

POST-TİPOGRAFİNİN DÜŞÜNSEL DİLİNİ, POST-YAPISALCI TEORİLERLE OKUMAK

Dilek ÇULHA
Yalova Üniversitesi, Türkiye
dilek.culha@yalova.edu.tr
<https://orcid.org/0000-0002-3077-8943>

<i>Atıf</i>	ÇULHA, D. (2022). POST TİPOGRAFİNİN DÜŞÜNSEL DİLİNİ, POST-YAPISALCI TEORİLERLE OKUMAK. <i>İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi</i> , 14(2), 159-177.
-------------	---

ÖZ

Modern dönem grafik tasarımında tipografi, gelişiminin yarattığı etkiler yanı sıra, baskı ve teknolojik değişimlerin ışığında açıklanmakta ve uygulanmaktadır; ancak bu yeterli bir açılım değildir. Tasarımın önemli enstrümanı olan tipografinin; dilin doğrudan temsil ettiğinden çok daha ötesi olduğu fikri post-yapısalcı bakış açısının teorileriyle açıklanabilmektedir. Post-yapısalcı teorilerde anlamın sorgusunu dil-yazı üzerinden arayan kuramcı Jacques Derrida'nın genişleterek tanımladığı *différance* açılımları; tipografinin göstergebilimsel bir dil gibi okunmasına olanak tanımaktadır. Bu yazının amacı; Derrida'nın anlamın sistematiğini bozacak sözün-yazının sabit dizgeyi yıkarak yeniden kurduğu *différance* ile post-yapısalcı tasarımda hâkim olan; düzenli dizgenin baskın tavrının sökülme isteğinin ilişkilendirildiği bir okuma önerisi sunmaktır. Post-yapısalcı okumalar grafik tasarımın sadece kompozisyon, düzen, uyum, oranlar, okunma, ölçüler gibi uygulamalara bağlı düzenlenmeler olmadığını; aynı zamanda zihinsel kavramlaşmanın yarattığı tipografik çözümler olarak da meseleye bakmamızı sağlayan bir okuma modeli olduğunu ortaya koyar. Bu bakış, post tipografi tasarımlarının düşünsel altyapısını okumamızı sağlarken; post-yapısalcı felsefi teoriler de varlık olarak görünür kılınan anlamın saçılması ve yayılması ile gözükeneğin daha da ötesine bakma isteğinin açıklanmasına olanak tanımaktadır.

Anahtar Kelimeler: *Post-yapısalcı Teoriler, Tipografi, Différance, Okunabilirlik, Anlam.*

READING THE INTELLECTUAL LANGUAGE OF POST-TYPOGRAPHY THROUGH POST-STRUCTURAL THEORIES

ABSTRACT

In modern graphic design, typography is explained and used in light of the changes in printing and technology in addition to the effects of its development; but this is not a sufficient explanation. Typography is an important instrument of design and it can be explained with post-structuralist theories of language being much more than what it directly represents. The concept of *différance* by the theorist Jacques Derrida, who seeks meaning in language-writing through post-structuralist theories, allows typography to be seen as a semiotic language. The purpose of this article is to suggest a reading that establishes a relationship between the concept of *différance*, in which Derrida destroys and reconstructs the fixed system of language-writing that disrupts the systematic structure of meaning, and the desire to dismantle the authoritative attitude of the regular system that dominates the post-structuralist design. Post-structuralist readings show that graphic design is not only arrangements based on practices such as composition, order, harmony, proportions, reading, dimensions, but it is also a reading model that allows us to look at the issue as typographical analyses of mental conceptualization. While this perspective allows us to read the intellectual basis of post-typography designs, post-structuralist philosophical theories allow the scattering and diffusion of the meaning, which is made visible as an entity, and the desire to look beyond the visible.

Keywords: *Post-structuralist theories, Typography, Différance, Readability, Meaning*

GİRİŞ

Tipografi, genel olarak bir düzlemde oluşturulan mesajın yazılabilir, okunabilir, algılanabilir, görülebilir düzenlenmesi nedeniyle bir yazı bilimidir. Tipografiye sadece anlamın sınırlarını keskin belirleyen yazı olarak bakmak, yapısalcı işleyişi akla getirir. Çünkü yapısalcılığın kökensel pratiklerinde yazının; temsil ve temsil olasılıklarını belirleyen dili ve sözü niteleyen bir araç olarak tanımlanmasının bu sınırlamada rolü büyüktür. Başka bir deyişle bir metnin aracı olarak anılan yazı; bir sözün-söz öbeğinin anlamını taşıma niyetindedir. Bu nedenle dil ve yazı arasındaki ikili ilişkiyi ele alan ve dili yazının öncesinde açıklayan Roland Barthes'ın yaptığı tanım burada önem kazanır. Ona göre; "Dil ile biçem birer nesnedir; yazı bir işlevidir: yaratım ile toplum arasında bağlantıdır, toplumsal amacıyla dönüşmüş yazınsal dildir, insansal amacı içinde kavranan ve böylece Tarih'in büyük bunalımlarına bağlanan biçimdir (Barthes,2009:20). Yani toplumsal varlığın işlevsel doğasında hemfikir olunan anlamlandırma pratikleri yazı üzerinde konumlanmakta, yazı biriktirme, yayma ve çoğaltma gibi unsurlarla anılmaktadır. Bu nedenle yazılan ve çizilen tüm yapıtların meselesi anlatma, bildirme ve duyurma niteliği taşıdığı düşüncesiyle kurallaşmıştır. Böylece yazı toplumsal alanlarda ortak unsurlarının kodlanmasını sağlayarak gündelik hayatın şekillenmesinde önemli rol oynar.

Anlamın sabitliğinin tartışılmaya başlanmasıyla yazının, harfin, temsilin ve gerçekliğin mevcudiyetle ilişkisi sorgulanmaya başlanır. Bu sorgu, post yapısalcı felsefenin différence açılımları ile, grafik tasarımın okunabilirlik yapısının nitelikleri açısından karakterize edildiğinde birbirine yakın olduğu fikrini açığa çıkarır. İki disiplin arasındaki bağlantı kurmamızı sağlayan temel düşünce, var olan anlamlandırma modellerinin yıkılması ve yeniden inşa etme yöntemlerinin ne'liği sorusuna cevap aranmasıdır.

