

## ARAŞTIRMA MAKALESİ / RESEARCH ARTICLE

DOI: 10.52122/nisantasisbd.1697313

## SOMUT ŞİİR VE GRAFİK TASARIM ARASINDAKİ TİPOGRAFİK ETKİLEŞİM

Doç. Dilek ÇULHA

Yalova Üniversitesi, Sanat ve Tasarım Fakültesi,  
Grafik Tasarımı Bölümü.

e-posta: dilek.culha@yalova.edu.tr

 0000-0002-3077-8943

## ÖZ

Bu çalışma, somut şiirin biçimsel yapısıyla grafik tasarımın tipografik düzen ilkeleri arasındaki ilişkileri incelemeye yönelik nitel bir araştırmadır. Şiirin görselleştirme potansiyeli ile tasarımın algısal düzenleme gücü arasındaki etkileşim, tarihsel ve kuramsal bağlamlar temelinde ele alınmıştır. Stéphane Mallarmé ile başlayan ve 20. yüzyılın ortalarında Eugen Gomringer, Max Bense ve Augusto de Campos gibi isimlerle gelişen somut şiir örnekleri, tipografik öğelerle ilişkilendirilerek değerlendirilmiştir. Şiirlerdeki boşluk kullanımı, yazı karakteri seçimi ve kelime yerleşimlerinin mekânla kurduğu ilişki, grafik tasarımda tipografi temelli bir ifade stratejisi olarak konumlandırılmaktadır. Bu araştırma, tipografinin okunabilir bir anlam üretme aracı olmanın ötesinde, algısal deneyimler oluşturma kapasitesiyle disiplinler arası bir kullanım potansiyeline vurgu yapmaktadır. Bu nedenle tipografi ile şiir arasında kurulan bağ, görsel dilin düşünsel bir üretim biçimi olarak değerlendirilmiştir. Çalışma, sınırlı sayıda somut şiir ve tipografi ile oluşturulmuş tasarım örnekleri üzerinden yürütülmüş; yorumlama ve çıkarım yapma yöntemlerine dayandırılarak metinleştirilmiştir.

**Anahtar Kelimeler:** Somut Şiir, Tipografi, Deneysellik, Grafik Tasarım, İnterdisipliner Tipografi.

## TYPOGRAPHIC INTERACTION BETWEEN CONCRETE POETRY AND GRAPHIC DESIGN

## ABSTRACT

This study is a qualitative research examining the relationships between the formal structure of concrete poetry and the typographic design principles of graphic design. The interaction between the visualization potential of poetry and the perceptual organization power of design is discussed within historical and theoretical contexts. Examples of concrete poetry, beginning with Stéphane Mallarmé and developing in the mid-20th century with figures such as Eugen Gomringer, Max Bense, and Augusto de Campos, are evaluated in relation to typographic elements. The use of white space, font selection, and the spatial relationship of word placement in poetry are positioned as a typography-based expression strategy in graphic design. This research emphasizes the interdisciplinary potential of typography beyond its role as a tool for producing readable meaning, highlighting its capacity to create perceptual experiences. Therefore, the connection between typography and poetry is evaluated as a form of intellectual production in visual language. The study was conducted using a limited number of concrete poetry and design examples created with typography; and was textualized based on methods of analysis and inference.

**Keywords:** Concrete Poetry, Typography, Experimentalism, Graphic Design, Interdisciplinary Typography.

Geliş Tarihi/Received: 11.05.2025

Kabul Tarihi/Accepted: 17.08.2025

Yayın Tarihi/Printed Date: 30.12.2025

**Kaynak Gösterme:** Çulha, D., (2025). "Somut Şiir ve Grafik Tasarım Arasındaki Tipografik Etkileşim". *İstanbul Nişantaşı Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 13(2) 697-720.

## GİRİŞ

20. yüzyıldan itibaren sanat ve tasarıma yönelik üretimlerde, dil, yazı ve biçim arasındaki ilişkilerin etkileşimi, yerleşik kabulleri sorgulamaya açan disiplinlerarası bir nitelik kazanmıştır. Bu süreçte, yazı, tipografi ve harf, anlam aktarımına hizmet eden araçlar olmaktan çıkarak, görsel, işitsel ve düşünsel düzlemleri kapsayan çok katmanlı bir ifade alanına dönüşmektedir. Bu yönelim kapsamında, şiirdeki dil kullanımı somutlaşmakta; şiirsel anlam, grafik tasarım teknikleri aracılığıyla biçimlenerek görselleşmektedir.

