



Uluslararası Türkçe Edebiyat Kültür Eğitim Dergisi Sayı: 12/3 2023 s. 1096-1127, TÜRKİYE

Araştırma Makalesi

**TÜRK ÖYKÜSÜNDE DENEYSEL BİR YÖNTEM: ÖYKÜYÜ SOMUTLAŞTIRMA
İMKÂNI OLARAK TİPOGRAFİK TASARILAR***

Özge ASLAN**

Geliş Tarihi: 14.01.2023

Kabul Tarihi: 03.06.2023

Öz

Grafik tasarım disiplinine ait bir tasarım terimi ya da bir sanat alanı olarak tipografi; yazının görsel, görüntüsel, göstergesel tasarımları ile sınırlı kalmayarak kurmaca ya da şiir türündeki edebi eserlerde de manaya katkı sunmak üzere içeriğin parçası hâline getirilir. Bu ilişkinin arketip niteliğindeki örnekleri Fütürist, Dadaist metinlerde ve şiir türü üzerinde görülür. Özellikle deneysel ya da avangart edebiyat ile nitelendirilen şiir dışı edebi metinlerde de yoğun olarak bu tasarımlarla karşılaşılır. Şiir türünde bu ilişkiye dair örnekler somut-görsel şiir olarak nitelendirilirken, öykü metinlerini de somutlaştıran bu tasarımlar için kavramsal ya da terimsel bir nitelendirmeye rastlanılmaz. Örnekleri somut şiir ile yakın ilişki gösterebilen öyküleri tipografi/harf tasarımları avangart ve deneysel olarak nitelendirilen somut/görsel şiirin farklı örnekleri ve bu örneklerle ait özellikler ile ilişkilendirilerek incelemek mümkündür.

Bu çalışmada, içeriği biçimle zenginleştiren modern Türk öyküsü örneklerinde gözlemlenen tipografik öykü tasarımları, somut şiir örnekleri mukayesesi ve somut şiirin kuramsal çerçevesi ile incelenecektir. Gerek Türk edebiyatı gerek dünya edebiyatında görülen somut şiir örnekleri ile ‘somut ya da somutlaşan öykü’ kavramı ortaya koyulacaktır. Çalışmada Sürrealizm, Dada, Avangart, Letrizm gibi sanat akımlarının somut şiir ve somutlaşan öyküye katkı ve etkileri de incelenecek, bu ilişkilerin tarihsel boyutu mukayeseli olarak etki ve etkileşim bakımından irdelenecektir. Çalışmada, ‘Somutlaşan öykü nedir?’ ‘Somut öykü var mıdır?’ sorularına cevaplar aranacaktır.

Anahtar Sözcükler: Deneysel, tipografi, öykü, yöntem, somut şiir, somut öykü.

**AN EXPERIMENTAL METHOD IN THE TURKISH STORY:
TYPOGRAPHIC DESIGNS AS A POSSIBILITY TO CONCRETE
THE STORY**

Abstract

Modern typography, which can be considered as a design term belonging to the discipline of graphic design or as an independent field of art, is not limited to the visual and semiotic designs of writing but is made a part of the content at the point of creating meaning in literary works such as short story or poetry. The first examples of this relationship can be seen in Futurist and

* Bu makale, Doç. Dr. Şeyma Büyükkavas Kuran danışmanlığında hazırlanan *Türk Öyküsünde Sıra Dışı Yöntemler (1950-1980)* başlıklı tez çalışmasından hazırlanmıştır.

**  Bilim uzmanı; s.ozgeaslan@gmail.com.

Dadaist texts and poems. Especially in non-poetry literary texts defined as experimental or avant-garde literature, it is possible to encounter these designs frequently. However, while examples of this relationship in the poetry genre are described as concrete-visual poetry, there is no conceptual or terminological description for these designs that also concretize the story genre. It is also possible to associate the designs in short story texts, which have similar characteristics with concrete poetry, with different examples of concrete/visual poetry, characterized as avant-garde and experimental, or to comparatively examine examples that show a close relationship with concrete poetry.

This study will analyze typographic story designs, which are observed in modern Turkish short story examples, and enrich the content with form, by comparing them with concrete poetry examples and the theoretical framework of concrete poetry. The concept of 'concrete or visual story' will be revealed with examples of concrete poetry in Turkish and world literature. The study will also examine the contributions and effects of art movements such as Surrealism, Dada, Avant-garde, and Letrism on concrete poetry and concrete story, and the historical dimension of these relations will be analyzed in terms of influence and interaction. The study will also seek answers to the questions "What is the concrete story?" and "Is there a concrete story?"

Keywords: Experimental, typography, short story, method, concrete poetry, concrete story.

Giriş

“Alımlama kuramının terminolojisini kullanacak olursak, okur bir sayfa üzerindeki düzenli siyah işaretlerden başka bir şey olmayan edebiyat eserini ‘somutlaştırır’. Okurun bu sürekli, aktif katılımı olmasaydı, hiçbir edebiyat eseri var olamazdı” (Eagleton, 2014, s. 89).

Günümüzde gazete, kitap, dergi kapakları ve mizanpaj (sayfa düzeni) tasarımı gibi basılı ürünler, internet, web sayfaları, mobil cihazlar gibi dijital alanlar ya da pano ve reklam alanları gibi sosyal yaşama kadar yaygın bir kullanım alanına sahip olan tipografinin icadı, matbaanın icadından eski bir tarihe uzanır.

MÖ 5000'lerden itibaren yaygın bir çoğaltma yöntemi olarak (Uçar, 2017, s. 98) 9. yüzyılda Çin'de ağaç kalıplar ve piktogramlar, 14. yüzyılda Hollanda'da çocuklar için yapılan hurufat basımlarının ardından (Sarıkavak, 2018, s. 10) 15. yüzyılda özel bir basım tekniği ile teknik bir terim olarak ortaya çıkan tipografi, Alman matbaacı Johannes Gutengberg'in (1400-1468) 1450'de geliştirdiği (Becer, 2011, s. 92) hareketli hurufat, hareketli baskı sistemi ile tarihlendirilir. Ancak Gutengberg'in geliştirdiği bu teknoloji, günümüzdeki tipografi kavramından ziyade hareketli metal harf sistemi ile gerçekleştirilen baskı sistemini karşılar. Gutengberg'in asli amacı, tipografinin günümüzdeki karşılığı olabilecek yeni yazı karakterleri yaratmaktan çok dini yayınların basımı için hatasız yazılar oluşturan bir sistem geliştirmektir (Sarıkavak, 2018, s. 10). Gutengberg'in devamında Alois Senefelder tarafından 1796'da taş baskı (litografi) sisteminin geliştirilmesi, “linotype” ve “monotype” makinalarının bulunması (Özdemir ve Kurt, 2018, s. 87) tipografik serüven için diğer önemli aşamalarıdır. Yazıyı hem bir standarda sokabilen hem de standart olanın dışına taşıyabilen bu sistem, yazı tarihi için yazının icadı kadar önemli bir milat sayılır. Gutengberg ile temellendirilse de en az yazı sanatı kadar eskiye uzanan tipografi; matbaa, gazete, ansiklopedi ve bilgisayar gibi gelişmelerin getirdiği yeniliklerle “Typos: Yazmak, yazım.”

ve “Graphein: Biçim, yazılan, çizilen biçim. Çizge. Çizgi.” kelimelerinin bir araya gelmesi ile oluşan, yazılı biçim / biçim verilmiş yazı (Sarıkavak, 2018, s. 12) anlamlarını da karşılayabilen özerk bir sanat alanı ve grafik tasarım alanına özgü bir disiplindir. Tipografi disiplini yazıya; harf, rakam, noktalama işareti, matematik sembolleri ve resim sanatına dair çeşitli simge, desen ve renklerle birlikte estetik ve okunaklılık motivasyonları ile form kazandıran bir alandır. Ancak çeşitli dijital imkânlar yardımıyla bu disipline ait temel bileşenler değişken kılınabilmektedir. Gelişen dijital imkânlar tipografi disiplini yeni olanaklarla buluştururken, uç örneklerle ve cesur deneylere izin veren sanatsal bir zemine de dönüştürür.

Yazının geçirdiği üç aşama; ideogramlar, fonogram ve abecesel imlerdir. Yazı tarihi resimsel yazı formları ile evrimine başlayıp, piktografik (resimsel) yazıdan, ses kaynaklı yazı sistemine geçilmiştir (Sarıkavak ve Sarıkavak, 2022, s. 118). Kaya çizimleri (petroglif) mağara çizimleri (piktograf) ile “resimden sessel” dönüşen yazı formu, tipografik tasarımlarla resimsel olanla bağlantılı kadim ilişkisine geri dönmüştür. Tipografik baskı ve ağaç baskı resimlerin ortaklaşa kullanımı ile tipografinin ilk gelişmelerinin görüldüğü Almanya’da resimli kitap basımı da yaygınlaşmıştır (Becer, 2011, s. 93). 1796 yılında litografinin, 19. yüzyılda fotoğrafın bulunuşu, Fransız Joseph Niepce, Louis Jacques Daguerre, William Henry Fox Talbot, Frederick Archer gibi isimlerin katkıları ile grafik tasarım sanatında diğer alanları da yakından etkileyecek gelişmeler yaşatmıştır (Becer, 2011, s. 97). 19. yüzyıla doğru sanat akımlarının kendi içindeki dinamikler ise tipografiyi yakından etkileyerek sanat olarak tipografi ya da sanatın içinde kullanılan bir araç olarak tipografiye meydana getirmiştir. Jan Tschichold (1902-1974) ortaya koyduğu çalışma *Yeni Tipografi* (New Typography, 1924) ile modern tipografiye kuramsal bir yeni çerçeve çizmiştir (Sarıkavak, 2018, s. 16).

Bu çalışmada, tipografinin zanaat olarak kullanımından masaüstü yayıncılığa geçişi ile birlikte sanatsal bir alana dönüşmesinin edebiyat ve edebi metinler üzerindeki yansımaları değerlendirilecektir. Sanat akımları aracılığı ile deneysel imkânlarla buluşan yeni tipografinin disiplinler arası etkileri, edebiyat ölçeğinde öykü ve şiir türü üzerinde gözlemlenecek, öyküye somut şiirin imkân ve teknikleri ile bakılarak somut öykünün ne olduğu ya da nasıl görüldüğü hakkındaki veriler somut şiir ve somut öyküye ait örnekler ile ortaya koyulmaya çalışılacaktır.

1. Sanat Akımları ile Gerçekleşen Etki ve Etkileşimler Çerçevesinde Edebi Olanda Tipografi ve Deneysellik İlişkisini Kurmak

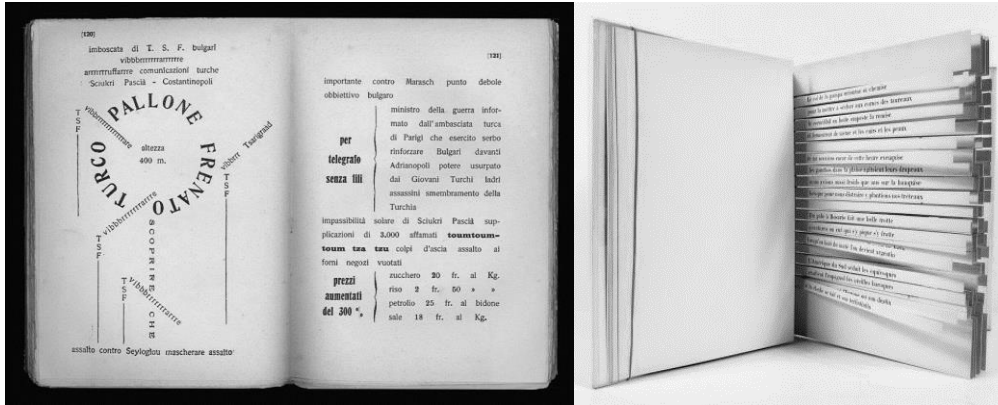
“Her sayfa patlamalıdır, ya derin ve ağır bir ciddiyetle, bir kasırgayla, baş döndürücü bir etkiyle, yenilikle, sonsuzlukla, içerdiği ezici şakayla, ilkelerin coşkusuyla ya da basım tekniğiyle...” (Artun, 2016, s. 122).

Tristan Tzara, ‘Dada Manifestosu’ (1918)

Yenilikçi sanat akımları, yazı zanaatı ya da yazıyı forma sokma disiplini olarak tipografiyi modern sanata dönüştüren aşamalardır. Sanat disiplinlerini yakından etkileyen sanat akımları yazın sanatını; edebiyat dışı metinler ve edebi metinleri de etkilemiştir.

19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan; Fovizm (1898-1908), Kübizm (1907-1912), avangart sanat manifestolarının öncüsü Fütürizm (1909-1920), Süprematizm (1913-1932), Dada (1913-1923), Dada ve Gerçeküstüçülük etkileri ile Isidor Isou’nun “Harf olmayan veya harf olmayacak hiçbir şey tinsel olarak da var olamaz.” (Çetişli, 1998, s. 123) savı ile

Fransa’da ortaya çıkan harfleri sese ve görüntüye dönüştüren Letrizm (1946-1949), Konstruktivizm (1917-1921), De Stijl (1917-1931), Sürrealizm (1920-1950), Stridentism (1921-1932), Bauhaus (1919-1933) gibi çeşitli sanat akımları, tipografik imkânları ve mizanpaj tasarımını şiirde deneyen ilk isimlerden şair Stephane Mallarme (1842-1898), "cut-up" tekniğini birçok sanat disiplinine uyarlayarak kullanan Tristan Tzara (1896-1963), sanata asimetrik yeni yollar çizen Marcel Duchamp (1887-1968), “Cabaret Voltaire” adını verdiği sanatçıların toplanma mekânını açan (Çaydamlı, 2008, s. 6), bu mekânı Zürih’e sığınan sanatçıların avangart deneyler yapacağı kolektif bir toplanma alanı yapan ve Dada’ya da adını veren (Artun, 2018, s. 51) şair-yazar Hugo Ball (1886-1927), sürrealizmin kurucusu Andre Breton, *Der Dada Dergisi*’nin editörü Raoul Hausmann (1886-1971), Marcel Duchamp’ın kız kardeşi Suzanne Duchamp (1889-1963), İtalyan şair Filippo Tommaso Marinetti (1876-1944), ressam Kazimir Malevich (1878-193), Kurt Schwitters (1887 -1948), James Joyce (1882-1941), görsel unsur kullanımları ile öne çıkan Kantolar’ın (The Cantos) şairi Ezra Pound (1885-1972), sesi söze ve yazılı olana başka biçimlerde yansıtan letrist şair Isidore Isou (1925-2007), Hannah Höch (1889-1978), Foutunato Depero (1892-1960), Walter Gropius (1883-1969), Moholy Nagy (1895-1946), Konstruktivizm ve Süprematizm akımlarını benimseyen ve Vladimir Mayakovsky’nin şiirlerinin bulunduğu “Dlya Golosa” adlı kitap tasarımını yapan El Lissitzky (1890-1941) (Kurtçu, 2019, s. 97) Raymond Queneau’nun, *Yüz Bin Milyar Şiir* (Cent mille milliards de poèmes (1961) adlı şiir kitabını tasarlayan Robert Massin (1925–2020), fotoğraf sanatçısı Man Ray (1890-1976) gibi isimlerin ve editörlüğünü Andrea Breton’un yaptığı 1920’de, Dada’nın Paris’i fethetmesiyle Dada dergisine dönüşen (Artun, 2018, s. 622) Louis Aragon ve Andrea Breton’un editörlüğünü yaptığı ‘Litterature Dergisi’, Merz Dergisi (Der Zeltweg, 1940), Fütürist Manifesto’nun (1909) yayımlandığı Fransız ‘Le Figaro Dergisi’ gibi yayınların etkileriyle grafik tasarım ve matbaacılıkta hızlanan gelişmeler edebiyatta da yankılarını göstermiş, deneysel arayışlar dada ve avangart hareketlenmeler ile disiplinler arası etkileşimleri meydana getirmiştir.