POST-YAPISALCI TEORİLERDE YAZI

Post-yapısalcılık ya da yapı bozum/ yapı sökülme veya dekonstrüksiyon (déconstruction) terimleri en genel tanımıyla yıkma ve yapma eylemidir. Fransızca bir sözlük olan deconstruction şu anlamlara gelmektedir. 1) Bir cümlede sözcüklerin kuruluşunun dizilişini bozmak; 2) Bir bütünün parçasını birbirinden sökmek; 3) Uzağa taşımak amacıyla makineyi sökmek 4) Dizelerin yapısını çözmek, ölçüyü ortadan kaldırmakla, onları düzyazıya benzer kılmak; 5) Yapısı çözülmek, yapılanışını yitirmek (Yıldırım, 2012:254). Yapı bozum/ yapı sökülme merkezinde anılan Fransız filozof Jacques Derrida yıkım-sökülme düşüncesini açıklarken harap etmek anlamından çok, anlamı dönüştürerek yeniden yapılandırmak olarak ele almaktadır. Bunun içinde yapıyı kuran yapısalcı savları temel alarak meseleye yaklaşır. Yapısalcılığın temeli dilbilimci Ferdinand de Saussure'un, göstergeler dizgesi içerisinde incelediği; dil(langue) ve söz (parole) arasındaki sistemli kurulan yapının ayrımlarına dayanmaktadır. Saussure dil'i,

göstergeler sistemi içerisinde öncül kabul etmekte ve yazıyı dilin aktif olarak var olan anlamlarını temsil eden ve sonradan eklenmiş bir düzen olarak ele almaktadır. Saussure yazıyı iki sistem içinde inceler; “1) Sözcüğün, onu oluşturan seslere yabancı bir tek imle temsil edildiği “ideografik sistem (...). 2) Normal olarak ‘sesçil’ denilen ve sözcüğün içinde birbirini izleyen sesleri göstermeyi hedefleyen sistem...” (Derrida, 2010:50). Saussure’un dil-söz arasındaki keskin ayırımını reddeden Derrida, Martin Heidegger’in varlık (ontiko-ontolojik) kavramı içinde ele aldığı sesin-dilin mevcudiyet olarak kökensel yok oluşu düşüncesini irdelemektedir. Heidegger’e göre; “Kaynakların sesi işitilmez. Varlığın kökeniyle sözcük, anlamla ses, «varlığın sesi» ile «phoné», «varlığın çağrısıyla» telaffuz edilen seda arasındaki sesin kopuşu [dur bu] (Derrida,2010:35). Tüm bu okumaları Derrida *ayrım*lar (différence) terimi ile genişletmiştir. Çünkü onun için dilin saf (arı) bir düzeni yoktur, bu nedenle yazının dili temsil etme gibi bir niyeti de yoktur.

“Yazı kaydetme ve en başta bir imin kalıcı “kuruluşluğu” demek oluyorsa (ki bu, yazı kavramının tek indirgenemez çekirdeğidir), genel olarak yazı tüm dil (bilim)sel imleri alanını kapsar. Sonra bu alanda sözcüğün dar ve türeme anlamıyla “grafik” nitelikli, başka kurulmuş imleyenlerle belli bir ilişkiye göre düzenlenmiş, dolayısıyla “sesçil” olsalar bile “yazılı” (denebilecek), belli bir türden “kurulmuş” imleyenler ortaya çıkabilir. ... Bu durumda yazının, her şeyden önce “şeyi” anlamı-anlamsızlığı- mesajı temsil etme, var etme ya burada ya da yokluk düşüncesiyle izleyiciye sunarak anlam üretme gibi bir misyonu vardır da denebilir olarak, dünyanın dışında düşünülemez” (Derrida, 2010:67-68).

Yazının ve metnin anlamını deşecek mevcudiyet sorgusu, yapı bozum/yapı sökülüm eylemlerinin kök sebebi kabul edilmektedir. Derrida’nın; yazının, sözcüklerin, metinlerin mevcut-namevcut olma durumunu tartıştığı *différence* terimini Sarup; “(...) [ayırma; ayırım] diye adlandırdığı, hem “ayrı olmak” fiiline -doğaca, nitelikçe, biçimce aynı olmamak ya da benzer olmamak- hem de “sonra ya bırakmak”-ertelemek, geciktirmek (Fransızca da différer fiili her iki anlama da gelmektedir)-fiiline gönderen kavram geliştirmiştir (Sarup, 2019:73) diye açıklamaktadır. Différence mevcut olan yapısal özelliklerin sökülmesi ve parçalara ayrılarak yeniden birleştirilmesi düşüncesini önceleyen bir eylem olarak açıklanabilir. Bu eylemin ortaya attığı savlar yapıyı yıkmaktan çok yeniden kurmak niyetindedir. En genel açılımıyla bir mevcudiyetin anlam olarak sabitlenmiş yapısının aslında sabit olmadığını ve anlamın ertelenmesi-saçılması- ve yeniden üretilmesini ele alan bir okuma modeli olduğu öne sürülmektedir. Başka bir deyişle; “Différence’in kendisi sonu olmayan bir sonraya bırakma sürecidir” (Sarup, 2019:74). Bu sebeple *différence*, eğer bir erteleme ise kelimeler, formlar ve anlamları sonsuz bir döngüde deneyim alanına taşınır. Bu deneyimde, “...

kurulmuş bir ayırım değil, her türlü içerik belirlenmesinden önce, ayırımı üreten saf hareket söz konusudur. (Saf) iz ötelemedir.” (Derrida, 2010:96). Derrida, ertelenmiş anlam yaratan “iz” açılımlarını, göstergenin yokluğunda beliren varlık-yokluk ilişkisi ile ele almaktadır.

“1-İz (Spur), yol-açma (Bahnung), yol açan güçler ile ilgili kavramlar Entwurf’ dan beri ayırım kavramından ayrılamazlar. Yalnızca yol açmalar arasındaki ayırım göz önünde bulundurularak belleğin ve gene anlamında (bilinçli ya da bilinçsiz) bellek olarak ruhsal mekanizmin kaynağı anlaşılır kılınmaz. Yol-açma olmadan ayırım olmaz, ayırimsız da iz.

2-Bilinçsiz izlerin üretimi ve yazılma (Niederschrift) süreci içindeki bütün ayırımlar, yedeğe koyma anlamında différance’ın öğeleri olarak yorumlanabilir” (Derrida, 2008:59).