Bu bağlamda, çalışmanın amacı; somut şiir ve tipografi arasındaki deneysel gelişimin kökenlerini irdeleyerek, bu iki alanın karşılıklı etkileşim biçimlerini ve bağlamsal ilişkilerini ortaya koymaktır. Erken modern sanat tarihindeki anlatılar içinde tipografik olarak düzenlenmiş eserler, eleştirel düşüncenin gelişiminde kavramsal öncüler ve önemli göstergelerdir. Bu metin; ilk olarak somut şiiri edebi bir eserden ziyade tasarım odaklı bir yaklaşım bağlamında ele alan, şiire sayfa boşlukları ve tipografik dağılımı ile anlam üretici öğeler olarak kullanma pratiği getiren, 1890'ların sonunda Un Coup De Dés Jamais N'abolira Le Hasard (Bir Zar Atımı Asla Şansı Ortadan Kaldırmayacak) adlı eserini yayımlayan Stéphane Mallarmé'nin etkisini başlangıç noktası olarak ele almaktadır. Mallarmé'nin şiiri, sayfa düzenindeki bilinçli yerleştirmesiyle grafik tasarıma yaklaşmakta ve şiiri görsel bir deneyime dönüştürerek poetik (şiirsel) formun tasarımıyla ilişkisini somutlaştırmaktadır.

1900–1930 yılları arasında gelişen Fütürist, Dadaist ve Avangart hareketlerle şiirsel ifade biçimlerinde sözcükler, mekânsal düzenlemelerle görsel olarak biçimlendirilmektedir. 1950'lerden itibaren Brezilya ve Almanya'da gelişen 'somut şiir' (concrete poetry) hareketi, şiiri görsel yapının anlamın ayrılmaz bir parçası olarak kabul etmiş; dil, yalnızca bir iletişim aracı olmanın ötesinde, görsel ve işitsel bir malzeme olarak yeniden tanımlamıştır. Somut şiir sayesinde şiirin sayfa üzerindeki yerleşimi, salt okunan bir tercih olmaktan çıkıp, ses, ritim ve duygu gibi temel şiirsel öğeleri tipografik araçlarla ifade eden deneysel bir düzleme taşınmıştır. 20. yüzyılda gelişen sanat ve tasarımın ifade yöntemlerinde tipografi, anlam taşıyan bir araç olmaktan öte, soyut bir dünyayı algılama biçimine dönüşen disiplinlerarası bir yoruma evrilmiştir.

## Yöntem

Bu çalışmada, somut şiirin görsel yaratım yöntemleri ile grafik tasarımın biçimlendirme unsurları arasındaki ilişki; tarihsel bağlam değerlendirmesi, nitel olarak örneklem analizi ve tipografik yorumlama yöntemleri doğrultusunda incelenmiştir.

Araştırmanın örnekleme, amaçlı örnekleme yöntemi ile belirlenmiş ve alan yazında somut şiirin gelişiminde dönüm noktası sayılan sekiz sanatçının on eseri seçilmiştir. Bu sanatçılar arasında Stéphane Mallarmé, F.T. Marinetti, Max Bense, Eugen Gomringer, Hansjörg Mayer, Augusto de Campos, David Carson ve Eduardo Kac yer almaktadır. Örneklem seçiminde üç temel ölçüt dikkate alınmıştır:

- Tarihsel Temsil Gücü: Somut şiirin tarihsel evriminde belirleyici rol oynamış olması.
- Tipografik Yenilik: Harf, boşluk, yazı karakteri ve düzen unsurlarını şiirin anlam kurgusunda aktif biçimde kullanmış olması.
- Grafik Tasarım Bağlantısı: Şiirin grafik tasarım ile biçimsel ya da kavramsal düzeyde güçlü ilişkiler kuruyor olması.