Şekil 1: Filippo Tommaso Marinetti, “Zang Tumb Tumb” (1914)¹ (solda); **Şekil 2:** Robert Massin ve Raymond Queneau tarafından tasarlanan “Cent mille milliards de poèmes”² (1961) (sağda)

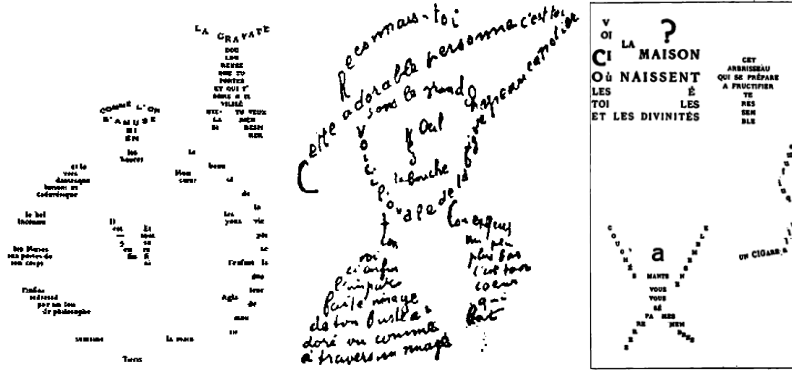
Yazı karakteri (type face) ile estetik ve sanatsal bir arayışın neticesi olarak başlayan tipografik serüven, resim ve grafik sanatlardan; gazete, ansiklopedi, dergi ve reklam alanlarının dışına taşarak edebiyatta da etkilerini göstermiştir. Modern tipografi baskıya dair belirli kurallar dizisi, nedensellik ve sistematige sahip özerk bir bilim dalı olabileceği gibi bu sanat dallarının içinde ya da dışında başlı başına deneysel bir sanat alanı hâlini almıştır. Ancak yine de grafik

¹ <http://www.arenario.it/futurismo/il-primolibro-dartista-della-storia-zang-tumb-tuum-di-f-t-marinetti/> (Ocak, 2023)

² <https://www.trictrac.net/actus/504-ou-quand-friese-rencontre-queneau-et-l-oulipo> (Ocak, 2023).

tasarım ve resim sanatı ile ilişkili tipografi disiplinine yazın sanatı odağından bakmak, edebiyat araştırmaları³ için sık rastlanılan bir durum değildir (Aslan, 2022, s. 207).

Şiir türünde sözcüklerin görsel biçimde tasarlanması konusunda ilk örneklerin kökeni antik Yunan'a dayanır (akt. Kaygın, 2019, s. 610). 19. yüzyıldan sonra ise şiir türünde gelişen avangart arayışlar edebi olandaki biçim estetiğini yeni bir boyuta taşır. Şiir ya da kurmacada artık anlam yalnızca eda ya da manada veya fiktif olanın gizemlerinde aranmayacak, biçime de anlam yaratma rolü yüklenecek, yazarlar mevcut anlatım imkânlarına sırasıyla gelişen matbaa, fotoğraf ve dijital imkânlarla ait olanakları da dahil edecektir. Bu doğrultuda, 1916 yılından itibaren Dadaist posterler ile popülerleşen tipografik etki, 1920'li yıllara doğru tipografi ve yazın sanatı ilişkisine dair örneklerini arttırmıştır. Şiirde kübizm ve sembolizmin temsilcisi Guillaume Apollinaire (1880-1918) tarafından üretilen *Calligrammes* (1917) çalışmasındaki kavramsal tipografi ve deneysel şiir örnekleri görsel ve edebi olanı ortak paydada buluşturan sıra dışı örnekler olarak edebiyat alanında yankı uyandırmıştır. 1943 ve sonrasında ise Carlo Belloli, Öyvind Fahlström, Eugen Gomringer ve Ernst Jandl gibi şairler bu alanda öne çıkan isimlerdir (akt. Kaygın, 2019, s. 610).



Şekil 3: Guillaume Apollinaire, “La Cravate et la montre” (Kravat ve Saat, 1914), (solda)

Şekil 4: “Reconnais-toi” (Kendinizi Tanıyın / Recognize Yourself) (1915), (ortada)⁴

Şekil 5: Paysage animé (1914), (Bit, 1969, s. 30). (sağda)

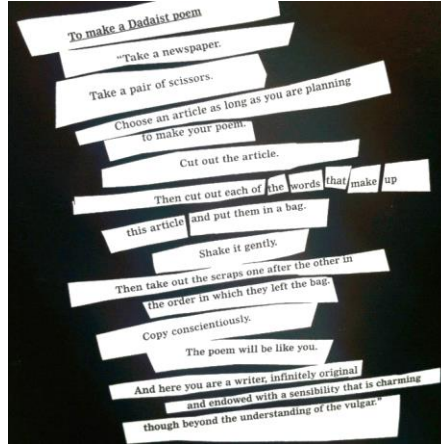
³ Kitap tasarımı, edebi metin ve tipografi ilişkileri hakkında yapılan çalışmalardan bazıları şunlardır:

Eda Sever Öztürk, *Şair Tasarımcılar Örneğinde Tipografi Şiir İlişkisi*, Ordu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Ana sanat Dalı, Ordu, 2022.

Sümeyye Özbek, *Kitap Tasarımında Edebi Eserler İçin Tipografik Anlatım Biçimleri ve Franz Kafka'nın “Dönüşüm” Adlı Kitabının Tipografik Yorumu*, Muğla Sıtkı Koçman Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik- Tasarım Anasanat Dalı, Muğla, 2016.

Mehmet Rifat, *Roman Kurgusu ve Yapısal Çözümleme Michel Butor'un Değişim'i*, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, 2012.

⁴http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpetas-1/imagenes/caligrama-de-guillaume-apolinaire/image_view_fullscreen (Ocak, 2023)



Şekil 6: Tristan Tzara, “To make a Dadaist Poem”, (Dadaist Bir Şiir Yazmak)⁵ (1920)

Türk edebiyatının -tipografi ile de ilişkili- ilk avangart hareketlerinden biri ise 1929 yılında *Resimli Ay Mecmuası*’nda Nazım Hikmet tarafından başlatılan ‘Putları Yıkıyoruz’ yazı dizisi olarak gösterilir (Sazyek, 2012, s. 114). Tıpkı Tristan Tzara’nın geleneksel sanatçıların bencil ikiyüzlülük⁶ olduğunu söylemesi gibi Nazım Hikmet de geleneksel şairleri putlar ilân etmekte, bunu yaparken sayfa ve yazı tasarımlarına Dada kolajlarına benzer biçimde müdahale etmektedir. Avrupa’daki sanatsal gelişmeler Türk edebiyatında aynı tarihlerde Nazım Hikmet şiirinde kübist, fütürist etkiler olarak yankı bulmuş, Dadaist başkaldırıya dair -yazılı olanda- örneklerin gözlemlendiği ilk mecra olan edebi dergiler, Nazım Hikmet örneğinde olduğu gibi bu akımların etkilerini görünür kılmıştır. ‘Putları Yıkıyoruz’ yazı dizisi ile dönemin kanon şairleri farklı tipografik unsurlar ve mizanpaj tasarımları vasıtasıyla eleştiriye tutulmuştur.



Şekil 7: *Resimli Ay Mecmuası*, ‘Putları Yıkıyoruz’⁷ (1929)

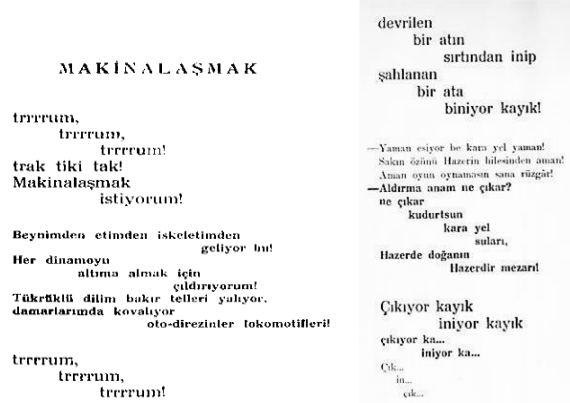
Nazım Hikmet’in bu dönem eserlerinde Dadaist, Fütürist etkiler ve tipografik unsurların şiir ve anlatı metinlerine dahil edilişi somut biçimde görülür. Şairin, Vladimir Mayakovski etkisinde yazdığı “Kerem Gibi” şiiri, merdiven basamağı biçiminde yazılan somut şiir örneklerindedir. 835 *Satır* (1929) şiir kitabındaki şiirlerin her biri somut şiire dair farklı teknik özelliklerin örneklerini teşkil etmektedir. ‘Açların Göz Bebekleri’, ‘Makinalaşmak’ ve ‘Bahri

⁵ <https://coursedesignmatters.wordpress.com/2016/10/25/tristan-tzara/> (Ocak, 2023).

⁶ <https://www.theartstory.org/artist/tzara-tristan/> (Ocak, 2023).

⁷ <https://www.naziminhikayesi.com/3-putlari-yikiyoruz/putlari-yikiyoruz> (Ocak, 2023).

Hazer' şiiirleri tipografiye dair çeşitli unsurlar barındırır. Özellikle punto kullanımları, harf tekrarları, espas tekniği, mizanpaj kullanımı, basamak dizeler, kitabın sonunda verilen *Jakond ile Si-ya-u* (1929) metninde görülen matematiksel sembol kullanımları farklı tipografi tekniklerine dair örneklerdir (Aslan, 2022, s. 210).



Şekil 8: Nazım Hikmet, 835 Satır (1929)

Şair, 835 Satır'da yer alan şiiirlerde koyu renkli dizeler, farklı punto ya da espas kullanımları ile şiiirde geçen anlamları forma dönüştürür ve tipografik unsurları anlatım imkânı olarak kullanır. Atlıların gün batışıyla ufukta kayboluşunu küçülen harf kullanımları ile tükeniş ve uzaklaşmayı çağrıştıracak biçimde resmeder. Ses, görüntü ve anlamı ortaklaşa tasarlayarak üçlü bir metafor yaratır (Gökalp-Alpaslan, 2005, s. 6).

Nazım Hikmet'in bu şiiirleri dönemine göre oldukça sıra dışı biçimlerdir. Yakın dönem Türk somut şiiiri ve öyküsünde ise yaygınlaşan bilgisayar kullanımı, gelişen dijital-elektronik olanaklar ile örnekler oldukça karmaşık ve çeşitli bir hâl alır. Diğer yandan üretilen bu sıra dışı metin görüntüleri tarihteki ilk örneklerine göre nispeten olağanlaşır. Okur nezdinde daha az şaşkınlıkla karşılanır.

2. Edebî Olanda Tipografik Yetke: Bu Görsel ve Tipografik Tasarımlar Kime Ait?

Edebi olana dahil edilen sıra dışı tasarım fikirlerinin kime ait olduğu ya da nasıl ortaya çıktığı konusu, okuru şaşkınlık duygusuna ek olarak merak duygusuna da sevk eder. Okur nezdinde soru işaretleri oluşturan bu durum, edebiyat araştırmacıları için de -muhatap yazar hakkında yapılan çalışmanın selameti ve geçerliliği bakımından- önemlidir. Nazım Hikmet, İlhan Berk, Leyla Erbil, Sevim Burak, Bilge Karasu ve diğer yazar ya da şairler tipografi tekniklerini biliyor mudur? Bu tasarımlar kime ait ya da kimin fikridir? Muhatap yazar ve şairler grafik tasarım hakkında teknik bilgiye sahip midir?

Yazar, okurda yaratmak istediği bir duygu için kısıtlı malzeme ile anlatma yol ve yöntemlerinden faydalanır. Edebiyattaki kadim anlatım yöntemleri; tasvir, açıklama, yorumlama, anlatma, gösterme, özetleme, montaj, diyalog, portre, otobiyografi, mektup, günlük, geriye dönme (flashback), ileriye sarma (flash forward) örnekleme ve gösterme vb. yöntemlerdir (Tekin, 2016, s. 149). Bu yöntemler yanında, yazarın anlatımını derinleştiren güçlerden biri, anlatım tekniklerine ek olarak kullandığı metaforlardır. Anlamda çok yönlü derinleşmeyi sağlayan bu etki, edebi olanı soyut sanatın gücüne ulaştırabilecek niteliktedir.

Yazının standartlarının dışına çıkmak isteyen ve mevcut anlatma imkânlarını tüketen yazarlar, görsel sanatların 'non figüratif sanat' anlayışında olduğu gibi yeni, öte biçimleri ya da

biçimsizlikleri kendi sanat alanına dahil etmeye ve kendi yazı çizgisini bir deney alanına çevirmeye cüret eder. Sevim Burak'ın resimsel yazı arayışları; yazıyı parçalama, yazıya biçim verme ve onu görsel bir şölene dönüştürerek metne somut nitelik kazandırma çabası, Leyla Erbil'in noktalama işaretleri vasıtası ile yazıda görsel göstergeler icat etme ve anlamı işaretler vasıtası ile derinleştirme olarak yorumlanabilecek yapı bozumları, Bilge Karasu'nun boşlukta asılı kalan imlâları, Hulki Aktunç'un gruplayarak gösterge kıldığı imla, imce ve ideogramları, İlhan Berk'in görselleşen, mürekkepten bir imgeye dönüşen şiirleri bu konuda ilk akla gelen, başı çeken örneklerdir.