Derrida’nın iz(tspur) olarak açılımlarında göstergelerin anlamları sürekli değişime tabi tutulur ya birbiriyle bağlanır ya da anlam olarak kopartılarak yeniden inşa edilir. Ona göre “... iz anlamın mutlak kökenidir. Bu şu demektir ki, bir kez daha, genel olarak anlamın mutlak kökeni yoktur. İz, gözükmeyeni imleyeni açan öteleme (différance)dir” (Derrida, 2010:100). Derrida metinlerinde izi bir silinti olarak ele alır; ona göre bir metnin tekrar tekrar yazılmasıyla beliren lekeli kalıntılar, aslında metni yeniden ve yeniden yazmaktadır. Derrida silinti ile tekrar tekrar yazılan yazının, gösteren ve gösterilen arasında gerilim yarattığını ve bu durumun yazının döngüsel bir yeniden yazılması ve okunması halini aldığını savunur.

“Derrida’nın silen-silinen yazımı -palimpsesti- difference metafiziğin tersine çevrilmiş hiyerarşilerini sürekli yerinden eden yeniden-kayıttır. (...) Yeniden-kaydın müdahale aracı olarak silinti, iletişimi sağlar. Sözcükler, terimler, kavramlar, yüklemeler, mantık, metafizik, edebiyatlar yerinden edilir, yeniden-yazılır, yeniden okunur. (...) Derrida’nın silintisinin ve silinişinin karalamaları ve darbeleri aracılığıyla onun biçimsizleştirme ya da lekeleme (hetorejen biçimde) iletir”(Derrida, 2006:18).

İz post-yapısal felsefi kuramlarda mevcut kökenin silinme eylemidir, böylece silintiden sonra ortaya çıkan izler yeni bir okumaya izin veren diyalektiği açığa çıkarmaktadır. Böyle bir sökme-bozma ve yeniden anlamlandırma çabası yazıyı; deneyimleme alanına taşımak demektir ve tasarımda bu deneyimleme yazının okunaklılık ilkesi üzerinden gerçekleşir. Okunaklı tipografinin anlam taşıma misyonu Derrida’nın iz düşüncesiyle örtüştüğünde yeni okumalar sağlayacak okunabilirlik niteliğiyle varlık gösterir. Bu iki disiplinde ilişkilendirilmeye çalışılan ‘différance’ ayırımları; felsefede iz, tasarımda okunabilir algıya denk düşmekte, orada olmayı algılanır kılacak düşüncenin varlığına nesnesi olmasa bile dikkat çekmektedir. Böylece dile yerleşen gösterge-dil arasında kurulan baskın anlam,

silinerek bulanıklaşan gizlenmiş bir dizgeye dönüşebilmektedir. Derrida'nın anlamın sistematüğini bozacak sözün-yazının sabit dizgeyi yıkararak yeniden kurduğı différence açılımları, tipografinin okunabilirlik düşüncesini açıklamaya yardımcı olurken, aynı zamanda yazıyı okunaklılığın ötesine taşımaktadır.

OKUNAKLILIĞIN ÖTESİNDEKİ YAZI: TİPOGRAFI

Yapısalcı anlayışta alfabenin her harfi ayrıdır ve okunan bir formdur, aynı zamanda teknik olarak kurulmuş anlamları okuma ve yazma eylemi olarak mevcudun varlığına işaret etmektedir. Saussure'un fonetik yazı (sesçil) olarak adlandırdığı ve mevcudu koruyan alfabe, yazı olarak yazılan tüm yüzeylede anlamı korumak ve yaymak için belirli kurallarla yapılaşır. Yazı mevcut olarak yer aldığı metin alanlarında nasıl kurallaşmış ise tipografide de yapısal bir form kazanarak kurallaşmıştır. Teknik olarak yapısalcı tipografi; siyah-beyaz alan, düzenli espas, büyük-küçük (harf-biçim) ilişkisi, renkler, noktalama işaretleri, semboller, göstergeler, x yüksekliği vs. gibi ilişki ile varlık olarak mevcut olanı sabitleyen, okunaklılığı sağlayan anlam taşıyıcısı olarak açıklanabilir.

Post-yapısalcı tipografide ilk karşı çıkışı sabit anlamların ve formların varlığına olmuştur. Tipografide anlamın ve biçimin sabitliğini yıka çabası, başkaldıran ve çığır açan dönemlere işaret etmektedir. Özellikle İzm akımları ile başlayan politik olarak başkaldırmayı ifade eden yazının anlamlarının mekaniğinin bozulması düşüncesi, post-yapısalcı tipografinin oluşmasına zemin hazırladığı söylenebilir. Bu nedenle post yapısalcı teorilerin ve grafik tasarımın hem fikir olduğu düşünce, yazının sadece alfabeden oluşmadığı, aynı zamanda alfabenin içinde ve dışında işaretleme ve göstermeye yardımcı tipografik unsurların bulunuşuna odaklanmasıdır. Post-tipografide yapılan eylemsel tavır olarak açıklanabilecek; grid (ızgara) sisteminin değışimi, boşlukların varlığının keşfi gibi denemelerle yazı ve yazı düzenlemesi bilinen formundan uzaklaşabilmektedir. Post-yapısalcı tasarımda; yazının- tipografinin biçimsel formu dahi tüm kuralları inkâr edilen bir anlayışa dönüşerek, tasarımda deneme ve arayışların önünü açılmıştır. Bu denemeler yazıyı okunaklılığın ötesine taşımaktadır. Çünkü tasarımda göstergeyi anlamlandırma niyeti ile mesajlar ya okunurluk (Legibility) ya da okunabilirlik (Readability) üzerinden kodlanır. Okunurluk (Legibility) anlamlı bir dayanışmanın ürünü olarak kurulmuş bir dizgilemedir. Okunabilir (Readability) tipografi, tasarımcı tarafından bilinçli düzenlenen dizgi ile ilgilidir. Yazının okunabilirliğini etkileyen yazı tipi boyutu, yazının büyüklüğü-küçüklüğü, uzunluğu-kısalığı, yazı karakterinin taban ve tavan çizgilerindeki farklılıkları, dar-geniş satır aralıkları, sütun genişliği-darlığı, tireleme ayarları, renk ve kontrast renklerin kullanımı, negatif-pozitif alanların dağılımının kurallı yapısında gerçekleşen bozum-söküm vb. gibi yöntemlerdir. Yazının okunabilir olması, yazının-tipografinin dizgesini bozacak anlam katmanları ile yeni bir okuma alanına işaret eder. Denebilir ki; tipografide deneysellik ile, yazının silinmesi, parçalanarak düzensizleşmesi veya

yokluk düşüncesi aracılığı ile kurulan anlamı doğrudan okutma anlayışı da değişme uğramaktadır. Böyle bir okuma-yazma modeli, yazının-tipografinin zihinsel biçimlenişinin kökenindeki eskiyi yıkma ve yeniden kurma niyetindedir. Bu düşünce Derrida'nın yazı tanımlarıyla benzerlik gösterir;