Stéphane Mallarmé'nin 1896'da yazdığı Un Coup de Dés adlı şiiri, içeriğin yanı sıra biçimin de önemli olduğunu gösteren temel bir örnektir. Bu yüzden bu analiz için başlangıç noktası olarak seçilmiştir. Mallarmé'nin şiirinde biçim ve boşluk arasında kurduğu diyalektik ilişki, Johanna Drucker'in görüşleriyle tipografik bağlamda değerlendirilmiştir. Mallarmé'nin şiirinde yazı karakteri seçimi ile anlam arasındaki ilişki, yüzeye yayılan tipografik düzen aracılığıyla incelenmekte ve bu yaklaşımın grafik tasarıma yansımaları irdelenmektedir. 1909–1930 yılları arasında F. T. Marinetti'nin tipografiye kazandırdığı fonetik ve biçimsel yaklaşımın, somut şiirin görsel yapısıyla örtüştüğü görülmektedir. Apollinaire'in Calligrammes adlı çalışmaları, anlamdan çok biçimi öne çıkaran görsel şiir yaklaşımının erken örneklerini sunarken; Ilia Zdanevich'in tipografiyi ritmik bir yapıya dönüştüren düzenlemeleri ve Tristan Tzara'nın montaj şiirinde uyguladığı 'kes, parçala, yeniden üret' anlayışı, tipografinin nesneleşmesinde biçim, ritim ve montajın rolüne değinilmiştir.

Ayrıca grafik tasarımda "görsel yazı" olarak tanımlanan piktogram ve görselin altında yatan kavramın temsiline dayalı ideogram gibi görsel anlatım unsurlarının şiire yansımaları incelenmiş; bu bağlamda genişletilmiş tanımlar çalışmanın kapsamı dışında bırakılmıştır.

Eugen Gomringer (1953), Hansjörg Mayer (1962), Max Bense (1963) ve Augusto de Campos (1973) gibi şairlerin şiirlerinde tasarım öğeleri ile kurdukları ilişki, geniş bir çerçevede ele alınmış ve tarihsel sıralamaya bağlı kalınarak incelenmiştir. Bu bağlamda, 20. yüzyılın ortalarında Almanya'da Eugen Gomringer ve Max Bense öncülüğünde; Brezilya'da ise Noigandres adlı grup etrafında gelişen somut şiirin tarihsel ve biçimsel açılımları, grafik tasarımla ilişkisi üzerinden değerlendirilmiştir. Gomringer'in "konstelasyon" (O, Schweigen, Sistemde Hata Yok) adlı şiirlerinde, mekâna sistematik tekrar olarak yayılması ve kelimeler arası kurulan oyunlu ilişkiler, ideogram çerçevesinde ele

alınmıştır. Gomringer'in şiirleri, tek kelimeyle oluşturulan ve doğrudan anlaşılır olan piktogram temelli şiir yaklaşımlarının yanı sıra, tipografinin şiirsel yüzeyde boşlukla kurduğu kavramsal ilişkiler üzerinden incelenmiştir. Max Bense'nin düzen ve kaos kavramları çerçevesinde biçimsel arayışlarla oluşturduğu şiir estetiği vurgulanmıştır. Hansjörg Mayer (1962), *Alphabet (Alfabe)* adlı eserinde, tek tek harflerin örüntü olarak kurgulanmasıyla ortaya çıkan sistematik yapı incelenmiş; Augusto de Campos'un 'Código' adlı şiirinde ise geometrik formların tipografiye dâhil edilmesiyle, şiirin bir -sembol olarak algılanmasında biçimin rolü değerlendirilmiştir.

Biçim, okunmaktan çok görülmeyi hedefleyen harflere ulaştığı noktada, David Carson'ın okunabilirlik (readability) kavramını sorguladığı tasarımı örnek gösterilerek çözümlenmiştir. Teknolojinin gelişimiyle birlikte sayfadan ekrana kayan tipografik şiirin görselleştirme etkisi ise, Eduardo Kac'ın "Letter" (2014) adlı çalışması üzerinden analiz edilmiştir.

Bu eserlerin çözümlenmesinde, grafik tasarımın rolünü belirleme niyetiyle aşağıdaki sorular üzerinden metin kurgulanmıştır:

- Sayfa üzerindeki boşlukların anlam üretimindeki rolü,
- Yazı karakteri seçiminin şiirsel yapıya etkisi,
- Sözcüklerin ve harflerin mekânsal dağılımı,
- Şiirin grafik tasarım ilkeleri ile incelenebilirliği,
- Somut şiir ve tipografi tasarımı arasındaki bağlantının dönemlere etkisi.