Başlıktaki soruya verilen cevaplar yazar adedince, tanık gösterilebilecek örneklerle çeşitlenir. Tipografik tasarımlara yazar yetkisi ya da tasarımcı yetkisi odağından bakmak yapıta eklenen bu müdahaleler -edebiyat araştırmaları için çok da alışık olunmayan biçimden kurmacayı yazar ve okur yetkesinden ya da yazar merkezli düşünceden dışarı çıkardığı gibi güncel bir sorunu da ortaya çıkarır. Bu sorun, "yazar olarak grafik tasarımcı" yani kurguya müdahil olan tasarımcı varlığıdır. Grafik tasarımcı yalnızca içeriği okunur ve görünür hâle dönüştürmekle mi sorumludur? (Altıntaş, 2020, s. 181). Yoksa, "Tasarımcı yeni bir sorumluluğu daha kendine vazife edebilir mi?" tartışmalarını gündeme getirir. Tartışmanın diğer boyutu, tasarımcının eserin sahibi yazar yaşarken eserine kendi müsaadesi ile müdahale ettirmesi ya da hayatta olmayan yazara ait bir esere kendisinin dahil ve izni olmadan yeni bir kimlik kazandırılması, metinlerin aslından farklı içeriklere dönüştürülmesidir.

Bülent Erkmen, 1993 yılında Sevim Burak'a ait kitapların Nisan Yayınları tarafından yayımlanacak yeni baskıları için tasarımlar yapmıştır. Sevim Burak'a ait kitapların Erkmen tasarımları içeren bu yeni baskıları, tasarımcı rolünü sorgulayan bir tartışmayı gündeme getirmiştir. Mehmet Fuat, Erkmen'i "yapıtın özgün biçimini bozma"sı ve "yazınsal yapıta müdahale" etmesi konusunda eleştirmiş, bu tartışmaya Enis Batur ve Semih Gümüş gibi isimler de katılmıştır (Köksal, 2010, s. 89). Parçalanmış dil için; parçalanmış harf, hece, kelime, cümle ve paragraflar Sevim Burak'ın yazı tekniğine dair giriştiği özgün eylemlerin neticesidir. Erkmen, bu mevcut yazı evrenini birkaç müdahale ile değiştirmiştir. Yapıta müdahalesi yazarın kullandığı majiskülleri punto büyüklüğüne dönüştürerek diğer metinden ayırmak ve *Yanık Saraylar*'da yer verilen Ömer Uluç ve Sarkis fotoğraflarına dair muğlaklığı açıklığa kavuşturmak biçimindedir. *Palyaço Ruşen*'de ise yapıtın özgün yapısı anlamı da etkileyebilecek tipografik ve görsel tasarımlar ile değişime uğratılmıştır.



Şekil 9: Sevim Burak, *Palyaço Ruşen* (1993), (Burak, 1993, s. 68-69).

Edebî olanda yazıya şekil kazandıran isimlerden biri de Savaş Çekiç'tir. İlhan Berk'in şiir ve metinlerini tipografik tasarımlara dönüştüren -metinlere tipografik yorumlar getiren-

kendisini “tipografik yorumlayıcı” olarak adlandıran tasarımcı, tasarım ve illüstrasyonlarını şiire bir bütün olarak dahil edecek biçimde, “metnin duygusuna vakıf olmaya çalışarak” ortaya koyduğunu söylerken, amacını, “metin için bir betimleme ya da tarif yapmak değil bir atmosfer yaratmak” olarak tanımlamaktadır (Çekiç ve Sezgin, 2015, s. 197). Tasarımcının kendisinin de belirttiği, şiirde bulunmayan bir imgeyi görsel tasarıma dahil edebileceği bu fikir, “yarı yazarlık”⁸ olarak değerlendirilen tartışmalı durumlara sebebiyet veren noktalardan biri olabilir.⁹

3. Öyküde Anlamı ve İfadeyi Somutlaştırma Yöntemi Olarak Tipografik Tasarımlar: Somut, Görsel Şiir ya da Somutlaşan Öykülere Tipografi Terimleri Üzerinden Bakmak

Tipografiyi anlamı keskin biçimde sınırlandıran ya da onu tanımlayan hâliyle düşünmek yapısalcı yöntemle mümkün görünür. Yapısalcılara göre yazı, dili ve sözü niteleyen bir araçtır. Ancak tipografiye yalnızca yapısalcılar gibi bakmak Derrida’nın, “Tanımlanabilen şey sestir, harf tanımlanamaz.” görüşü ile çelişecektir (Çulha, 2022, s. 161). Gösteren ve gösterilen ilişkisinde gösterenler gösterileni ertelerken, yapısalcı bakış tipografinin edebi olanda tercih edilme niyetini etkisiz kılabılır. Derrida’nın odağından bakıldığında tipografiye dair unsurların tamamı tanımlanmanın olasılıklarını çeşitlendiren, esnekliğe müsaade eden, metni keskin sınırlardan kurtaran “non figüratif” ya da kavramsal bir sanat eserine dönüştürebilir. Bu noktada modern tipografi, okuru anlamlandırma faaliyetinde yalnız bırakmadığı gibi özgür ve aktif kılar. Anlam giriftleşir, çeşitlenir, somutlaşır ve aynı zamanda soyut bir derinlik kazanabilir. Örnek okurun tüm bu anlamlandırma faaliyetleri için ihtiyacı olan temel bakış açısı hâlâ sıra dışı olarak kabul edilebilecek bu metinler karşısında geleneksel bakış açısından sıyrılmaktır.

Anlamın inşasına görsel unsurları da ortak eden somut şiir ve somut öykülere dair ortak noktalar şunlardır:

- Anlamı tasarlanmış özel bir form; görsel düzenlemeler ile sunmak, anlama biçim kazandırmak. İçeriği biçimle desteklemek.
- Görsel simge, şekil, sembol (ideogram, piktogram, fotoğraf ve resimsel öğelerin metinlere dahil edilmesi).
- Alışılmıyın dışında sözdizimi kullanımı. Hiyerarşiyi bozma.
- Değiştirim / sapma: Paragraf, sözcük, harf, cümle ve dizelerin provoke edilmesi. Oyunsu dil kullanımı. Alışılmıyın bağdaştırmalar.
- İzlenebilen metinler, metni nesneleştirme, somutlaştırma.
- Anlam ve biçim diyalektiği ya da çatışması.
- Tipografik tasarım: Kelime ve harflerin manipülatif; eğimli, açılı, dağınık, eksik, büyük puntolu, majiskül ya da miniskül olarak kullanımı.

⁸ Çevirmen Cemal Yardımcı’nın *Kayboluş* (La Disparation, 1969) romanı için yaptığı tartışmalı çeviri ile almış olduğu “yarı yazarlık” olarak nitelendirilen eleştiriler, bu eleştirilerle benzerlik gösterir.

⁹ Türk edebiyatı tarihinde, yazı ve tasarım ilişkisi bakımından öne çıkan isimlerden bazıları şunlardır: Bedri Rahmi Eyüboğlu, İhâp Hulusi Görey, Erkal Yavi, Avni Arbaş, Suavi Sonar, Sait Maden, Cihat Burak, Yüksel Arslan, Abidin Dino, Fahrünnisa Zeyd, Münif Fehim Özarman, Gürel Yontan, Mustafa Asher, Mengü Ertel, Agop Arad, Mustafa Horasan gibi isimlerdir. Hem tasarladıkları kitap kapakları hem de edebi metinlere eşlik eden fotoğraf ya da görsel tasarımlarıyla edebi olanın görsel kimliğine, somutlaşan ‘görüntülü metin’lerin yazarlarıyla birlikte ortak olan bazı isimlerdir.

- Okuma sırasının manipüle edilmesi: Okumanın öngörülemez bir düzensizlik ile yapılabilmesi, okuma olanak ve ihtimallerinin çeşitlenmesi. Çoğul anlam ya da yorum yaratımı.
- Şifreli anlamlar yaratma. Bulmaca benzeri oyunsu anlatım. Sembol ve imgelerden faydalanma.
- Çoğulculuk: Kolaj ve kes yapıştır (cut up) tekniklerini anlatım imkânına dönüştürerek metinlere dahil etme.
- Biçim ve içeriğin ayrıştırılamazlığı ya da ayrı ayrı okumaya da olanak sağlanması.
- Şaşırtma: Alışkanlığı kırma.

Rus biçimbilimci Viktor Şklovski'nin "Teknik olarak Sanat" başlıklı makalesinde değindiği "alışkanlığı kırma" anlamına gelen farklılaştırma/yabancılaştırma (defamiliarization/ostranenie) kavramı, otomatikleşen algılarımızın sanat eseri aracılığıyla yabancılaştırılarak harekete geçirilmesi hakkındadır. Şklovski'ye göre alışıldık düzyazının ritmi bir otomatikleşme ögesidir. Sıra dışı bir metin ise okurun dikkatini uzatır ve canlı tutar (Aksoy ve Aksoy, 1988, s. 173). Düzyazıdan şiirsele, parçalı anlatıma geçiş yapılan öyküde, her iki biçim arasında anlama da hizmet eden bir diyalektik ya da karşıtlık yaratılır. Biçimdeki sıra dışılıklarla metne dair standart algıları parçalanan okur, anlamlandırma faaliyetine girer. Okur, geleneksel okuma alışkanlığının dışına çıkmayı başardığında ise metnin ruhu canlanır ve göstergeler yeni anlamlar kazanır (Aslan, 2022, s. 232).

Emre Becer, tipografik mesajın sözel, görsel ve sesli olduğunu söyler (Becer, 2011, s. 184). Ortak tanımlamalar somut şiir için de yapılır. Somut öyküler de sözsel / dilsel tasarım, ses tasarımları ve görsel unsurların öykü kurgularına anlamı tamamlayacak biçimde ortak edilmesi özellikleri ile Augusto de Campos'un somut şiir tanımındaki gibi sözel (verbal), görsel (virtual) ve seslidir (voiced).

Kurmaca yapıtlarda da metni somutlaştırmak üzere kullanılan tipografiye dair bazı terim ve yöntemler şunlardır:

Asemik yazı: Açık bir biçimde anlaşılmayan, anlaşılması güç yazı anlamlarını karşılayan ve resimsel özellikler taşıyan asemik yazı, Tim Gaze ve Jim Leftwich gibi şairler tarafından sanatsal bir terim olarak kullanılsa da bu özelliklerdeki eski metinlere ait örnekler asemik yazıyı oldukça eski bir tarihe taşır (Schwenger, 2019, s. 1).



Şekil 10: Isidore Isou, asemik çalışma (Gaze, Jacobson, 2013, s. 95) (solda)

Şekil 11: Roland Barthes'a ait isimsiz çizim (1972) (Schwenger, 2019, s. 33) (ortada)

Şekil 12: Marx Ernst, asemik çalışma (Gaze, Jacobson, 2013, s. 71) (sağda)

Aynı harfleri kullanarak yazma: Harf tekrarları, harf kombinasyonları ya da rakam kombinasyonları letrist metinler gibi ses'sel bir örüntü, ses ve görüntü tasarımı yaratmak üzere tercih edilebilir. Letrist felsefeye bir gönderme olarak da yorumlanabilecek bu yazma biçimi Asaf Halet Çelebi, İlhan Berk, Hilmi Yavuz gibi isimlerin şiirlerinde ve İkinci Yeni şairlerine ait şiirlerde görülür. Letrizm ile okunabilecek anlamlı ya da anlamsız ses tekrarları bir ahenk yaratmak üzere de tercih edilebilir. Şiir özelindeki örnekler, somut şiirin bir çeşidi olan akustik şiir örnekleridir (Balcı, 2018, s. 110). Öykü türünde gözlemlenen örnekler ise Balcı'nın akustik şiirlere dair işaret ettiği kavramsal kategorilerdeki gibi akustik; fonetik, morfolojik, sentaktik, leksikal semantik öyküler olarak isimlendirilebilir.

Aba	Babil	Cadde	JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ	a0s den a0gen a0s den rege
Abajur	Baca	Cam	JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ	a0s den rege a0s den tra0m
Abanoz	Bağdat	Cambazhane	JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ	a0s den tra0m a0s den sig
Abide	Bağ	Camekân	JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ	a0s den sig a0s den a0ge
Ada		Camgöz	JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ	a0s den a0ge a0s den tra0m
Açalya	Bağlaç	Cami	JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ	a0s den tra0m a0s den rege
Ağaç	Baharat	Canerîği	JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ	a0s den rege a0s den sig
Ağ	Bahçe	Cankurtaran	JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ	a0s den sig a0s den tra0m
Afyon	Bakır	Cep	JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ	a0s den tra0m a0s den a0ge
Avlu	Bakla	Cepken	JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ	a0s den a0ge a0s den sig
Adaçayı	Bayrak	Çadır	JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ	a0s den sig a0s den rege
Ardıç	Bamya	Çuval vb.	JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ JÁ ty	a0s den rege a0s den a0ge

B. Grögrova: J. Hirsal: Egoisme, 1962

Franz Mon: Ans den Augen 1, 1967

Şekil 13: İlhan Berk, 'Ev' (Berk, 2014, s. 1525). (solda)

Şekil 14: B. G roge rova: J. Hirsal: Egoisme (1962) (solda), Franz Mon: Ans den Augen 1 (1967) (sağda)¹⁰

Öyküde özellikle Sevim Burak'ın harfleri bir tasarım unsuru olarak kullanması hem letrist ses tasarımı ile hem de tipografinin öyküde oluşturduğu görüntü ve göstergesel olanaklar ile ilişkili okunabilir. Burak, harf ve kelimelerle kurduğu ilişkiyi -oğlu için yazdığı mektuplarda-kendi cümleleri ile şöyle açıklar:

¹⁰ BIT, "The Word Image Poésie concrète", No. 5-6, 1969.

...benim hikâyelerimdeki kelimelerim gibi. Hiç eskimez yerlerini yıllardır değiştirir dururum. Anlamları da değişir... Yani kelimeler, birtakım işaretlerdir. Bir şeylerin işaretleridir. Bir şeyleri anlatmak için kullanılırlar. Aynı harfler ve kelimeler başka, başka yerlere konursa başka başka şeyler anlatırlar.

...kelimeler hatta harfler birtakım işaretlerdir işaretlemelerdir. Eğer, harfler olmasaydı başka işaretler, belki hareketler, harflerin yerine geçebilecekti. Ben hikâye mi diyelim roman mı? diyelim anekdot mu diyelim her neyse, yazdığım (YAHUT DA YAPTIĞIM İŞLERE) kullandığım harfleri bu bayraklarla değiştirebilirim. Kelimeler yerine bayraklar, eşyalar, koyabilirim. Bütün mesele hayatımızın içine karışmış olan bir yaşama dönüşmesi, paçavraların, bezlerin, örtülerin konuşması, bize anlatması (Burak, 1990, s. 55).