“... yazı hem söze, onun «imgesi» veya «simgesi» olmadığı için, daha dışsaldır hem de bizatihi bir yazı olan söze daha içseldir. Oygu, kazgı, çizgi, desen ya da harfe, genel olarak kendi imlediği imleyene gönderme yapan bir imleyene, bağlı olmadan önce bile, yazılı im, (graphie) kavramı, tüm imleme sistemine ortak bir olabilirlik olarak, kurulmuş iz (trace instituee) olgusunu içinde barındırır” (Derrida,2010:70).

Derrida'nın kökensel olarak yazıyı incelediği ve tartıştığı iz (trace), grafik tasarımdaki bozma eyleminin içgüdüsel nedenin karşılığı olarak anlaşılabilir. Çünkü iz namevcudiyet'in varlığına gönderme yapar, yani iz orada olmayana işaret eden bir göstergeye dönüşmektedir. En nihayetinde tipografide gözükmeyen-okunmayan iz'in kökensel arayışları, harfleri bilinen formunun 'saf' anlamından uzaklaştırarak yapıyı sökme eylemine dönüşür ve bu sökme eylemi ile sadece yazı değil, aynı zamanda anlamın temsil ilkeleri de bozuma uğratılmaktadır. Derrida için bu yazı; “Saf tekrar, kendini mutlak tekrar, çoktan gönderme ve tekrar olarak kendinin tekrarı, gösterenin tekrarı, geçersiz veya iptal edilen tekrar, ölüm tekrarı, bunların hepsi birdir. Yazı canlının canlı bir tekrarı değildir” (Derrida,2012:91). Böylece yazının okur üzerinde bir bellek olarak varlığına vurgu yapan ilk anlam, tipografik arayışlar ile, (bellekteki bilindik anlamların tekrarları) sarsılabilmektedir. Bu düşünce yazıyı-tipografiyi gösteren (mevcut) veya göstermeyen (namevcut) arasında gerilime sokarak, bir fikir etrafında çözümlenecek bilinçli arayışlara itmektedir. Bu biçimsel olarak kurulu ve saf olmayan yazı, post-tipografide soran-yanıt arayan- görsel sözcükler olarak düzenlenmekte ve gizil okumaların varlığına işaret etmektedir. Bu eylemsel pratik yazının okunmadığı-anlamlanmadığı durumlarda düşünsel sorgularını açığa çıkartır. Görsel sanatların içindeki yazı ile oluşturulmuş eserler okunmuyorsa duyulur, anlaşılır, gösterir ya da imler olarak düşünülebilir. Ancak bu eylem, saf (arı) bir imleme durumu değildir, tamamen zihinsel bir algının sonucudur. Tasarımlar dünyası oyunu gizli -orada mevcut olmayan (namevcudiyet)-, üzerinden kurduğunda sadece görünenin başka bir biçiminin-anlamının bilgisinin yeniden düzenlemesi olarak anlaşılmalıdır. Buradaki bilme; “...bir yerlerde saklanan fakat önünde sonunda bulunup saklandığı yerden çıkarılacak bir hakikatin izinin dizgeli biçimde sürülmesi değildir. Daha ziyade “serbest oyun” alanıdır, “yani sınırlı sayıda oyuncunun sınırsız şekilde birbirinin yerine oyuna girdiği kapalı alandır” (Spivak, 2014:24). Bu oyun alanları yazıyı, edebi bir metin olmanın ötesine taşırken, görsel tasarımların düzenleme algısını bozguna uğratacak eylemsel hareket haline gelebilmektedir.

Tipografinin gelişiminde düzen, anlam, okunurluk gibi sabitlenmiş alışkanlıkları değiştiren tasarımcıların düzenlemeleri, post-yapısalcı algının oluşmasında önemli rol oynamıştır. Örneğin; Wolfgang Weingart, İsviçre tipografisinin önemli tasarımcıları olan El Lissitzky veya Kurt Schwitters'in modernizm tarzı grafiklerinden büyük ölçüde etkilenmiştir, ancak o önce tasarımın yapısal temellerini öğrenip sonra yıkma çabasına girmiştir (Resim 1).



Resim 1. Wolfgang Weingart, Dergi Kapağı 1973

Kaynak: (HKDI Gallery, 2015)

Weingart, 1969 yılındaki bir serginin manifestosu olarak; harflerin kalınlıklarını ve boyutlarını değiştirmek suretiyle, metin ve grafiksel anlamda yaptığı hareketlerle, modern İsviçre tipografisinin yerleşik kurallarını eleştirmiştir. Weingart bu sergi için yayınladığı manifestosunda tipografinin okunaklılık yapısını ve yazının sabitliğini sorgulamaktadır.

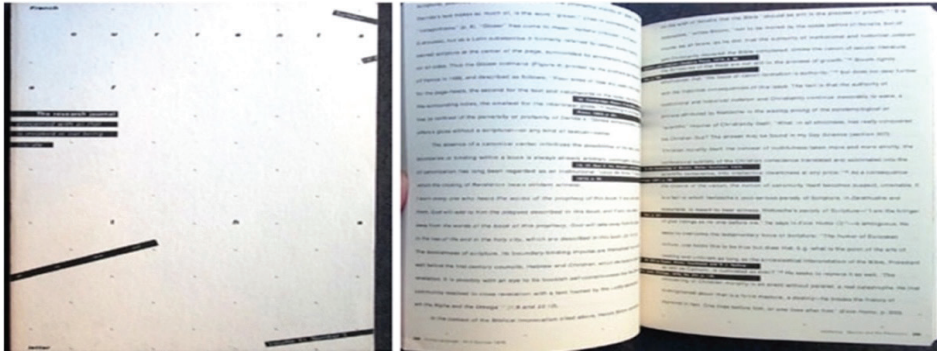
“Harfler sembollerle iç içe geçirilmiş ve aralarındaki boşluklar arttırılmış şekliyle sözcüklerin okunması daha zor hale getirilmiştir. Dizginin bazı kısımları çizginin dışındaydı ve satır aralığı büyütülmüştü. Kıvrılmış bir çizgi (Satır) dinamik sistemi bir arada tutuyordu. Bu kural ihlalleri, Emil Ruder’e ve iyi okunabilirlik ilkesine yönelikti. Ancak Weingart’ın manifestosu aynı zamanda Zürih Somut Sanatçılarının (Concrete Artists) ızgaralı tipografisine de yönelikti”(HKDI Gallery, 2015).