Bu sorgulamanın amacı, grafik mekân yüzeyinde sayfa üzerindeki boşluk kullanımı, yazı karakteri seçimi ve harflerin mekânsal konumlandırılması gibi tipografik kararların, şiirsel yapı ile kurduğu anlamsal ve biçimsel ilişkileri analiz etmek ve bu etkileşimin çeşitli sanat dönemlerindeki dönüşümler aracılığıyla ortaya koyduğu düşünsel sürekliliğe dikkat çekmektir.

## 1. Şairin Sesinden Tasarımcının Düşüncesine Dönüşen Şiir; Somut Şiir

Edebiyat tarihi boyunca şiir, duyguları, düşünceleri ve imgeleri genellikle soyut bir biçimde ifade etme aracı olarak kullanılmıştır. Ancak şiiri somutlaştırmaya yaklaştıran tanım, Aristoteles'in *Poetika* adlı eserinde yer alan, şiirin iki nedenden dolayı ortaya çıktığı görüşüne oldukça yakındır. Aristoteles'e göre şiir "ilki insan doğasında olan taklit etme, ikincisi de doğamıza içkin taklit etmek kadar olan armoni ve ritim'dir" (Aristoteles, 2021: 14). Şair Paul Valery'nin tanımladığı gibi şiir bir dil sanatıdır ve "şiirsel sarkaç ses ve düşünce arasında, düşünce ve ses arasında, varlık ve yokluk arasında salınır durur" (Valery, 2018: 87). Stéphane Mallarmé ise, Degas'a yazdığı mektupta "insan fikirlerle değil, kelimelerle şiir yazar" (Valery, 2018: 78) ifadesiyle şiirin özniteliklerini açıklamıştır. Alain Badiou tanımında yer alan şiir; duysal etkiyi vermeli ve düşünme görünür olmalıdır. Ona göre;

Bir şiir düşünmesinin var olduğu, ya da şiirin bir düşünme olduğu varsayılsa bile, bu düşünme duyumsanabilir olandan ayrılamaz, düşünme olarak ayırt edilmesi ya da ayrılması mümkün olmayan bir düşünmedir. (...) Felsefe için şiir sanatı düşünme olmayan, düşünülebilir bile olmayan bir düşünmedir (Badiou, 2013: 30)

Badiou'nun şiir tanımı, düşünmenin varlığı ya da yokluğu üzerinden bir anlam biçimi üretmekte ve bu anlam; başka bir düşünme edimine işaret etmektedir. 20. yüzyılın ortalarında gelişmeye başlayan ve geleneksel anlayışta köklü bir dönüşüme yol açan deneysel edebiyat akımlarında, görselleştirme, sembolleştirme ve hareket arayışlarında beliren eğilimler, somut şiirin içeriğinin açıklanmasını kolaylaştırmaktadır. Çünkü Kopfermann'a göre; "Geleneksel şiirin zaten acı vermiş olan tür kavramını bir kenara bırakmakta fayda var, düzyazı ile, hatta daha da önemlisi lirik, epik ve dramatik arasındaki ayırmda ve metinlerde artık ben, sen, toplum ve dünyanın kendilerine ve birbirlerine karşı tutumlarıyla ilgili değildir" (Kopfermann, 1974: 34). Bu nedenle şairler; toplum ve dünya arasındaki tutumları ya da insanların birbirlerine karşı tavırlarını ifade etmediği bir anlayış benimsemişlerdir. Başka bir deyişle, dönemin koşullarıyla tanımlanmaya çalışılan şiir, anlamını yitirmiş; bu durum, şiirde ve yazıda yeni denemelere zemin hazırlayan somut şiir anlayışının ortaya çıkmasına neden olmuştur.

Somut şiir, "II. Dünya Savaşı'ndan sonra şiir sanatını küresel ölçekte devrim niteliğinde değiştiren, ifade ve iletişim olanaklarını genişleten çeşitli yenilikler ve deneyleri aktarmak için kullanılmış" (Solt, 1970: 7) bir terimdir. "Somut" kelimesi, Türk Dil Kurumu sözlüğüne göre "varlığı duyularla algılanabilen, müşahhas, konkre, soyut karşıtı" olarak tanımlanmaktadır (Türk Dil Kurumu. (t.y.)). Ronald P. Draper'e göre "somut şiir yalnızca ses, anlam ve ritim olanaklarını değil -şiirin geleneksel alanları- uzam olanaklarını da kullanan ister basılı sayfadaki harflerin düz, iki boyutlu uzamı, ister kabartma ve yontulmuş ideogramlardaki sözcüklerin üç boyutlu uzamı olsun sözel eserlerin yaratılmasıdır" (Draper, 1971: 329). Savaş sonrası dönemde, Richard Kostelanetz'in editöryal önermesinde vurguladığı, "reklam patlaması ve şiir arasındaki bağlantıların söyleme dahil olması" (Hilder, 2016, s. 11), gibi etmenlerin yanı sıra toplumsal ve teknolojik gelişmelerin de somut şiiri hazırladığı kabul edilmektedir.