Sevim Burak, letristler gibi ses, söz ve harfleri farklı imge ve imajlarla bir araya getirir. Letristlerin seslerde anlam aramamasına karşılık Sevim Burak öykülerinde anlamsız görünen ses, harf ya da kelimeler farklı imgelere kapı aralamaktadır. Burak öykülerinde anlama ulaşmak; okuma, izleme ve hatta seslendirme eylemleri ile sağlanır (Aslan, 2022, s. 230). Bazı ses tekrarları okura bir duyguyu geçirmek üzere özel olarak sıralanmıştır. *Everest My Lord*'da girilen dil deneylerinde bu yazı-ses tasarımları fazlası ile kullanılmıştır. Bu ses tekrarları bazen öyküdeki majör ve minör kişiliklerin temsili kılınır, majisküller ile yazılan baskın ve büyük sesler, minör üzerinde tahakküm kuran öykü kişilerine aittir.

Daha yakın dönem öykücülerinden Yekta Kopan'ın 'Geometri' adlı küçürek öyküsünde kullanılan her kelime 'g' harfi ile başlar (Kopan, 2011, s. 37).

Geometri

garip günler geçip gidiyordu.

grevdeydi güneş, griydi gökyüzü. gökkuşağı görünmüyordu. göçebe gemiler, gaddar gardiyanlar gibi gizleniyorlardı gecelere. göze geliyordu güzelim gençlikler, gelinlerin gamzeleri güçsüz gülsürlere gebeydi. geveze gırtlaklar gevşemiş, gözalcı gelincikler gizlenmişti. gülkurusu göğüsler günbatımlarına güvenmiyor, genelevler gülsüzlük galerisi gibi görünüyorlardı guguklara. gönülsüz günışıklarına güvenen günebakanlar güneşe geçiyordu. gepegeç güvercinler gönencele geçip gidiyorlardı gıyotimli geçitlerden. gamlı geyikler gözyaşlarını göstermiyordu gayretkeş gergedanlara.

gelen geçiyor, gülsürlere geçiyordu.

gururum gözaltındaydı, garip günlerin geçidinde.

gümüşi gitarların gürül gürül gürlerken gitmiştin gönlümün gülistanından gitmiştin. gözlerimi gömüp gülsüne.

güle güle...

Şekil 15: Yekta Kopan, 'Geometri' (2011)

Boşluk: Tipografide boşluk sınırlı bir alan içinde belirlenen hiçbir şeysiz bir alan olabilir. Ancak tasarım odağından düşünüldüğünde tersi bir tanımlamayla boşluğu meydana getiren şey nispeten ölçülü ya da ölçülebilir bir doluluktur. Böylece doldurulması tercih edilmeyen alan tasarıma dahil edilen tipografik bir yöntem/tekniktir. Edebi eserlerde de boşluk çeşitli biçimlerde kurguya malzeme olarak tasarım aracından anlatım aracına dönüşür. Mehmet Rifat, Butor'un *Değişim* romanını incelerken yapıtın söylem ve anlatım olarak iki ayrı düzeyden oluştuğuna ve söylem düzeyinin çeşitli bileşimlerden meydana geldiğine dikkat çeker. Biçimsel ve anlamsal bileşenlerden oluşan yapıtta tüm parçalar birbirini anlamlı kılar. Parçalar bir araya gelerek bağlantı oluşturur ve anlamsal katmanlaşma meydana gelir (Rifat, 2012, s. 18). Bu bağlamda boşluk, var olanı ayırt eden ya da var olmayanın eksikliğini anlama dönüştürebilen bir enstrüman olarak -öykü/metin mizanpajı içinde- biçimsel bir olanak hâline getirilebilir.

Condensed: Harfleri sıklaştırma, bitişirmedir. Espas grubu yöntemlerin tersidir. Leyla Erbil'in 'Bilinçli Eğinim' öyküsünde metnin görüntüsü öykü kişinin değişken ruh hâli ile

yakından ilişkilidir. Öykü kişisine ait söylemin nabzını tutan metindeki kelime ve harf aralıkları duygu yükselmeleri ile genişletilir ya da daraltılır.

yontuımamış namusu, ongülüğü, korkusu korkusu baş aşağı Kustem e,
Belma'lara, patiska kokulu elleriyle annem hiç hiç gözyüzünü gagalayan
denizlerden gelen babama bi görünüm bi görünüm en son onlara da HER
NENLERDEN ÇIKTIRASI arıtıp acunu Belma'lar, Rüstem'lerden başaşağı...
Anılan gereksiz bırakası hih hih hih hih
ANILARAYENİDENBAŞLAMAKSABAHLARABEŞLEREALTIYEDİSEKİZLEREUYANMAKLARA... Hih
hih A B C ve sessiz ve seslerle ve 1 3 5 7 9'larla hadi başla deseler hadi
artık yetti der neyin yetip neyin yetmediğini belli etmez hiç "hadi başla"lı
gölgeli kayıların yakamozlarını dikmeye yeniden kaditti sülünesti,

Şekil 16: 'Bilinçli Eğinim II', Leyla Erbil, *Hallaç* (1961), (Erbil, 2015, s. 22).

Dul sözcük (widow): Paragrafın ortasında kalan kelime, hece ya da kelime parçası. Edebi metinlerde görülen ve paragraf, cümle ya da kelime içinde kasti olarak öne çıkarılan hece, yarım hece ya da harfler de bu bağlamda değerlendirilebilir. Yöntemin kurmaca metin için bir örneği Bilge Karasu'nun 'Kısmet Büfesi' öyküsünde hecenin majiskül (tamamen büyük harf kullanarak yazma) ile vurgulanması biçiminde görülür.

ilk olarak başımı kaldırım bakmış olduğumun farkına vardım. Deniz, turuncu bir ışıltı için de akıyordu. Yumuşamış gibi duran fener, göRÜN, yarısı turuncu, yarısı belirsiz bir mavi ile kurşununun arasında gidin gelen yumuşaklığına, bir başparmağın hafif bir bastırmasıyla gömülmüştü sanki. Dolaylarında, her zamanki gibi*, sarı uçultulu buğdaylar eğilin bükülüyordu. Daracık yoldan buğday tarlalarının arkasındaki cavırlara doğru yürüdüm. Feneri değil, evimizi görmek istivordüm. Gene de dolaşa dolaşa gidecektim ama.

Şekil 17: Bilge Karasu, 'Kısmet Büfesi' (1982)

Eklektik (eclectic): Seçmecilik. Farklı tipografik unsur ya da tasarımların bir araya getirilmesidir.

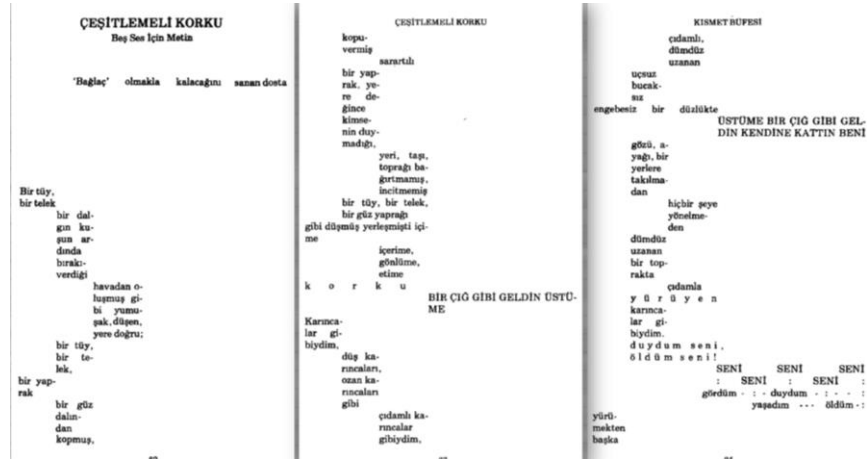
Em Dash (ayırıcı tire): Cümle ya da dizedeki kesintiyi belirtmek için kullanılan geniş çizgi (Southward, 2010, s. 31). Sevim Burak öykülerinde sıkça karşılaşılan geniş çizgiler, birbirine eklenen parçalı ifadeleri ayırıştırmak üzere kullanılır. Bu işaretlemeler cümle ya da kelimeleri ayrı ayrı, birlikte ya da çeşitli kombinasyonlar ile okumaya olanak sunar. Burak'ın terzilik mesleğinden gelen alışkanlığı ile oluşturulan metin ve kurgularda; harf, kelime ya da cümle yapıları bu işaretler vasıtası ile hem birbirinden ayrılır hem de birbirine teyellenebilir.

En Dash (birleştiren tire): Orta kısa çizgidir.

Espas: Tracking (harfler/karakterler arasındaki boşluk) (Strizver, 2006, s. 217) leading (satır arası boşluk), kearning (harfler arasındaki boşluk). Karakter, kelime, cümle ya da paragraf aralarında tanımlanan boşluklardır. Tipografik bir terim olarak espas; harf, kelime ya da satır aralarında bırakılan boşluklardır. Geniş, dar, normal ve negatif boşluk olarak ya da yeni imkânlarla farklı ölçü aralıklarında kullanılabilir (Ambrose ve Harris, 2017, s. 115). Bu teknik, kurmaca metinlerde de özel bir anlam yaratmak amacıyla tercih edilir. Kurmaca metinlerde ve somut şiirde en sık kullanılan tipografi yöntemi (Aslan, 2022, s. 201).

Yazının biçimi okura bir okuma biçimi sunar. Biçim okuru örgütleme misyonu taşır. Bu imkânlarla yazar yalnızca yazılanın manası ile değil biçimin kendisi ile de okuru ile iletişim kurar. Espas yöntemi kullanılarak tasarlanan kelimeler ile okurun o kelime ya da bölüm üzerinde daha fazla vakit geçirmesi sağlanırken, okura iletilmek istenen mesaja dair duygu, görsel ve anlamsal olanın ortaklığı ile yoğun biçimde vurgulanabilir. Bilge Karasu'nun *Kısmet Büfesi*'nde yer alan

'Çeşitlemeli Korku' öyküsündeki espas tekniği, öykünün ana duygusu olan korku kelimesinin yazılış biçimi ile yaratılmak istenilen duygu derinliği etkisini örnekler niteliktedir.



Şekil 18: Bilge Karasu, 'Çeşitlemeli Korku' (1972/1973/1974)

Yazarın *Troya'da Ölüm Vardı* adlı öyküler toplamında da farklı tipografik unsurlar ve tipografi teknikleri ile karşılaşmak mümkündür.

NEREDEN DE ANDIM ŞİMDİ.

A. K.'ya

Bir gün, şey demişti, hatırlarım, kadınlar demişti, hayır hayır, siz kadınlar demişti de alınmışım, kızmışım ona, sinirlenme demişti, bağırmaq istiyorsun gene besbelli, sus ama sus da dinle, bıktım usandım bu çığırmandan demisti. susmayı o anda sanki neden kabul et-

Şekil 19: Bilge Karasu, 'Troya'da Ölüm Vardı'

Sevim Burak'ın 'Sedef Kakmalı Ev' öyküsünde majiskül ve miniskül kullanımlarının yanında espas tekniği de kullanılır. Öykünün ana mekânsal unsuru evdir. Öykünün sonunda Nurperi'nin tekrar ettiği Sevim Burak icadı kelime: "anferidunicihanımanevi", espas tekniği ile görsel imgeye dönüştürülür.

Aslan ayaklı koltuğunda:
Anferidunicihanımanevi,
Anferidunicihanımanevi, diye tekrarlıyordu.
Mutfaktaki boş şişe kapakları, binlerce karınca, karyola önündeki sedef kakmalı sehpa koşup eteklerinin altına saklandı.
Soba deliğindeki iri örümcek ince ayaklarıyla ÜSKÜDAR ÇARŞISI'na yürüdü.
Nurperi Hanım, hemen orada tencerenin siyah dibine yapışıp kaldı.

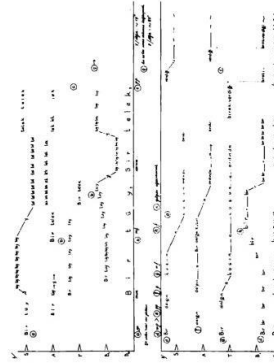
Şekil 20: Burak, 'Sedef Kakmalı Ev', *Yanık Saraylar* (1965), (Burak, 2014, s. 15).



Şekil 21: Yekta Kopan, 'Matruşka', *Kediler Güzel Uyanır* (2011)

Dingbat: Simge font. Harfler ve rakamların dışındaki simge, sembol gibi tipografik unsurlardır.

Bilge Karasu metinlerini disiplinler arası etkileşimlerle inşa eden öykücülerdendir. Yazarın öykülerinin hem anlamsal hem de biçimsel boyutunda görüntü ve estetiğe dair kaygı içeren bir eğilim görülür. Karasu'da metin, onu besleyebilecek pek çok yönden ortaklaşa inşa edilir. 'Çeşitlemeli Korku' öykü metninde bir anlatım imkânı olarak ses faktörü devreye girer. Öyküye dair bir seslendirme metni grafikleştirilir ve metinle birlikte okura sunulur.



Şekil 22: 'Çeşitlemeli Korku' öyküsünün seslendirme metni (Karasu, 1982, s. 139).

Görelî birimler: Farklı tipografi unsurları ile ilişki kuran ve bu ilişkiler ile tanımlanan, boşluk ve boyutlandırmalardır (Ambrose ve Harris, 2017, s. 106).

İdeogram: İdeografi. Grafik tasarımda 'dingbat' terimi ile de tanımlanabilir. Letrist şair Isidore Isou'nun, *The God's Diaries* (1950) çalışmasında kullandığı ideogramlar, Hulki Aktunç'un, "Yek-Yek Oynayanlar" öyküsünde kullandığı emoji işaretleri ile benzerlik gösterir. Aktunç öykülerinde de emoji anlatım imkânına dönüşür.

- O zaman oyun biter.
- Kare gibi!
- 1 2 3 4 5 6 sıralı gelirse, oyun gene biter.
- Kent gibi, floş gibi.
- Herhangi bir sayının dört adedi, bin yazar. Beş adedi gene bitirir oyunu.
- Su bardağı alırsız, okey zarı alırsız altı tane, oynarız.
- Oynarız.
- Kazanan nasıl çiziliyordu? 😊
- Hım, bitirici zarlar gelmezse, sayılar toplanıyor: 5000' e varan, oyunu alıyor.
- İkinci oyuna kim başlar?
- Birincide kötü sonuç alan.
- Bir gün de adaçayı içelim.
- Çocuk gibi seviyorduk. 😞



Şekil 23: Hulki Aktunç, *Bir Yer Göstericinin Hayatı* (1989), (solda)

Şekil 24: Isidore Isou, *The God's Diaries* (1950), (sağda)

İnisiyal Harf: Yeni bir bölüme geçişi de haber verebilen metnin ilk harfini -majiskül kullanarak- büyük puntolar ile yazma.