Şayet ortada mevcut yapının kurduğu anlama bir başkaldırı varsa, somut alanları yeniden yapılandırmak için yıkma-sökme eyleminin denemeleri ve arayışlarının koşulları oluşmaya başlamış demektir.

1980'lerin içinde bulunduğu dijital devrim post-yapısalcı metin-sözcük görüntü arasında çabuk uygulanabilir ve yayılabilir tasarımların gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır. Geliştirilen birçok yazılım sayesinde kompozisyonların mevcut düzeni, kesilen, koparılan, yapıştırılan, parçalanmış, silinen çarpıcı düzenlemelerin tasarlanmasında etkin rol üstlenmiştir. Bu durum post-yapısalcı tasarımın geleneksel okuma yöntemlerinin netliği ve temiz kodlanmış yazı tipleri yerine, okunma alışkanlığını bozacak yazı karakterleri tasarımlarının ve sayfa düzenlerinin çoğalmasında sağlamakta ve tipografinin “yapı bozuma uğramasına” ve “yeniden yapılanmasına” izin veren oyunlu ilişkiyi açığa çıkarmaktadır. Çünkü; “Yapısökümcünün yöntemi; çoğunlukla geleneksel karşıtlıkları özenle ters çevirmekten, birbirine karşıt terimler arasındaki boşluğu kendisine mesken edinmiş adı konulmamış görünmez kavramlarca şimdiye dek oynanan oyuna işaret etmekten oluşmaktadır” (Sarup, 2019:87).

1980'lerdeki tasarımlarının kökeninde yer alan mevcudiyetin sorgusu, Cranbrook Sanat Akademisinin tasarım anlayışını da belirleyen düşünsel bir başkaldırı içinde varlık göstermiştir. Yazar, tasarımcı, küratör ve post-yapısalcı dönem anlayışının açılımlarında bulunan Ellen Lupton, Cranbrook Akademisinin post-yapısalcı olarak adlandırılan isimdir. O Cranbrook Sanat Akademisini “grafik eserinin yeniden formüle edilmesinde aktif olarak nasıl yer aldığını ve bu bağlamda, ‘sabit ve istikrarlı bir varlık olarak “anlam” konusunda şüpheliğe dönüşen’ daha büyük bir eleştirel harekete (Moszkowicz, 2011:243)” dönüştüğünü söylemektedir. Cranbrook Sanat Akademisi tipografinin ve yazının kullanıldığı alanların sabit okuma netliğini tartışmaya açarken, evrensel yeni okuma önerilerinin kapısını aralamıştır. Bu sanat okulu, yapısalcı dönemin okuma ve anlamın sabitliği ile sunduğu tasarım anlayışının, çözüm sürecini kısır bir döngüye yerleştirdiği düşüncesiyle eleştirmektedir. Katherine McCoy ile dönemin öğrencilerinden Jeffery Keedy'nin tasarıma getirdiği boşluk, saçılma, yayılma, dağılma ve dağıtma, parçalara ayırma, benzerleri veya ayırımları üzerinden yazıyı ikili ilişki kurma niyetleri ile tasarımın yönü dönüşmeye başladığı söylenebilir. 1990'larda McCoy'un eleştiri felsefesinin tasarıma yansımaları anlattığı açıklaması şöyledir; “Edebiyat teorisinden çıkan görsel fenomenler, anlam için kodlanmış dil olarak analiz edilir. Anlamlar, gücün dinamiklerini ve anlamın manipüle edilmesini açığa çıkararak yapıbozuma uğratılır” (McCoy, 2015). McCoy öğrencileri ile Visible Language'in özel sayısı için 8 adet post-yapısalcılık temalı makaleyi (Resim 2; Resim 3) tipografik oyunlar ile düzenleyerek felsefenin dediği ile örtüştürmektedir. Katherine McCoy, George H. Bauer tarafından bir derginin önsözünde yazılan yazıdan alıntı yaparak proje kavramını şöyle açıklamaktadır:

“Burası ne harflerin, kelimelerin ve kitapların görülmesi gereken nesnelere yeniden ortaya çıkış hikayesini yazmanın; ne de önünüzde gördüğümüz okumaların hezeyanını düzenli bir şekilde toparlamanın yeridir. Metnin şeffaflığı, opaklığa yol açar. Görünmeyen kelimeler ve harfler şimdi sihirli bir şekilde plastik nesne oyunları olarak gözlerimizin önüne geliyor. Dil bir kez daha görünür hale geliyor. Gelenek uzundur, ama kıyısında marjinaldir de. Burada, oldukça bilimsel olmayan ve kasıtlı olarak saplantılı olan Fransız Mektubu Akımları (French Currents of the Letter) derlenmiştir” (Camargo ve Velloso, 2012).



Resim 2. Mektubun Fransız Akımları: 1, 5 ve 8 numaralı makalelerden sayfalar

Kaynak: (Moszkowicz, 2011)

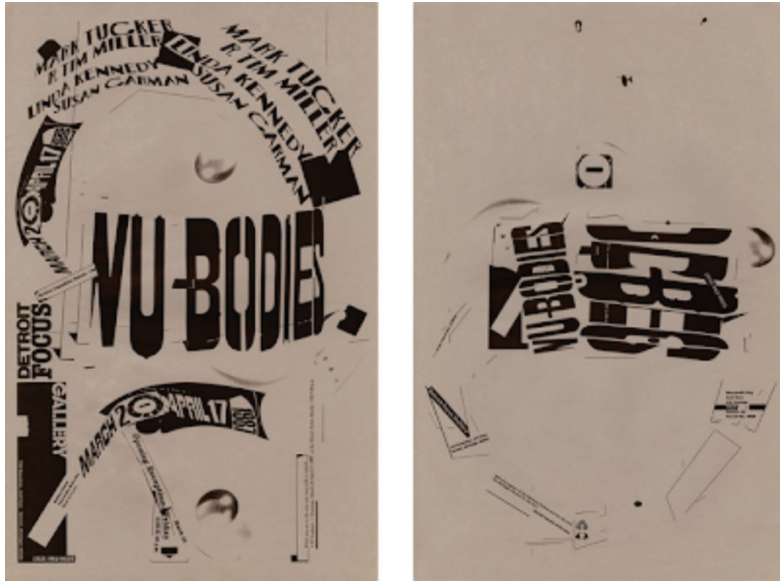


Resim 3. Visible Language, French Currents of the Letter, 8 essays (Vol. 7, No. 3, Summer 1978).