Literatür taramalarında öne çıkaran örnekler arasında, "George Herbert'in *Easterwings'i* [1633], Lewis Carroll'ın *Alice Harikalar Diyarında'ki fare kuyruğu şiiri* [1865], Apollinaire'in *Calligrammes'i* [1918] gibi örneklerin yanısıra Stéphane Mallarmé, Fütüristler, James Joyce ve E.E. Cummings" gibi isimler, modern somut şiir hareketinin öncüleri olarak kabul edilmektedir" (Draper, 1971: 329). Somut şiiri bilgi teorisi içinde uygulayanlar "...1955 yılında İsveçli Pop sanatçı

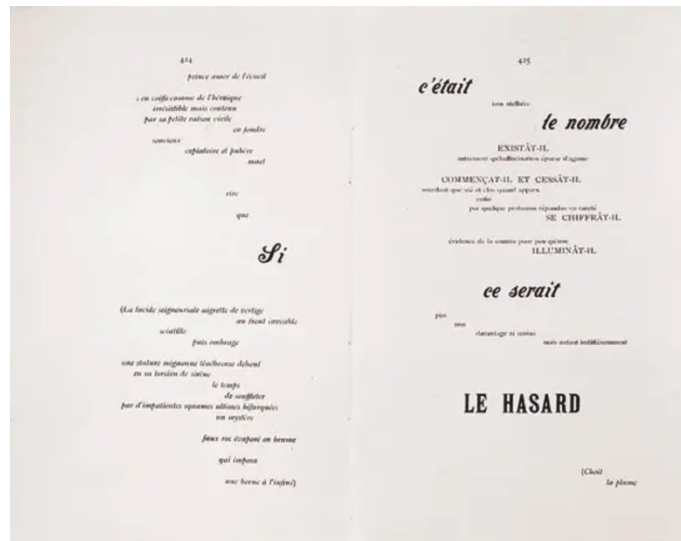
ve şair Öyvind Fahlström, aynı sıralarda Latin Amerika'da Augusto de Campos ve Avrupa'da Eugen Gomringer, Reinhard Döhl, Ernst Jandl, Kurt Marti, Vaclav Havel, Christian Morgenstern, Joseph Felix Ernst ve Paul de Vree" gibi isimler yer almaktadır (Mayer, 1999: 4). Ancak somut şiirin tanınmasını sağlayan ve adını koyan, Avrupa ile eşzamanlı olarak Brezilya'da Haroldo de Campos, Décio Pignatari ve Augusto de Campos tarafından kurulan Noigandres adlı gruptur. Bu grup somut şiiri "zaman zaman kelimeleri terk ederek, ancak yerine koydukları işaretler veya nesnelere anlamsal olarak işlev görmesi" olarak tanımlayarak (Solt, 1970: 8); 1958'de, yayınladıkları "Plano-Pilôto para Poesia Concreta" (Somut Şiir İçin Ön Taslak) başlıklı metinle somut şiirin kuramsal çerçevesini ortaya koymuşlardır. Bu kuramda "Somut şiir kendi yapısını iletir: yapı-içerik. Somut şiir, dış nesnelere ve/veya az çok öznel duyuların yorumlayıcısı değil, kendi başına bir nesnedir." (Campos vd., 1991: 15). Somut şiirde anlam; harfler, işaretler ve semboller aracılığıyla görsel hale dil üzerinden gelmektedir. Ellen Mary Solt'un tanımına göre, "Somut şiirin malzemesi dildir [...] esas olan indirgenmiş dildir [...] Bazı durumlarda dil yerine dil dışı malzeme kullanılır" (Solt, 1970: 7). Geleneksel şiir ile somut şiir arasında bazı ayrımlar bulunmaktadır. Bu bağlamda, geleneksel şiir kavramsal düzeyde işlerken, somut şiir algıya dayanmaktadır. "Soyut fikirleri görsel imgelere dönüştürme becerisiyle geleneksel şiirden ayrılır. Onu somut kılan da bu yeteneğidir. Geleneksel dilbilgisinin yokluğunda, somut şiir uzamsal bir sözdizimi kullanır. Sözcükler birbirleriyle görsel olduğu kadar sözel, dikey olduğu kadar yatay olarak da birleşmekte özgürdür" (Bohn, 2007: 31). Böylece somut şiir ile sesler, boşluklar ve biçimler grafik yüzeyde kelimelere dönüştürülür. Bu eylem, kelimeleri anlam taşıyan araçlar olmaktan çıkarak, görsel yapının bir parçası olarak düzenlendiklerinde grafik tasarım ile somut şiiri birbirine yakınlaştırmaktadır.