Kalın yazı karakteri (bold letter): İngilizce “bold” kelimesi ile terimleşen, yazının temel biçimsel özelliği, harf kalınlığına göre isimlendirilen ve koyu siyah yazı anlamını karşılayan yazı karakteridir (Becer, 2009, s. 177).

arkadakilerinse yalnız başları gözüküyor. Üçüncü sıranın hemen sağında, dikdörtgen bir levhannın sağ yarısında ARDIM RNEĞİ yazısı okunuyor. Sol ön köşede ise, ön sıradakilerin sayıca azlığından yararlanarak resme sokulmanın yolunu buluvermiş gibi bir yazı: KISMET BÜFESİ. Daha

Şekil 25: Bilge Karasu, ‘Kısmet Büfesi’ (1982)

komaz, bu haksızlıkları düzürlerin. öteki dünyada iki elim on bir parmağım yakasındadır onların. Onların da benim de beni vaktiyle tuttuğün için.

Dursun Kaymak



Şekil 26: Leyla Erbil, ‘Çekmece’, *Hallaç* (1961)

Majiskül (Uppercase, Kapital): Büyük harf kullanımı. Tamamen büyük harflerle yazma (Becer, 2011, s. 177). Heyecan, vurgu, güç gibi duygular uyandırma amaçları ile tercih edilebileceği gibi tezat biçimde yazıyı monoton, robotik ve ruhsuz kılma amacıyla da tercih edilebilir.

Sevim Burak’ın ‘Afrika Dansı’ öyküsünde hemşirenin konuşmaları diğer konuşmalardan ayrılacak biçimde bazı bölümlerde majiskül kullanımı tercih edilerek yazılmıştır. Bu öyküde, hasta ve ona karşı koyan bir gücün diyalektiği, hemşire figürünün söylemi ve bu söylemin hasta üzerindeki otoritesi, metinsel otoriteye dönüştürülmüş, bu çok yönlü metin tasarımında harfler gösterge kılınmıştır.

Farklı majiskül kullanımı örnekleri şunlardır:

ÇOK YAŞASIN SAYILAR 1301

Harfler gibi bireylerdir sayılar.

Biçimleri de adlarıdır.
İçeriklerini doğaları gereği bilmeyiz, görmeyiz.
Görmeyiz

belki de görülmemeyi
onlar seçmişlerdir,

(iç dünyalarına çekilip) ordan bakıyorlardı.
Bakıyorlarsa.

Bir AŞ k

Siraserviler Fuhuş-u Aşk'ı arşivlerine göre bir aşk yuvuştur.
Bu aşk yuvarının en önüsü de Rendevediler Krallığı Madam
Atina'nın evidir. Evin güzelliği de dış kapısından başlar. Mermer
merdivenler, sıvalı bir giriz, büyük geniş bir salon (salonda do-
kuyan bir kurt köpeği) ve sıra sıra birbirinden güzel boy odaları,
komodinler, aynalar... Fiyatlar da 5 liradan başlar, iki Reşat ahi-
na değin de çıkar. Buranın güllerinden biri de, ömür çaban tutan,
Zoto Dalmasıdır.

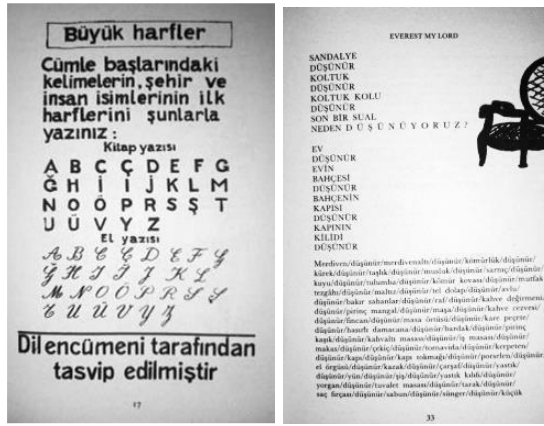
Madam Atina'nın defterinde Zoto Dalması (buraya geleceği)
"Müslül Arma" diye geçer. Cumhuriyetin bütün büyükleri bur-
dan mahlus olur. Bu büyükler adına da ev "baulinas" diye bilinir.
Ama bir gün bu ev basılır, Madam Atina da Siraserviler'den
sül Feray'a (Pera Caddesi Kebreri demektir), bu antik fuhuş yata-
ğına sayar (Biraz Paşa Han).

Y U V A S I

Siraserviler'in bu evlerinin iki eski Majik Sineması'ndan baş-
layıp Romanya ve Belçika konsolosluklarına değin uzanılır ve
Mihail Neru ile Kara Alesi evlerinde) çyköleri binmez. Pierre
Loti, bu evlerin Eyalet'i adı da bu evlere bulamazlar. Koca Ha-
ydar adlı yapıcının kâhramanları olan Zennur ile Nuriye Ha-
nım'ın da bu sıra evlerinde otururlar. Pierre Loti yazmıştı ki
değil, bu iki güzel kız kardeş de bugün çıkarılmaktadırlar.
Siraserviler Caddesi böyle ardında -koca da olsa- bir tarih bi-

Şekil 27: İlhan Berk, *Çok Yaşasın Sayılar* (1998) (Berk, 2003, s. 1301). (solda)

Şekil 28: İlhan Berk, 'Pera', (Berk, 2013, s. 1764). (sağda)



Şekil 29: Sevim Burak, *Everest My Lord* (Burak, 1984, s. 34-66).

Miniskül (Lowercase): Küçük harf kullanımı. Tamamen küçük harflerle yazma (Becer, 2011, s. 177).

Mizanpaj: Sayfa düzen ve tasarımıdır. Stéfane Mallarmé'nin şiirlerine ait sayfa düzeni şöyledir:

peine auer de l'écrit
C'est saiff comme de l'échiquier
l'irréalité mais content
par sa petite raison vaine
en jante
soudain
c'est l'air et l'air
une
une
que
Si

(Un lucide séigneuriale signette de voyage
au front surcillé,
scintille
pays enlorgne
une stilette m'agrasse l'indifférence débauché
en sa lénine de s'écarter
le temps
par d'impalpables squelettes s'élevés l'épave
un repaire
fines rec enlorgne en brune
qui impèta
une barne à l'écrit)

c'était
l'ère s'écarter
le nombre
EXISTANT-IL
intercarré et l'indifférence épave d'écrite
COMMUNICAT-IL ET CESSAT-IL
tantôt que nul et cho qu'on appa
une
par qu'après position réponde en s'écrit
SE CHIFFRÉ-IL
C'étaient de la s'écarter pour que s'écrit
ILLUMINAT-IL
ce serait
piv
stratège si s'écarter
mais s'écarter indifférence
LE HASARD
(Choit
la plume

Şekil 30: 'Un Coup De Dés' (Bir Zar Atımı, 1897), Stéfane Mallarmé

Dadaist metinlerde sıkça görülen sayfa tasarımına müdahale, edebi metinlerde somut şiir örneklerinde de sık rastlanılan bir biçimsel sapmadır. Alışılmıştın dışındaki bu görünüm okurda şaşırtma ve yabancılaştırma etkisi yaratır. Öne çıkarılan bazı kelimeler dördüncü duvarı yıkar. Okuma sırasını manipüle eder ve okuru standart okuma alışkanlığının dışına çıkmaya, bu yeni okuma biçimine riayet etmeye zorlar.

Şiir ve görsellik ya da şiir ve tipografi ilişkisi, harf ve sayfa tasarımı, görsel unsurları şiir ya da kurgusal metinlere dahil etme fikri her ne kadar somut şiir ve sanat akımlarına yorulsa da klasik şiirde de somut şiirin, somutlaşan metinlerin eski örnekleri bulunur. Fransız şair Mallarme (1842-1898) şiirleri ise bu tarzın modern şiirdeki ilk haber vericisi olarak gösterilir. Nazım Hikmet'in fütürist ve kübist şiir etkisi ile ortaya çıkan eserleri, İlhan Berk'in *Berk Sözlüğü*, *Çok Yaşasın Sayılar* şiirlerinde görülen şiir ve sayfa tasarımları ise klasik sonrası modern Türk edebiyatı için öne çıkan örneklerdendir. Öte yandan klasik metinlerden farklı olarak bu örneklerin arasına kitap tasarımcılarının yaptığı eklemeye ya da müdahaleler de dahil olur.



Şekil 31: İlhan Berk, *Berk Sözlüğü* (Berk, 2013, s. 632, 1764, 626).

Öykü türü somut şiire dair tekniklerin kullanımı için nispeten yeni bir alandır. Tipografik tasarımları öykü kurgusuna dahil eden önemli isimler: Sevim Burak, Leyla Erbil ve Bilge Karasu'dur. Postmodern çalışmalar ile günümüzde daha sıradan hâle gelmeye başlayan bu durum, özellikle bu üç yazarın eserlerini verdikleri çağa göre yenilikçi ve sıra dışı bir girişimdir.

Modern Türk öyküsünde ilk tipografi örneklerinden biri Haldun Taner'in *Ayışığında Çalışkur* öyküsü olarak gösterilebilir. 1954 yılında yayımlanan öyküyü deneysel kılan temel özellik, mizanpaj tasarımının öykü kurgusuna dahil edilmesidir. Kitabın mizanpajında öne çıkan bazı tipografik unsurlar şunlardır:

- Kitabın yüz yüze bakan her iki sayfasında iki ayrı metin eşzamanlı olarak okura sunulur. Okurların tepkisinden önce yazılan orijinal metin solda, okurun eleştirilerinin ardından düzenlenerek yazılan yeni metin sağdadır.
- Sağdaki yeni metinde eklenen ve değiştirilen ek, kelime ve cümleler kalın (bold letter) yazı karakteri ile vurgulu hale getirilir. Kurgusal okurların talebi sonucu düzenlenen yeni metin, vurgulanan değişikliklerle kurmacanın dışındaki gerçek okurlara sunulur.

Metnin orijinali sol tarafta standart yazı karakteri ile yazılır. Sağ tarafta yer alan düzenlenmiş metindeki bazı değişiklikler şunlardır: Bekçi Zülfikar hakkında, sol sayfadaki orijinal metinde olmayan bir karakter özelliği, "İnce ruhlu bir adamdı." eklenerek bold (kalın) yazı karakteri ile vurgulanır.

- Sol sayfadaki 'laf olsun diye' kelimesi, sağ tarafta 'vazife icabı'na, dönüştürülür (Taner, 1954, s. 57). Bu değişiklikler ile öykünün dili kibarlaştırılır. Okurları tarafından ahlâka aykırı bulunan öykü, yine okurun isteği üzerine yazar tarafından ahlâka uygun hale getirilir.

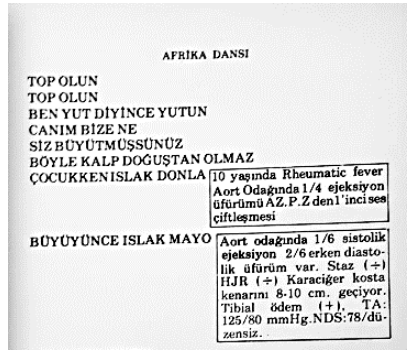
Orijinal metindeki yöreye özgü dil kullanımları değiştirilir. Değişen ekler, eklenen yeni kelimeler daha önceki metnin tam tersi yeni anlamlara gelir. Kurgu yenilenen hâliyle okurun mektuplarındaki beklentileri karşılar özelliklerdedir (Aslan, 2022, s. 220-221).

Türk edebiyatının yanında dünya edebiyatında da kurmacanın tipografik ve mizanpaj tasarımı ile sunulduğu çeşitli örnekler; Laurence Sterne'ün *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri* (1759), -Yeni Roman akımı ile ortaya çıkan edebi çalışmalar- Michel Butor, *Değişme* (1957) romanları Mark Z. Danielewski'nin *House of Leaves* (Yapraklar Evi, 2000) isimli romanı ve postmodern teknikle yazılan çeşitli son dönem anlatılardır. Bu çalışmaların da etkileriyle bu dijital-görsel girişimler edebi metinler için alışıldık kılınmıştır.



Şekil 32: Mark Z. Danielewski'nin *House of Leaves* (Yapraklar Evi, 2000)

Metin blokları: Mizanpajda çerçeve içine alınan metinlerdir.



Şekil 33: Sevim Burak, *Afrika Dansı* (1982)

Punto: Fransız yazı/harf tasarımcısı ve tipografi teorisyeni Pierre Simon Fournier tarafından 1737 yılında geliştirilen yazı ölçü birimidir (Becer, 2011, s. 180).

siper edercesine iki kişilik bir masada oturmuş/
çünkü ben Hilton'a o yemek davetine gide-
mezdim/
/Bordo rengi şifonumsu bir elbisem ol-
saydı/
/Ya da sadece kadife giymek isterdim/
/Ya da çok şık ve şempl bir kıyafet düşü-
nüydüm/
/Eğer gitseydim/
/Onu gördüğüm zaman/
/Belki benim hiç yapmayacağımı sandı-
ğın bir hareketle karşılaşabilirdi/
/Her şey belli olurdu/
/O'nu çok özlediğim sevdiğim falan/
/Eğer o gece gitseydim/
/ve o gecenin sonra çok şey değişebilirdi benim için/
/ve buna karşı koymak için o gece benim gücüm yok-
tu/
/bu kadar yorgunluktan sonra

Ayakları su içinde yaşlanmış yalılarımızı tanıyormuş
gibi bu genç ülke hem de yabancıymış gibi şöyle hai-
nane tepeden, koparıp alıcı bir atmaca gözüyle bak-
tıktan sonra –öyle uzun bir bakış ki– bu bakışta kafasın-
nın içindeki hainane planı eviriyor, çeviriyor, tartıyor
kendi hesabına uydurduktan sonra ancak evimizin
kapısını çalıyor onların deyimlerle "mutluluk" tek-
lifleriyle kandırıp, parayı verirken de "mutlu mu-
sunuz?"
Kaç kez kulağımla duydum
Mutlu musun
Mutlu musunuz
Mutlu muyuz
Mutlu mu
Mutlu
Mut
Yahu bırakın şu mut
Vermem evimi
Ver evini
Vermem

Taze avcının gönlü yükseklere geç
Bir hiç için insan öldürülür mü?
İnsanlar fasulye yer
Kurtlarsa insanlar yiyemezler
Ben... diye başladı kurt
Bir sürü değim
Fakat a p a y a l n ız ı m . . .
Sense avcısın
Gözlerin görmüyor
Ben postum için yaşıyorum
Sense derilerimi yüzüyorsun
Bu, geçen kışın hatıraları diye ce-
vap verdi avcı
H a n i , dokuz kişiyi yediğin zamanlar
Bilirsin ki
Bizim de işlerimiz var
H a l b u k i , dedi kurt
B i z i s e a ç l ı k t a n y e r i z
Mesela..
Avcı yeter dedi

Şekil 34: Palyaço Ruşen (1993), Sevim Burak (Burak, 1993, s. 46, 52, 111).