Kaynak: (McCoy, 2015)

Bu sayfalarındaki tasarımda dikkat çeken; tipografide ızgara sisteminin ve boşluğun çarpıcı şekilde düzenlenmesi, metnin bazı alanlarda üstünün silinmesi, dağıtılması, anlamın saçılması, boşluklar ile beliren görsel okuma modeline dönüşmesidir. Bu burum Derrida'nın okunabilir metinlerin temel yapısına yaptığı yorum ile eşleşmektedir; Derrida'ya göre, "Yazı kaynağından kopabilir, çünkü bir kalıcılığı vardır; anlamından koparılabilir, çünkü yinelenebilir. Kalıcılık, tam anlamıyla 'yazıbirimsel'dir, ama yinelenebilirlik 'yazıbirim'i de içinde olmak üzere kendisi dışında bir şeyi temsil eden yazılı, sözlü ya da başka ne türde olursa olsun her türlü işaretin gerisinde yatan ilkedir" (Aysever, 2006:316).

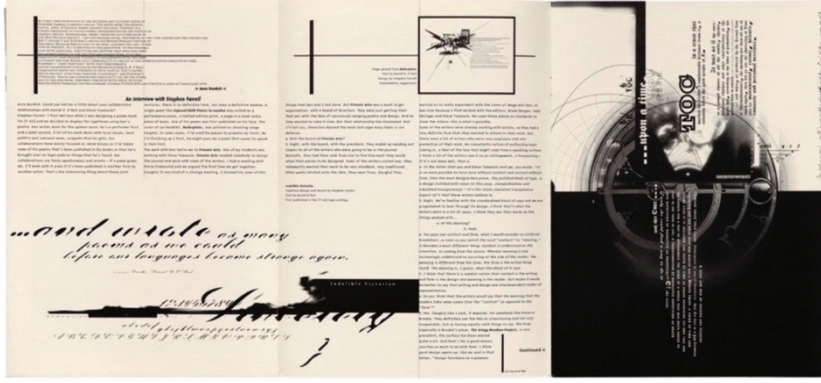
McCoy'un tasarım ekibinde olan Edward Fella, tipografi düzenlemeleriyle 21.yüzyıl Amerika'sının en aykırı tasarımcısı olarak anılmaktadır. O bilindik yazı karakterlerini saf formundan ayıracak tipografik denemeler ile yapıyı söküp yeniden kurarak Cronbrook tasarım anlayışının yayılmasında etkin rol üstlenmiştir (Resim 4).



Resim 4. Nu-Bodies / 1987 Edward Fella

Kaynak: (DCAIGA, 2010).

Kuruculuğunu Rudy Vanderlans ve Zuzana Licko gibi tasarımcıların üstlendiği 1984-2005 yılları arasında süreli yayın yapan dergi olan Emigre, tipografiyi eleştirel bir dil olarak biçimlendirmiş ve deneysel tavırları ile anlamın dönüşüm sürecine aracılık edecek önemli tasarımlara imza atmışlardır (Resim 5).



Resim 5. Interior spread of Emigre Joint Venture, 1996

Kaynak: (Letterform Archive, 2020)

Cranbrook'un ve Emigre'nin post-tipografik anlayışları; ticari dergi tasarımlarının içeriğinde olmasına rağmen okunma kaygısı taşımadıklarını daha çok izleyicinin okuma alışkanlıklarını da değişime götürecek çabayı görünür kılmaktadır. Metinlerde anlam yüzeylerinin dönüşümünü sağlayan post-yapısalcı tipografinin kökeninde izm hareketlerinin yanı sıra Dada ve Fluxus izlerini görmek mümkündür. Gerçeklik ve temsil arasındaki karıştıktan doğan yeniden inşa süreci, öteki temsillere işaret etmektedir. Post-yapısalcı tasarım, harfler üzerindeki deformasyonlar ile yeni yazı karakteri tasarımlarının oluşmasını ve görsel dil olarak yaygınlık kazanacak Grunge yazının kullanımının arttığı dönemi içermektedir. Grunge yazı tipleri sabitliği yıkma durumu olduğu kadar okunaklılığın uygunluğunu bile inkâr eden yazı karakterleri olarak tanımlanmaktadır (Shetty, 2012). Grunge yazı tipinin ilk örneği Harriet Goren'in Morire'si olarak bilinmektedir. (Resim 6).

Morire Solid Regular

Resim 6. Harriet Goren'in Grunge Yazı Tipi (Morire)

Kaynak: (Shetty, 2012)

Grunge yazıyı geliştiren isim olan David Carson, tipografiyi kullandığı tüm metin olan tasarım yüzeylerinde okunabilirliği öteleyerek anlamı sarsan bir tasarımcıdır. Özellikle Ray Gun gibi bir süreli yayının içeriğinde yaptığı çarpıcı tipografi uygulamaları ile dönemin ticaret ve tasarım arasındaki ilişkilerin sorgularını da başlatan isim olmuştur. Carson'ın estetiğine "post- alfabetik estetik" adı verildi. Bu estetik anlayışı kaotik, soyut ve kendine özgüydü ve bazen de okunak-

sızdı. Ray Gun’ın sayfalarındaki içerik grafik tasarımıyla ilgili olmasa da “post-alfabetik estetik”, birçok grafik tasarımcının yaklaşımını değiştirecek bir tipografi, düzen ve görsel hikâye anlatımının keşfi olduğunu kanıtladı (Novin, 2011). Carson’ın *Ray Gun* yayını için hazırladığı dergi içeriği bilinen bir metinden çok kelimelerin anlamının silindiği bilinçli bir düzenleme olarak okunabilir. Carson’un bu yaklaşımı post-yapısalcı silinti tanımı içeriğiyle eşleşmektedir. “ (...) “silinti: bir kez daha kendi yapı bozum/ yapı sökülme edimine genişler ve onu bozar: biçimsizleştirme, yalnızca teriminin kendisine değil, ‘fikir’ ya da “kavram”a da işaret eder (Derrida, 2006:23). Carson bu çalışmasında yazılan metnin anlamla ilişkisini silecek, Zapt Dingbat yazı karakteriyle düzenlemiştir (Resim 7, Resim 8). Bu yazı karakteri tamamen sembolik olan, bilinen alfabenin harf formlarından bağımsız bir yapıda olduğu için harflerin iz’i konumundadır.