Rosmarie Waldrop'un tanımına göre, "Somut şiir, kelimenin şeffaflığına karşı bir isyandır. (...) sözcüklerin sesini ve biçimini açık bir inceleme alanı haline getiren bir şiirdir" (Perloff, 2021: 11). Bu nedenle somut şiir, içinde bulunduğu dönemin kanıksanmış bilgi ve şiir anlayışına karşı çıkan bir tür olarak ele alınır. İngiliz eleştirmen Mike Weaver, 1964 yılında Cambridge'de düzenlenen Birinci Uluslararası Somut ve Kinetik Şiir Sergisi'nin ardından, 1966'da The Lugano Review'da yayımladığı bir makalesinde somut şiir üç farklı türde sınıflandırmıştır: "görsel (veya optik), fonetik (veya ses) ve kinetik (görsel bir ardışıklıkta hareket eden)" (Solt, 1970: 7).

Somut şiir anlamların yerine sesi ve görmeyi önceleyen forma, Stéphane Mallarmé, Max Bense ve Eugen Gomringer gibi öncü şairlerin kelime ve harflere yükledikleri görsel biçimlendirme anlayışı ile ulaşır. Bu şairlerin çalışmalarında harfler, fonetik ve biçimsel nitelikleriyle de bir anlatı ögesine dönüşür. Somut şiirin duyulara hitap etmesinin temel nedeni, harflerin görünür olmasını sağlayan kinetik düzenlenişidir. Bu bağlamda somut şiir, yazılı dilin, şiirin, anlamın sınırlarını aşarak görsel sanatlar ile diğer deneysel edebi türlerin etkisiyle şekillenmiş çok yönlü bir yaklaşımı da ifade edebilmektedir.

### 1.1. Mekânsal Düşünce Olarak Şiir: Tipografinin Konstelasyon Yapısı

Şiirde kelimeleri mekân içine yayarak görselleştiren, bu yönüyle hem somut şiirin gelişimine hem de grafik tasarımda düzen ilkelerinin deneysel olarak biçimlenmesine katkı sağlayan isim Stéphane Mallarmé'dir. Mallarmé, Cosmopolis dergisinde yayınlanan "Un Coup De Dés Jamais N'abolira Le Hasard (Bir Zar Atımı Asla Şansı Ortadan Kaldırmayacak)" adlı şiirinde (Şekil 1), harfleri sayfa boşluklarına sesin yayılımına göre dağıtarak, okurun görsel algısını harekete geçiren kinetik bir okuma deneyimi yaratır.



Şekil 1. Stéphane Mallarmé, "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", (1896).

Kaynak: (Wlassikoff, 2024)

Mallarmé'nin Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard adlı şiirinde, boşluk (beyaz alan), sessizliği ve duraksamayı temsil eden anlamlı bir ögeye dönüşmekte; dizeler bu boşluk aracılığıyla sayfa mekânına yayılmaktadır. Didot yazı

karakteriyle farklı büyüklüklerde (puntolarda) yazılan kelimeler ile italik biçimde kullanılan sözcükler arasında belirgin ayrımlar bulunmakta ve bu ayrımlar şiirin fonetik okunuşunu yönlendirmektedir. Şiir, geleneksel düz hizalamadan uzaklaşarak, sayfa düzleminde kelimelerin dağılmasını sağlayan ve zar atımını çağrıştıran çapraz eksenler boyunca yerleştirilmiştir. Bu düzenleme, belirgin bir okuma sırası sunmak yerine okuyucuya metni kendi algısı doğrultusunda yorumlama ve yapılandırma imkânı tanımaktadır. Böylece şiir, okura katılımcı bir rol yüklemekte ve sabit bir anlam iletiminden çok, çoğul anlamlara açık bir yapıya dönüşmektedir. Şiirde denge ve kontrast ilkeleri belirgindir. Asimetrik yerleşimler, punto büyüklüklerindeki geçişler ve satır hizalamalarının kasıtlı olarak bozulması, metnin tasarımını görsel bir kompozisyon hâline getirerek hareketlendirmektedir. Stéphane Mallarmé'nin "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" adlı eserinin görüntü oluşturma yöntemleri tablolaştırılmış ve aşağıda belirtilen alt başlıklarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır (Tablo 1).