Rakam ve Matematiksel Semboller:

“Hiçbir şey biçimden kurtulamamıştır.
Biçim çünkü her şeydir. Sayılar da öyle
vardır” (Berk, 2014, s. 1369).

İlhan Berk, Tristan Tzara, Arthur Rimbaud, Stéphane Mallarmé, Andre Breton gibi isimlerden ve ressam Paul Klee'den etkilenerek ressam yönünü şiirlerine taşımış, dizelerini Savaş Çekiç tasarımlarıyla nesneleştirmiştir. Berk'in şiirlerinde tipografiye dair birçok tekniği bir arada bulmak mümkündür. Kaligram, espas, majiskül kullanımları en çok rakamların dahil olduğu metinlerde dikkat çeker. *Çok Yaşasın Sayılar* şiirlerinde Dadaist kolaj teknikleri kullanılır. Bu kolajlar, şiir için sınırlı biçimsel olanak olan harf kullanımlarını çeşitlendirir.

Tipografiye dair tüm imkânlar Berk şiir ve metinlerine dahil edilir. Harf-yazı manipülasyonu, kaligram tekniği, noktalama işaretlerinin manipülatif kullanımı, matematiksel sembol ve simgelerden faydalanma gibi örneklerin yanında mizanpaja yapılan manipülatif müdahaleler de sıra dışıdır. Sayfadaki yazıların üzerine çizilen çarpı işareti Dadaist posterleri anımsatır.



Şekil 35: İlhan Berk, *Çok Yaşasın Sayılar* (1997), (Berk, 2003, s.1371, 1366).

Somut metinlerden biri “Her varlık, kendini yuvarlak gibi görür. Yuvarlak doğası gereği dışsal değil, içseldir.” (Berk, 2014, s. 1204). Sözlerinin alıntılandığı Dada etkileri taşıyan Pop Art akımı ressamlarından Jasper Johns hakkındadır.

<p style="text-align: center;">ÇOK YAŞASIN SAYILAR 1381</p> <p style="text-align: center;">5 6 7 9</p> <p>Açık sayıların en güzeldir: Hiç: 5 5 = zaman (mak.) Her şeyden önce düşünür: Deneyimle öğrenir, nitelikli elden ayaktan eder. 9 Tek sayıları sevmesindedir. Kendinden sonra gelecek sayıya bir dünya açar. Adını sanki ayırdığını. Sonra da cümlene açılır. Hiç değilse karışmaz. 6 ile 7 zor sayılardır. Zer'a soyunmuşlardır. Bunun bilmesi bile yetmiş olabilir. Sayılar özel tanımlarıdır hem. Birinin eksikliği, öbürünün de artışı eder. 1 den 10'a değin dizimlerinde ama bu 3, 4'ten önceki ya da 8, 7 den daha sonradır anlamına gelmez. Gene 3, 4'ten daha erkendir. de diyemeyiz. Heledeggir buna karşı çıkacak. 'Sayılar zaman içinde olmadıklarından daha erken, daha geç olamazlar!' diyecektir. Ama şu da bir gerçek:</p>	<p style="text-align: center;">ÇOK YAŞASIN SAYILAR 1377</p> <p>Sayıları bütün çağlarda görürüz. Yalnız dünyamızın elinden tutmakla kalmamışlar, yeni coğrafyalar da kurmuşlar, yazmışlardır. Tarih boyunca da korulanmışlardır. Eskilerin içinde zıvanadan çıkar sayılar. Fil orduları, küçük köyler, evler, zadenler, dikenli teller, çocuk-güneşler, kayalar uçururlar, tren, ... hava yolları kurarlar. Günümüzde de J. M. G. Le Clezio gibi "yüre" (yerlemeden topladığı) sayıları sözcüklerimiz gibi alt alta sıralayarak olumsuz şiirler yazdıracaktır.</p> <table border="0"> <tr><td>065</td></tr> <tr><td>180</td></tr> <tr><td>1000</td></tr> <tr><td>990</td></tr> <tr><td>200</td></tr> <tr><td>045</td></tr> <tr><td>600</td></tr> <tr><td>825</td></tr> <tr><td>075</td></tr> <tr><td>060</td></tr> <tr><td>175</td></tr> <tr><td>320</td></tr> <tr><td>400</td></tr> <tr><td>750</td></tr> <tr><td>095</td></tr> <tr><td>9400</td></tr> </table>	065	180	1000	990	200	045	600	825	075	060	175	320	400	750	095	9400	<p style="text-align: center;">1378 TOPLUŞRILIK</p> <p>Hem sayıların ömrü uzundur. Geleceği ise kimse bilemez. Tarihî anlatılara birinimesi anlaşılmasa bir şey değildir. Ni ki, tek sayılar hep sevilmez.</p> <p>Yükarı da tek sayıları sever</p> <p>1, 3, 5, 7, 9</p> <p>ne</p> <p>e</p> <p>u</p> <p>z</p> <p>e</p> <p>i</p> <p>d</p> <p>t</p>
065																		
180																		
1000																		
990																		
200																		
045																		
600																		
825																		
075																		
060																		
175																		
320																		
400																		
750																		
095																		
9400																		

Şekil 36: İlhan Berk, *Çok Yaşasın Sayılar* (1998), (Berk, 2014, s. 1381, 1377, 1378).

Noktalama işaretleri: Tipografik tasarımlara dahil edilen, tasarımlarda harfler kadar önemli yere sahip olan noktalama işaretleri, belli bir duyguyu temsil etmek, okumayı kolaylaştırmak, vurgulama, bekleme ya da sonlandırma gibi özel görevlere sahip yazı işaretlendirmeleridir. Noktalama işaretleri, modern kurmaca metinler ya da şiirlerde mevcut anlam ve görevlerinin dışına çıkarak asli görevlerini yapı bozuma uğratacak biçim ve manalarda kullanılır ve yazının imkânlarını genişletebilir.

Leyla Erbil'in *Hallaç* (1961) isimli ilk öykü kitabında noktalama işaretleri birer anlatım imkânına dönüştürülen tipografi unsurlarıdır. Okura üç virgül (,,), virgüllü ünlem (,!) gibi sıra dışı kombinasyon ve biçimlerde sunulan bu yeni imler yazarın kendi icat ettiği deneysel yazı işareti örnekleridir.

Türk öyküsünde Bilge Karasu, Sevim Burak ve Hulki Aktunç gibi isimler de noktalama işaretini anlatım imkânına dönüştüren, yazının mevcut olanaklarını arttırmak üzere noktalama işaretlerine imgesel anlamlar yükleyen yazarlardır.

.Cayırlar sansarı,, kuru. san sap sırtan, ardalarla, pisipisilerle kaphydı her zamanki gibi.

Tren völuna kadar uzanacak, oradan gidecektim evimize; eskiden de gittiğim yoldan. Güneşte pişen çayırların önündeki beyaz yağlı b'oyalıl serin evi görecektim... Dalıyordum.

Şekil 37: Bilge Karasu, 'Troya'da Ölüm Vardı' (1963), (Karasu, 1963, s. 11).

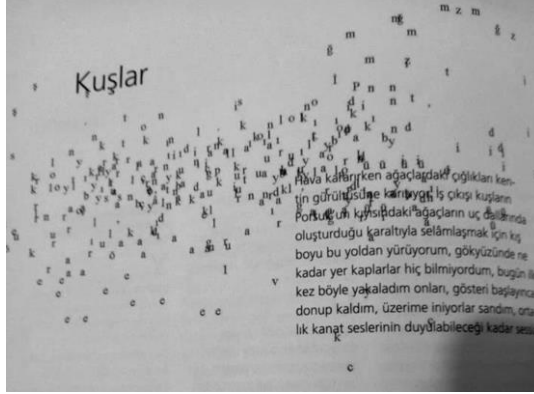
Tire (hyphen), orta tire (en dash), uzun tire (em dash): Bağlantılı sözcüklerin arasına, tarih aralığı belirtmek için, cümle içi ikinci bir ara cümleye ek açıklama için ya da ya da en yaygın hâli ile diyalog çizgileri olarak kullanılır.

Tipofoto (Typophoto): Fotoğraf ve tipografi isimlerinin birleşiminden meydana gelen kavramda, tipografi unsurları fotoğraf unsurları ile bir arada sunulur. Sevim Burak öykülerinde görsel unsurların yazı ile oluşturduğu kompozisyonlar bu kavramla ilişkilendirilebilir.

Yazı / Metin Manipülasyonu (text manipulation): Tipografik manipülasyon, tipografi unsurlarının standart dizgi biçimlerinin dışına çıkacak biçimde kullanılmasıdır. Tipografik manipülasyonda yazı; çekme, yer değiştirme, ayırma, dağıtma gibi diğer kelimelerden farklı bir anlamı temsil edecek biçimde kullanılabilir (Ambrose ve Harris, 2017, s. 164).

Edebî metinler; somut şiir, anlatı ya da somutlaşan öykülerde sayfa üzerine dağılan kelime, harf ya da noktalama işaretlerinin bir anlama işaret etmek üzere rastgele ya da özel olarak tasarlandığı metin manipülasyonları anlatım tekniği olarak kullanılır. Somut öykü ya da somut

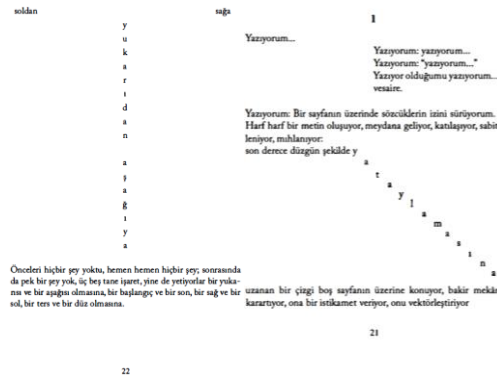
şiir örneklerindeki manipülatif yazı kullanımlarında en yaygın tercih edilen espas tekniği de temel yazı manipülasyonlarından biridir. Gelişen dijital imkânlar ve bilgisayar destekli tasarım olanaklarının zenginleşmesi, deneysel-sıra dışı (experimental-extraordinary) tipografik tasarımlar ile birbirinden farklı özellikte yazı manipülasyonlarının hayata geçirilmesini kolaylaştırarak yaygınlaştırmıştır.



Şekil 38: Yer Değiştirmeler Seçkisi (2003), 'Kuşlar', Levent Şentürk (Şentürk, 2011, s. 72).

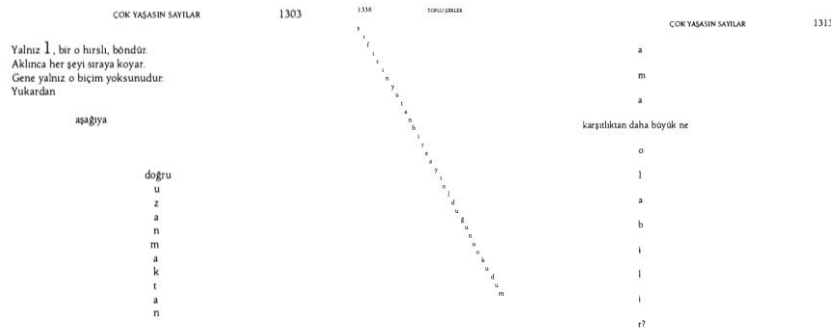
Levent Şentürk'e ait metin örneğinde, gökyüzüne dağılan kuşlar, dijital imkânlar kullanılarak oluşturulan harf/metin manipülasyonu ile resmedilir. Resim sanatında formları oluşturan çizgilerin yerini somut şiir ve öykülerde harfler alır. Kaligraflarda harfler bir görsel oluşturacak biçimde tasarlanır ya da manipülatif biçimde mizanpaj edilebilir. Metin tipografik tasarıma uyarlanır. Harfler, standart kullanımlarının dışına çıkarılarak göstergelere dönüştürülür (Aslan, 2022, s. 213).

Deneyci yazar Perec'in *Mekân Feşmekân* (1974) adlı eserinde kullandığı "düşey yazı manipülasyonu" da somut şiirde ve modern kurmaca metinlerde kullanılan popüler anlatım imkânlarından birisidir.

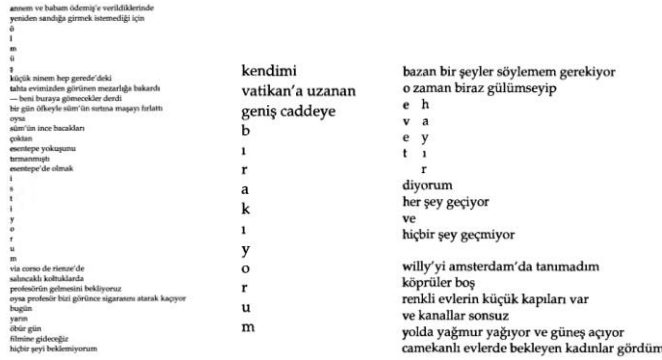


Şekil 39: Georges Perec, *Mekân Feşmekân* (1974)

Türk öyküsünde Tezer Özlü'nün 'Gabuzzi' ve 'Amerikalı Komşum Willy' (1968) adlı küçürek öykülerinde, Nazım Hikmet, Metin Eloğlu (*Bir Uyumsuz Rastlaşma*), İlhan Berk, Hilmi Yavuz şiirinde de bu tipografi tekniği kullanılır.



Şekil 40: İlhan Berk *Çok Yaşasın Sayılar* (1962), (Berk, 2014, s. 1303, 1338, 1313).



Şekil 41: Tezer Özlü, *Eski Bahçe Eski Sevgi*, 'Gabuzzi' 'Amerikalı Komşum Willy' (1968), (Özlü, 2013, s. 29, 30, 35).