a	b	c	d	e	f	g	h	i	j	k	l	m	n
*	⊗	*	*	*	*	*	*	*	*	●	○	■	
o	p	q	r	s	t	u	v	w	x	y	z		
□	▢	□	□	▲	▼	◆	♣	♠	♣	♠	♣	♠	
A	B	C	D	E	F	G	H	I	J	K	L	M	N
*	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+	+
O	P	Q	R	S	T	U	V	W	X	Y	Z		
*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
'	1	2	3	4	5	6	7	8	9	0	-	=	\
⊗	⊗	⊗	✓	✓	X	X	X	X	+	+	+	+	*
~	!	@	#	\$	%	^	&	*	()	-	+	
**	>	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*
[]	{	}	:	'	:	:	:	:	:	:	:	:
*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*

Resim 7. Tasarımcı: Zapt Dinbat Yazı Karakteri

Kaynak: (Alchetron, 2020).



Resim 8. David Carson 1994 Ray Gun Magazine Spread. Image: AIGA Eye On Design

Kaynak: (Miranda, 2020).

Carson'ın tipografi anlayışında yazıyı bloklararak ve üst üste, okunmayan yapılarla düzenlemesi, bilinen okuma ve yazma alışkanlıklarını terse çevirebilmektedir. Derrida yazının namevcudiyet halinin etkisini şöyle tanımlar; “Yazılı iletimimin yazı olarak işlevini getirebilmesi, yani okunabilirliği sürdürebilmesi için ampirik olarak belirlenebilir bir alıcının mutlak yokluğunda bile okunabilir olması gerekir” (Aysever, 2006:309). Carson ile Derrida'nın söylemini birlikte düşünmememizi sağlayan Carson'ın tam da bu okunabilirlik açılımıdır; Carson'a göre “Okunabilirliği iletişimle karıştırmayın. Bir şeyin okunaklı olması, iletişim kurduğu anlamına gelmez ve daha da önemlisi, doğru şeyi iletmediği anlamına da gelmez” (aPhotoEditor, 2009), (Resim 9-Resim 10).



Resim 9. David Carson, The End of Print (2000)

Kaynak: (Reynold, 2015).



Resim 10. David Carson – Don'tconfuse

Kaynak: (Selz, 2005).

Tipografiyi harflerin ötesinde kavramsal duyularla algılayan ve düzenleyen Neville Brody, geleneksel tipografinin tüm kurallarını öğrenerek tipografinin formlarını söküme uğratan isimdir. O tasarımın çözümünde uygun yazıyı bulabilmek için tasarımcının kendi yazı tiplerini tasarlaması gerektiğinin düşünür. Brody, tipografinin bilinen yazı karakterleri üzerinden temellendirerek tasarladığı fontları ile tasarım dünyasına deneysellik getirmiştir. O biçim ve kavramın soyut algılarını bozacak şekilde düzenlediği dikeyleri ve yatayları, üst üste bindirmeleri, harflerin bilindik formlarında yaptığı koparmaları ve eksiltmeleri ile okunabilirliği zorlamaktadır (Resim 11).



Resim 11. Neville Brody FUSE 1 -Issue 1 1991

Kaynak: (Johnstone, 2016).

Tasarımda okunaklılıktan okunabilirliğe geçişe izin veren, tipografik eylemlerle kurulan dilsel oyunlar anlamının kayganlığına yöneliktir. Anlamın kaygan yapısına işaret etmek ve anlam-yazı-metni-tipografi içeriğinde var olan dogma sabitleyicilerin arındırılması fikrini güçlendirmektedir. Bu eylem felsefenin *différance* açılımlarının ortaya attığı saçılma ve yayılmanın çıkardığı anlam boşluklarının genel yapısı ile grafik tasarımda anlamı sürekli ertelenerek öteki-okunmayan namevcut durumlara işaret eden bilinçlilik halini ilişkilendirmemize olanak tanıyan tutumdur. Çünkü okunabilir metnin parçalanarak anlamını kaybetmesi ile metin sadece görsel yazı statüsüne yerleşerek görülebilir olmaktadır. Bu düşünceye Sarup'un Derrida okumasıyla bakılabilir. Ona göre; “Derrida bizden belli zihin algılarımızı değiştirmemizi istiyor; metnin üstümüzdeki yetkisinin kalıcı bir yetke olmadığını, tersine geçici bir yetke olduğunu söylüyor, metnin kökeninin ya da kaynağının peşine düşülmesi gereken bir iz olduğunu düşünüyor” (Sarup, 2019:84). Böyle bir okuma ile yazı-tipografi göstergenin gösterdiğinin çok ötesine taşınır. Bu döneme ait tasarım anlayışlarının ortak yanı özgürleşen sözcükler, düzenlemelerle yeni okuma ve yazma önerilerinin varlığına işaret etmesidir. Böylece yapısalcı kuramların yazıyı ‘dili yansıtan yapay temsiller’ olarak algılayan statik düşüncenin karşısına çıkan post-yapısalcı teoriler, tipografi tasarımlarının zihinsel algıya dayalı tasarım modellerinin düşünsel altyapısını okumamıza olanak tanımaktadır.