Becer, tipografik sözdizimini (typographic syntax) tipografik unsurların doğru mesaj oluşturacak biçimde sıralanması olarak tanımlar ve harfin çevresini kuşatan -boşlukla karşılıklı bir etkileşim içine giren- her tipografik simgenin görsel olarak dinamik bir yapıya sahip olduğunu, harflerin aralarında kurdukları bu anlam-biçim ilişkisinde sözdizimi olgusu olduğunu söyler (Becer, 2011, s. 183). Edebi metinlerde alışıldık sözdizim ve söylem dışına taşan kullanımlar sapmalar (deviations) olarak tanımlanır. Tipografik tasarımda da söz dizimi alışılmamış bağdaştırmalar ve sapmalar olarak tasarlanabilir. Sözcüksel (lexical), yazısal (graphological), biçimbilimsel (morphological), sözdizimsel (syntactical), anlamsal (semantical) sapmalar / alışılmamış bağdaştırmalar (Kul, 2008) edebi metinler; şiir, öykü, roman ya da diğer anlatılarda anlatım imkânına yeni olanaklar kazandırmak üzere kullanılır. Tipografik manipülasyon; “sapmaları meydana getiren unsur” ya da “sapmalar için tercih edilen bir unsur” olarak kullanılabilir gibi görüntü ile yaratılmak istenilen belirli anlam kodları için de tercih edilebilir. Bu anlam kodları; Sevim Burak'ın öyküsünde su yüzeyine dağılan kelime ve harfler ile boğulma esnasında çıkan dağınık sesleri (*Afrika Dansı*, 'On Altıncı Vay', 1982), hastanın yatağı altına gizlenmiş hışırdayan kâğıtları (*Afrika Dansı*), Bilge Karasu öyküsünde korkuyu, İlhan Berk şiirinde aşağıya doğru düşme ya da yukarı çıkmayı, sağa doğru parçalanmış bir vurguyu temsil edebilir. Tipografik manipülasyona dair bahsedilen örnekler şunlardır:

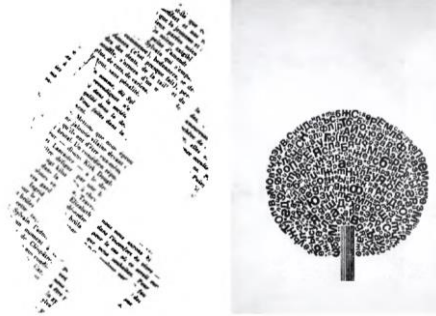


Şekil 42: Sevim Burak, *Afrika Dansı*, ‘On Altıncı Vay’ (1982), (Burak, 2014, s. 67). (solda)

Şekil 43: Sevim Burak, ‘Afrika Dansı’, (1982), (Burak, 2014, s. 16). (ortada)

Şekil 44: İlhan Berk, *Mısırkalyoniğne* (1962) (Berk, 2003, s. 297). (sağda)

Kaligram (caligramme, altar poem, concrete poetry): Kaligram şiir, ilk olarak İranlı şairler tarafından kullanıldığına inanılan kaligramlar (Cuddon, 2013, s. 28) biçimli, simgesel, figüratif özelliklere, şiirin konusunu içeren biçime (şekilsel özelliklere) ve tasarıma sahip şiirlerdir. Klasik Osmanlı şiirinde de örnekleri görülen¹¹ kaligram türü şiirin önemli temsilcileri; Guillaume Apollinaire (1880-1918), Dylan Thomas (1914-1953) Mary Ellen Solt (1920-2007) gibi isimlerdir.



Şekil 45: (1969, s. 76).

Rebus: Sözcük ya da hecenin bir resim ya da nesneye ait görsel ile temsil edilmesidir. Isou’nun çalışmalarıda görülen rebuslar, Sevim Burak öykülerinde de görülür.

Palimpsest: İlk kez Thomas De Quincey tarafından Blackwood's Magazine'de “The Palimpsest” (1845) adlı deneme yazısında kullanılan (Dillon, 2013, s.13) kavram, yeniden yazma anlamına gelir. Eski ve kullanılmış parşömen kâğıtlarını yeniden kullanarak yazmaya bir gönderme olarak tanımlanabilecek bu teknikle, birbirinden etkilenen ya da birbirini etkileyen çok katmanlı ve birbirinin içine geçmiş metinler üretilir. Bu yöntem için bir tipografik gönderme ya da “tipografik yorumlama” örneği olarak İlhan Berk’e ait metinler, Savaş Çekiç tarafından silik ve okunaksız biçimlerde tasarlanmıştır. Ayrıca şiirlerin bulunduğu kitabın içeriği ve üretiliş biçimi de palimpsest örneğidir. Şiirlerin yazılış serüveninin de okura sunulduğu kitapta sırasıyla el yazısı, daktilo edilen yazı ve düzeltmeler yapılan hâllerinden, Savaş Çekiç’in tipografik yorumlamalarına varan hâline kadar bir yazı işçiliği kayıdır.¹²

¹¹ Detaylı bilgi için bk. Dursun Ali Tökel (2010). *Deneyisel edebiyat yönüyle divan şiiri*. Ankara: Hece Yayınları.

¹² <https://www.hurriyet.com.tr/gundem/murekkebi-kurumadan-39254579> (Ocak, 2023).



Şekil 46: Berk, *Şeyler Kitabı Ev* (1997), (Berk, 2003, s. 1550).

Paratext: Yan metin ya da metin ötesi (Genette, 1997). Genette'ye göre yanmetinler, basılı kitapla ilgili olan ancak asıl metnin içinde bulunmayan, ona ait ve onu tamamlayan bütün yan öğeleri tanımlamaktadır. Yan metinler, metin çevresindeki yazılı öğeler (peritext) ve kitap çevresindeki öğelerdir (epitexte) (Aksöz, 2018, s. 27). Yazılı metni oluşturan; başlık, espas, paragraf, metin kutusu, metin çerçevesi ve diğer görsel unsurlar bu çerçevede değerlendirilebilir. Okur, bu unsurlar aracılığı ile metin ve içerik hakkında ön bilgi sahibi olur.

Rakam ve matematiksel semboller kullanmak: Bir tipografi unsuru olarak rakamlar da özel bir imgeye dikkat çekecek biçimde kurmaca metin ya da somut şiirlerde mizanpajı manipüle edebilir. Özellikle, ben hep şiirin uç noktalarını seçtim diyen İlhan Berk'in *Çok Yaşasın Sayılar* (1962) şiir kitabında yer alan metinler, rakamların tipografik unsurlar olarak somutlaşan şiire malzeme edilmesi bakımından dikkat çeken örneklerdir.

Öykü türünde ise Sevim Burak'ın *Everest My Lord* (1984) adlı metninde rakamlar tekrar unsuru hâline de gelen gösterge ve görüntüler olarak öykü metnine dahil edilmiştir.

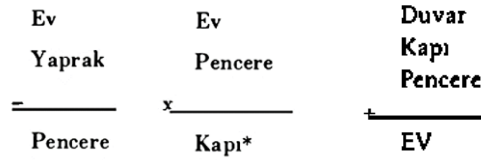


Şekil 47: Sevim Burak, *Everest My Lord* (1984) (Burak, 1984, s. 19).

Sevim Burak, tipografik tasarımlar konusunda başı çeken, yazı ve görsel arasındaki ilişkiyi sıra dışı biçimlerde örnekleyen öykücülerdendir. Yazar, birçok çalışmasını aslen bu deneysel ideal ile kurgulamıştır. Çünkü onun çalışma yönteminin gerektirdiği hâliyle ayrı ayrı kelime işçiliğiyle oluşturulan öykü metinleri, seyir eyleminin ardından seçilerek bir araya getirilir. Öykü metinleri yazar tarafından önce parça parça yazılır, ardından bu parçalar perdelerle iğnelenerek izlenir ve nihayetinde görsel ve anlamsal bir kompozisyon oluşturacak biçimde bir araya toplanır.

Öykülerin en dikkat çeken tekniği görsel unsurların öykü kurgularına dahil edilişi ve bu dahil ediliş yönteminde tercih edilen deneyiciliktir. Yazarın vefatının ardından yeniden basılan metinlerde görülen müdahaleler bu tasarımların kime ait olduğu konusunda kafa karışıklıklarına neden olsa da gerek yazı notları gerek kişisel eşyaları ve yazışmaları bu görsel çabanın kendi estetik birikimi, terzilikten gelen mesleki alışkanlıkları ve farklı çalışan bir zihnin ürünü olduğunu gösterir. Sevim Burak'ın ilk öykü kitabı *Yanık Saraylar*'da da bu tipografik denemelerin ilk sinyalleri verilir. *Afrika Dansı* adlı öykü kitabı ise tipografik ve görsel unsurların çeşitlendiği bir 'metin laboratuvarı'dır.

“Şiir söylenemeyeni söylemektir.” “Kendimi, bir harften ziyade sayıya benzetiyorum.” diyen İlhan Berk'in şiirlerinde rakam kullanımına ek olarak matematiksel semboller de kullanılır. Bu kullanımlar eskicil örneklerden biri olarak Nazım Hikmet'in 'Jakond ile Siya-u' metnini hatırlatır.



Şekil 48: (Berk, 2014, s. 1437, 1428, 1403).

Yakın dönem örneklerde tipografik tasarımlar dijitalleşir. Bilgisayar kullanımındaki gelişmeler yazının biçiminde gerçekleştirilen olasılık, ayrıksılık ya da yaratıcılıkları arttırırken bilyandan da organikliğinden koparır. Bu durum postmodern metinlerin de sıkça maruz kaldığı kitsch'leşme yargılarını kolaylaştırır. Yine de bu çeşitlilik, biçimi yeni imkânlarla buluşturma açısından yadsınamayacak örneklerin ortaya çıkması noktasında önem taşır.

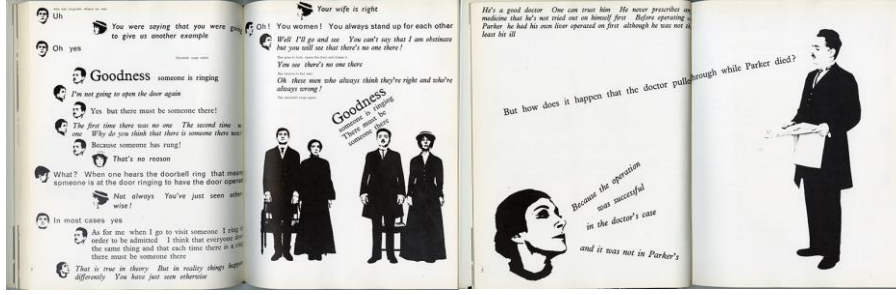
Modern Türk edebiyatı öykü yazarlarından Yekta Kopan, deneysel metinleri ile tanınan OULIPO ekolü yazarlarından Raymond Queneau'nin *Biçem Alıştırmaları* (1947) kitabındaki metinleri hatırlatan küçürek öykülerinde rakamların ve espas yönteminin tipografik etkisinden faydalanmıştır. Yazarın aynı kitapta yer alan ve yukarıda alıntılanan 'Geometri' isimli küçürek öyküsünün ise her kelimesi 'g' harfi ile başlatılmıştır.

Punctum'sal Ekler: Mürekkebin Ötesi, Tipo-fotoğrafik Öyküler

Eugène Ionesco tarafından yazılan tiyatro oyunu *The Bald Soprano* (Kel Şarkıcı), Massin tarafından denenmemiş bir yapıya dönüşmüş ve tiyatral bir biçimle sayfaya yansıtılmıştır. Massin, Hemi Cohen'in çektiği fotoğrafları görsel yapıya büründürmüş, oyuncuların repliklerine kişilik kazandırarak metnin sesini sayfa üzerine taşımış, oyundaki devinimi, konuşmaları ve şarkıları kendi diline çevirerek imge ve resim arasındaki etkileşimi tasarlamış, kâğıt üzerinde bir sahne yaratmıştır (Uçar, 2017, s. 118-119).

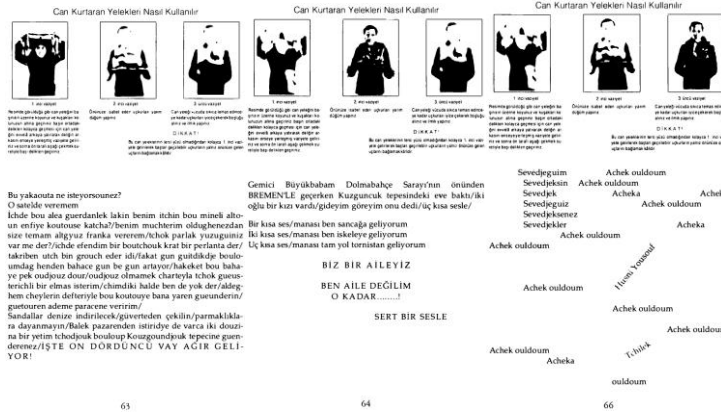
Metaforik ve kinetik; serbest biçimli tipografilerle Massin tarafından yaratılan *The Bald Prima Donna / The Bald Soprano* (1966)¹³, Sevim Burak'ın *Afrika Dansı*'nda yer alan 'On Altıncı Vay' öyküsündeki söylemi "sessel tipografi tasarımı"na dönüştürmesi, görsel kullanımları ve *Everest My Lord* (1984) adlı uzun anlatı metni ile hem tiyatro metni oluşu bakımından hem de görselleştirilen metin (visualized text/concrete text) olma ilişkileri bakımından benzerlik gösterir.

¹³ <https://designobserver.com/feature/robert-massin/40185> (Ocak, 2023).



Şekil 49: Robert Massin, 'The Bald Soprano' (Kel Şarkıcı/Soprano), Eugene Ionesco 1956 (1966)

Massin, Ionesco'nun tiyatrosunu "yorumlayıcı tipografi" ve farklı tipografik tekniklerle alçak ya da yüksek sesli konuşmaları ayırt etmek için yazı tipini çarpıtarak, yazıyı görselleştirerek "kinetik kitap" fikri ile hayata geçirmiştir.¹⁴ Sevim Burak ise gerek kendi yazı tekniği gerekse kitaba müdahil olan tasarımcılar ile benzer bir çalışmayı ortaya koymuştur.



Şekil 50: Sevim Burak, *Afrika Dansı* (1982) (Burak, 1982, s. 63-64-66).



Şekil 51: Sevim Burak, *Everest My Lord* (1984) (Burak, 1984, s. 34, 36).

Türk öykü ve yazınında örnekleri çoğaltmak mümkündür. Resim sanatı içinde de metin ve resim bağlamında örnekler çoğalacaktır. Örneğin, Ressam Yüksel Arslan'ın bazı "arture" çalışmaları görsellik; resim, tipografi ve metin (text) arasındaki ilişkinin farklı örneklerindedir.

¹⁴ <https://designobserver.com/feature/robert-massin/40185> (Ocak, 2023)

Okuru İz'leyici Kılan Metin Enstalasyonu: Somut Öyküler İçin Sonuç ya da Epilog

21. yüzyılda tipografik tasarım yalnızca masaüstü yayıncılık ve dijital mecralara özgü bir teknik olmakla kalmayıp devrimci sanat akımları, özellikle Dadaizm ve somut şiirin etkileri ile modern edebi metinlerde de anlatım imkânına dönüştürülmüştür. Yazının mevcut imkânları ile yetinmeyen yaratıcı yazarlar ve yayıncılar edebi imkânlarla yeni malzemeler eklemeye devam ederken artık görsel ve dijital olanın gücünden de faydalanmaktadır. Yazarların metinlerine dahil ettiği bu dijital ya da tipografik imkânlar, klasik biçimi provoke eden, sapma/değiştirime (formal modification) uğratan yeni biçimler öyküyü bir harf ve görsel enstalasyonu kıldığı gibi metne yabancılaşarak adapte olan okuru da izleyen konumuna taşımaktadır. Bilgi çağındaki disiplinler arası etkileşimler edebiyatın da gündemindedir.¹⁵

Yakın dönem Türk edebiyatında edebi türlerin (roman, şiir, öykü) tamamında tipografik ve görsel etkilerin popülerlik kazandığı görülür. Türk somut şiirinin önemli isimlerinden Yüksel Pazarkaya, Tarık Günersel, Serkan Işın, Oulipiyen çalışmaları ile de tanınan mimar yazar Levent Şentürk, görsel somut şiirleriyle şair Yusuf Bal, dijital tipografik çalışmaları ile “görsel medya sanatçısı” Ege Berensel tipografik ve görsel unsurları çalışmalarına dahil ederek sürdüren isimlerden bazılarıdır.

Kavramların görsel ve göstergesel unsurlara dönüşümünü sağlayan tipografi tekniği yazarların bilinçli ya da bilinçsiz tercihleri ile kullanılabilirdiği gibi editör, yayınevi ya da kitapların içerik ya da tasarımına dahil olan, “yarı yazarlık”a girişen tasarımcılar tarafından yazarlarından haberli ya da habersiz olarak kullanılmaya devam edilir.

Teknik imkân ve yöntemleri zorlayarak yaratıcılık gayesini sürdüren yazarlar için görsel sanatlar ve çeşitli sanat disiplinleri yeni biçimsel olanaklar yaratır. Gelişen imkânlar ve yenilenen okur algısı yeni beklentileri doğururken disiplinler arası ilişkiler sanat alanlarını güçlendirir, beklentileri artan okurların ilgilerini canlı tutar ve onlara güncel beklentilere uygun yanıtlar verir. İsimlendirmeleri ile tezat biçimde somut şiir ya da somut öyküler soyut sanat noktasına taşınır. Bu doğrultuda tipografiye dair gelişen imkânların edebi ve yazılı olana katkısı da güncelleşmektedir. Diğer dijital imkânlar gibi tipografi de edebiyatta alışlagelen form ve kuralların dışına çıkan deneysel yapıtların en büyük güçlerinden biri olmaya devam edecek görünmektedir. Dijital imkânlarla ortaya çıkarılan; “beti öykü”, “kinetik kitap / metin / öykü”, “dijital öykü”, “post-dijital öykü”, “mikro öykü”, yapay zekâ ile oluşturan sayısal ya da “generatif öykü”, “somut öykü”, “harf sel öykü”, “üç boyutlu öykü”, “kolaj öykü”, “tipofotografik öykü”, “asemik öykü”, “fütüristik öykü”, “meta öykü” (meta fiction, meta story), “figüratif öykü”, “performatif öykü”, “manipülatif öykü”, “hiper metin” (hypertext), “metin enstalasyonu”, “edebi enstalasyon” gibi şimdilerin fütüristik olarak nitelendirilen terim ya da kavramları, edebi yayınlara için sıradan isimlendirmeler arasında olabilecektir.

¹⁵ Görsel sanatlara yakın iki isim Ferit Edgü ve Enis Batur yazı-resim ilişkisi hakkında teorik ve eleştirel yazılarıyla edebiyat ve görsellik, yazı ve görüntü ilişkisinde ilk akla gelen isimlerdir.

Kaynaklar

- Aksoy, N. ve Aksoy, B. (1988). Şklovski'nin makalesi ile biçimci yöntem üzerine. *Defter Dergisi*, (5). İstanbul: Metis Yayınları. 170-176.
- Aksöz, M. (2018). Yanmetin (paratexte) nedir? metin çevresindeki yazılı öğeler (peritexte) nelerdir? *Journal of Turkish Studies*, 13(12), 27-47.
- Aktunç, H. (2013). *Toplu öyküler II*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Altınıyıldız Artun N. ve Artun, A. (2018). *Dada kılavuz 1913-1923*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Ambrose, G. ve Harris, P. (2017). *Görsel tipografi sözlüğü*. İstanbul: Literatür Yayınları.
- Artun, A. (2016). *Sanatın iktidarı: 1917 devrimi avangart sanat ve müzecilik*. İstanbul: İletişim Yayınları.
- Aslan, Ö. (2022). *Türk öyküsünde sıra dışı yöntemler (1950-1980)*. Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Samsun: Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Becer, E. (2011). *İletişim ve grafik tasarım*. Ankara: Dost Kitapevi Yayınları.
- Becer, E. (2016). *Modern sanat ve yeni tipografi*. Ankara: Dost Yayınları.
- Berk, İ. (2003). *Toplu şiirler*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Bit International. (1969). The word image. 5-6.
- Burak, S. (1982). *Afrika dansı*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Burak, S. (1984). *Everest my lord*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Burak, S. (1990). *Mach 1'dan mektuplar*. haz. Karaca Borar. İstanbul: Logos Yayınları.
- Burak, S. (1993). *Palyaço ruşen*. İstanbul: Nisan Yayınları.
- Burak, S. (2014). *Yanık saraylar*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Cuddon, J. A. (2013). *The penguin dictionary of literary terms and literary theory, penguin reference library*. England: Penguin Books.
- Çaydamlı, K. (2008). *Dada manifestoları*. İstanbul: Altıkkırbeş Yayınları.
- Çekiç, S. ve Sezgin, E. (2019). *GMK Yazılar*. Şubat. 1-3.
- Çetişli, İ. (1998). *Batı edebiyatında edebi akımlar*. Isparta: Kardelen Kitabevi.
- Çulha, D. (2022). Post tipografinin düşünsel dilini, postyapısalcı teorilerle okumak. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(2), 159-177.
- Dillon, S. (2016). *Palimpsest: edebiyat, eleştiri, kuram*. (çev.) Ferit Burak Aydar. İstanbul: Koç Üniversitesi Yayınları.
- Eagleton, T. (2014). *Edebiyat kuramı*. çev. Tuncay Birkan. İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Erbil, L. (2015). *Hallaç*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.
- Gaze, T. ve Jacobson, M. (2013). *An Anthology of Asemic Handwriting*. Lahey: Uitgeverji
- Genette, G. (1997). *Paratexts thresholds of interpretation*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Gökalp-Alpaslan, G. G. (2005). "Türk edebiyatında somut görsel şiir". *Türkbilig*, 10, 3-16.

- Karasu, B. (1963). *Troya'da ölüm vardı*. Ankara: Forum Yayınları.
- Karasu, B. (1982). *Kismet büfesi*. İstanbul: Adam Yayınları.
- Kaygın, Ş. (2019). İkinci dünya savaşı sonucunda yaygınlaşmasının önemi üzerine somut şiir (konkrete poesie): eugen gomringer. *Atatürk Üniversitesi Edebiyat Fakültesi Dergisi*, 19(63), 607- 617.
- Kopan, Y. (2011). *Kediler güzel uyanır*. İstanbul: Can Yayınları.
- Kul, E. (2008). Şiir dilinde sapmalar ve bir uygulama. *Humanities Sciences*, 3(3). 373-389.
- Kurtçu, F. (2019). 20. yüzyıl modernizmi tipografi'de içerik ve biçim ilişkisi. *Çeşm-i Cihan: Tarih Kültür ve Sanat Araştırmaları Dergisi E-Dergisi*, 6(1), 89-110.
- Özdemir, F. ve Kurt, H. (2018). Jan tschichold'dan bugüne yeni tipografi. *İnönü Üniversitesi Kültür ve Sanat Dergisi*, 4(2), 86-101.
- Özel, N. (2018). Wolfgang Weingart'ın tipografi anlayışında yapıbozumculuk. *Adnan Menderes Üniversitesi Dördüncü Kuvvet Uluslararası Hakemli Dergisi*, 1(1), 62-74.
- Özlu, T. (2013). *Eski bahçe-eski sevgi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Öztürk, A.Ö. Ünal, D.Ç. Kaya, Ü. (2018). *Hiciv-yığın- göçmen edebiyatı uzmanı Prof. Dr. Yüksel Baypınar Armağanı*, İçinde: Umut Balcı. Somut Şiir Üzerine Kavram Analizi, İstanbul: Hiper Yayın.
- Perec, G. (2017). *Mekân feşmekân*, Ayberk Erkay (çev.). İstanbul: Everest Yayınları.
- Rıfat, M. (2012). *Roman kurgusu ve yapısal çözümleme michel butor'un değişim'i*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Sarıkavak, N. K. (2018). Gutenberg tipografisinden çağdaş iletişim tasarımına. *Konya Sanat*, 1, 8-27.
- Sarıkavak, N. K. ve Sarıkavak A. (2022). Grafik ve görsel iletişim tasarımında tipografinin gerekliliği ve önemi. *Modular*, 5(1), 112-134.
- Sazyek, H. (2012). Türk edebiyatının ilk avangart hareketi: yeni lisan. *Kocaeli Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 24, 113-136.
- Schwenger, P. (2019). *Asemic: the art of writing*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Selamet, S. (1995). *Grafik tasarım ögesi olarak tipografi*. Yayımlanmamış Yüksek Lisans Tezi. Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü.
- Southward, J. (2010). *Dictionary of typography and its accessory arts*. Cambridge: Cambridge University Press.
- Strizver, I. (2006). *Type rules: the designer's guide to professional typography*. New Jersey, Hoboken: Wiley.
- Şentürk, L. (2011). *Kış dönencesi*. İstanbul: Altıkkırkbeş Yayınları.
- Taner, H. (1954). *Ayışığında çalışkur*. İstanbul: Yenilik Yayınları.
- Tekin, M. (2016). *Roman sanatı romanın unsurları*. İstanbul: Ötüken Yayınları.
- Uçar, T, F. (2017). *Görsel iletişim ve grafik tasarım*, İstanbul: İnkılap Kitapevi.

Web Kaynakları

AUZEF Ders Anlatımı, 01 Tipografi ile İlgili Temel Kavramlar:

<https://www.youtube.com/watch?v=T3fSas7jZiw&list=PLz5htOG0VG-FLrMvTXnPkonVuRosPVP8d>

<https://zoedadokierski.com/disturbing-the-text-typographic-devices-in-literary-fiction>

<https://www.thelondonmagazine.org/archive-apollinaire-1880-1918-by-simon-watson-taylor/>

<https://le-bac-francais.skyrock.com/2102956739-Textes-complementaires-Calligrammes-Guillaume-Apollinaire-extraits.html>

<https://www.trictrac.net/actus/504-ou-quand-friese-rencontre-queneau-et-l-oulipe>

<https://designobserver.com/feature/robert-massin/40185>

<http://www.arenario.it/futurismo/il-primo-libro-d-artista-della-storia-zang-tumb-tuum-di-f-t-marinetti/>

http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpetas-1/imagenes/caligrama-de-guillaume-apollinaire/image_view_fullscreen

<https://www.hurriyet.com.tr/gudem/murekkebi-kurumadan-39254579>

<https://signalnoise.com/posts/576-stphane-mallarm-a-painters-poet>

Extended Abstract

Modern typography, which began as a craft in the 19th century, has become an art field in its own right with the influence of the Avant-Garde and Futurist art movements. This art discipline, which was constantly updated with the developing digital possibilities, manifested itself with extraordinary examples in concrete poetry, book covers, posters/posters, and literary magazines with the Dada influences that continued from the early 1910s to the 1930s. These new images not only influenced readers and art followers but also permeated the works of writers producing literary texts.

In Turkish literature, typographic designs, characterized as concrete poetry in the poetry genre, are associated with art movements and modern poetry trends. However, although examples of concrete-visual texts in Turkish literature are associated with concrete poetry, avant-garde and futurist art movements, it is possible to find early examples of typography, attempts to give shape to writing or to make writing concrete, even in classical poetry in unusual forms. In the modern Turkish short story on the other hand, the possibilities of the printing press and the development of computer-aided software, as well as the ability of writers to produce their texts themselves in the computer environment, have led to the proliferation of new examples of the relationship between writing and visuality. Not content with the existing possibilities of writing, writers have also used typographic possibilities as a narrative technique. In Turkish poetry and fiction, names such as Nazım Hikmet, Haldun Taner, İlhan Berk, Sevim Burak, Leyla Erbil, Bilge Karasu have written extraordinary texts on the relationship between writing and image and painting. These works, which can also be analyzed with semiotic theories are open to multifaceted reading and have a high literary depth.

As in the examples of Leyla Erbil, Bilge Karasu, Sevim Burak, and Hulki Aktunç the use of punctuation marks developed by the authors themselves and the text collages they created by combining different materials are concrete examples of the relationship between painting and literature in the discipline of typography. The most important feature that makes these examples impressive is that they emerged despite the limitations of digital facilities and the printing press at the time of their publication. Some of these works are examples that the authors consciously designed/conceived with their own knowledge and writing experience. Some of these works were created during the author's lifetime or after his death by graphic designers or in collaboration with the author. The ambiguous side of this situation is a situation that feeds the sense of curiosity in addition to the sense of surprise for both literary researchers and readers in the face of these extraordinary texts. Who do these designs belong to? To what extent can designers intervene or be involved in book design? These and similar questions have been raised in various discussions on the subject.

In this study, short story and poetry texts, which are characterized as experimental or avant-garde according to their era, were exemplified by associating them with terms belonging to the discipline of

typography. The abundance of examples reveals the strength of the relationship between typography and literature as two separate fields of art and proves how visuality and typography a dominant instruments in works characterized as experimental or avant-garde. Typography is an important technique that makes a text extraordinary. As a technique that can take on the role of making a text experimental or avant-garde on its own, typography is both a modern and a traditional literary technique. Apart from the interactions with art movements, examples as old as the relationship between writing and painting

These attempts, called concrete poetry or visual poetry in poetry, are considered experimental or avant-garde works in short stories or fiction. However, these literary genres do not have a specific nomenclature such as concrete poetry. However, concrete and visual designs in the short story genre, which is the most suitable ground for experimentation with the developing digital possibilities, deserve a terminological equivalent with the authority of the author and the authority or partnership of the designer. Story designs with these visual indicators can be called concrete or visual stories in their simplest form. Special names can be preferred for these story texts. For example, 'kinetic text/story', 'asemic story', 'hypertext', 'digital story', 'post-digital story', 'collage story', 'typographic story', 'micro story', 'digital story' or 'generative story', 'letter story' created with artificial intelligence, 'three-dimensional story', "typo-photographic story", "futuristic story", "metafiction", "meta-story", "figurative story", "performative story", "manipulative story", "hypertext" are some alternative names for these texts, which are limited as experimental or avant-garde.