SONUÇ

Jacques Derrida'nın yazı ve metindeki mevcudiyeti sorgulayan yapı bozum/ yapı sökülme eylemlerinin ana gerekçesi, anlamın sabitlenmediği ve her okumada yeniden ve yeniden yazılarak dönüştüğü üzerinedir. Bu bağlamda post-yapısalcı tasarımda yazının/ tipografinin dayattığı tüm kuralları reddederek protest bir tavır sergilemiş olması, Derrida'nın yapı bozum/ yapı söküm düşüncesiyle örtüşmektedir. Çünkü tasarımda yeni türden anlayış biçimlerinin arayışları ve yeniden okuma ve yazma denemelerinin ortaya çıkmasına olanak sağlamıştır. Böylece yazının okunur olma gayreti yerini deneysel tipografiye bırakmış ve yeniden üretilmiş dizgelerin tek bir anlamdan ziyade yeni anlam katmanlarının oluşmasına olanak tanımıştır.

Çalışma kapsamında ele alınan Derrida okumasından anlaşılması beklenen; metnin-yazının belli bir sabit anlamı ve doğru üretmek gibi bir niyeti ve kesin bir sonucu olmadığıdır. Bu yazı, post-yapısalcı felsefeci Derrida'nın yapı bozum/ yapı söküm teorilerinin sorgulamaları ile deneysel tipografinin temel düşüncesi ilişkilendirilerek yapılan bir okuma önerisidir. Çünkü artık anlam gözükenin daha da ötesindedir, gözükmeyen ama varlık olarak görünür kılınan izler yeni anlamların saçılması ve yayılması fikrini içermektedir. Felsefe bu durumun sorgusunu metin-yazı üzerinden açıklarken, tasarım tipografik olarak uygulamalarla görsel metinler üzerinden gerçekleştirmektedir. Başka bir deyişle yazı-tipografi her iki disiplinde de bilinen anlamının dışına taşarak okuma ve yazma çabasına dönüşmektedir. Bu çaba, yapısal olarak kurulan bir dil-söylem ve tasarımda hiyerarşik kuralına karşı geliş olması yanı sıra, boşlukta beliren anlamlarla yeniden yazma eylemini de geliştirir. Yazının anlam akışındaki boşluk, gösteren ve gösterilen arasında ortaya çıkarak anlamı başkalaştırarak değiştirir, bir yorum bilim değildir; farklı bir öteki anlamın varlığına işaret etme durumudur. Bu nedenle böyle bir okuma modelinde anlamın yol haritası öngörülemez, çünkü post-yapısalcılığın geniş uçlu bir okuması vardır. Belki de post-yapısalcı tasarım ve felsefenin en önemli birleşkesi, aklı uyuracak bu farkındalığı hatırlatmasıdır. Bu yazının oluşmasını teşvik eden ve post-yapısalcılık eylemini zinde tutan şey, sürekli ve yenilenebilir olan anlamın tamamlanmamış ve devam eden sürece de işaret edebilme düşüncesidir denebilir.

KAYNAKÇA

- Aysever, R. (2006), *Derrida Ve Söz Edimleri Kuramı*, Cogito Dergi, İstanbul: Yky Yayınları, 287.
- Barthes, R. (2009), *Yazı Ve Yorum*, (Çev.T. Yücel), İstanbul: Metis Seçkileri.
- Derrida, J. (2006), *Önemsizin Arkeolojisi Condillac Okuması*, (Çev.A. Utku, & M. Erkan), İstanbul: Otonom Yayıncılık.
- Derrida, J. (2008, 08), *Differance*. (Çev.Ö. Sözer), *Toplumbilim Dergisi*, Jacques Derrida Özel Sayısı(10), 59.
- Derrida, J. (2010), *Gramatoloj*, (Çev.İ. Birkan), İstanbul: Bilgesu Yayıncılık.
- Derrida, J. (2012), *Platon'un Eczanesi*, (Çev.Z. Direk), İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Sarup, M. (2019), *Post-Yapısalcılık Ve Postmodernizm*, (Çev.A. Güçlü), Ankara: Pharmakon Yayınevi.
- Spivak, G. C. (2014), *Gramatoloji'ye Önsöz*, (Çev.İ. Yılmaz), Ankara: Bilgesu Yayıncılık.
- Yıldırım, A. (2012, 01), *Differance'm Serüveni*, *Felsefe Dünyası*, Sayı:55, 255.

ELEKTRONİK KAYNAKLAR

- URL-1 <https://aphotoeditor.com/2009/04/21/dont-confuse-legibility-with-communication>. (Erişim Tarihi: 08.07.2021).
- URL-2. <https://alchetron.com/Zapf-Dingbats> (Erişim Tarihi: 01.07.2021).
- URL-3 <http://pdf.blucher.com.br.s3-sa-east-1.amazonaws.com/designproceedings/icdhs/icdhs-012.pdf> (Erişim Tarihi: 06.05.2020).
- URL-4 <http://dcaiga.blogspot.com/2010/09/postmodernismeward.html> (Erişim Tarihi: 02.09.2021).
- URL-5 www.hkdi.edu.hk/hkdi_gallery/2015/weingart/exhibits_highlights.html (Erişim Tarihi: 09.03. 2021).
- URL-6 <http://www.christianjohnstone.com/journal> (Erişim Tarihi: 03.10.2021).
- URL-7 <https://letterformarchive.org/news/view/new-in-the-online-archive-complete-emigre-magazine> (Erişim Tarihi: 05.09.2021).
- URL-8 <https://designtraveler.wordpress.com/2015/04/19/katherine-mccoy-thoughts-on-design-writing/> (Erişim Tarihi: 01.08.2021).
- URL-9 <https://medium.com/@yopaulmiranda/david-carson-surfing-the-unconventional-waves-of-zapfs-dingbats-52a520186c64> (Erişim Tarihi: 03.10.2021).

URL-10 <https://ssudl.solent.ac.uk/id/eprint/2783/4/J%20Design%20Hist-2011-Moszkowicz-241-54.pdf> (Erişim Tarihi: 01.09.2021).

URL-11 <http://guity-novin.blogspot.com/2011/07/is-graphic-design-dead.html> (Erişim Tarihi: 08.10. 2021).

URL-12 <https://medium.com/@reynoldsjosh/research-deconstruction-in-graphic-design-6180ec2f1b58>, (Erişim Tarihi: 04.08.2021).

URL-13 <https://vandivergroup.com/typography-matters-part-2-2/> (Erişim Tarihi: 18.09.2021).

URL-14 <https://www.theawl.com/2012/08/the-rise-and-fall-of-grunge-typography/> (Erişim Tarihi: 09.10.2021).

URL-15 <https://www.ukessays.com/essays/design/dont-mistake-legibility-communication-2998.php> (Erişim Tarihi: 09.10.2021).