**Tablo 1. "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard" adlı eserin görüntü oluşturma yöntemleri.**

<b>Stéphane Mallarmé,</b> "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", 1896.	Sayfa Boşluğu Kullanımı	Boşluk (beyaz alan kullanımı), sessizlik-duraksama, mekânsal yayılım.
	Tipografi Seçimi	Didot yazı karakteri ile farklı puntoda yazılan kelimelerin harf boyutları ve italik yazı niteliklerindeki ayrımlar. Tipografik oyunlar, fonetik okuma
	Sözcüklerin Mekânsal Yerleşimi	Kelime dağılımları, okuma sırasını belirsizleşmesi.
	Grafik Tasarım İlkeleri	Denge ve kontrast ilkeleri, asimetrik yerleşim, büyük ve küçük punto geçişleri, satır hizalamalarının bozulması
	Somut şiir ve Tipografi Tasarım Arasındaki Bağlantının Dönemlere Etkisi	Mallarmé'nin bu şiiri, somut şiirde Gomringer ve Bense gibi somut şairlerin şiirlerini tasarımla ve reklamla bütünleştirme anlayışını etkilemiştir.

"Kinetik şiiri sınıflandırmak daha kolaydır çünkü genellikle bir sayfa dizisi olan hareketi içerir, ancak özünde görsel bir şiirdir ve sözcükleri elbette seslerden oluşur" (Solt, 1970: 7). Mallarmé'nin bu şiiri dilin görsel biçimiyle yapılan avangart deneylerin en çarpıcı örneği olarak kabul edilmektedir. "Grafik, mekânsal, görsel yazıyla iki kat daha karmaşık hale getirilen şiirin esrarengiz metni, sonraki tüm yirminci yüzyıl tipografik deneysel şiirleri için hem tarihsel hem de estetik referansın bir mihenk taşı olmaya devam etmektedir" (Drucker, 1994: 50). Mallarmé, somut şiirin anlayışında "şeyin kendisi değil, yarattığı etkiyi yansıtmak" olduğunu savunur (Aygün, 2015: 35). Bu düşünceyle şiir görsel olarak yapılandırıldığı; tipografi ile biçimin boşlukla ilişkisi, tasarım yüzeyi/mekânı üzerinde somutlaşır. Rancière'e göre 'Bir Zar Atımı Asla Şansı Ortadan Kaldırmayacak' adlı şiirin mekânı iki düzlemde gerçekleşir "Kelimelerin çağrıştırmaya gücünü ruha çizdiği sanal mekân ve grafik düzenin oluşturduğu maddi mekân" dır (Rancière, 2020: 10). Mallarmé'nin şiirindeki grafik mekânı görünür kılan, harfi ve tipografiyi kullanım düzenidir. "Bu bağlamda, Mallarmé'nin şiirlerinde yaratmak istediği görsel etki, grafik tasarımın meselesi olan fikrin görüntüsünü/yazısını tasarlama düşüncesiyle örtüşmektedir" (Çulha, 2016: 572). Alain Badiou ise Mallarmé'nin şiirini felsefi boyutta ele alır ve şiirdeki mecaz ile sembollerin rastgele değil, tutarlı bir düzenek aracılığıyla oluşturulduğunu belirtir: "Şiir, burada düşünmenin fiili varoluşu değil, düşünmeyi mümkün kılan işlemler bütünüdür" (Badiou, 2013: 32). Mallarmé'nin "takımyıldız" olarak kurguladığı şiir, bu düşünsel düzenek içinde anlam kazanır. Bu takımyıldız biçimi Ducker'in açıklamasına göre "kelimelerin düz bir düzlemde şekiller olarak görünmesinden ziyade, tek bir resim düzleminde şematikleştirilmiş olmalarının sonucu gibi görünmektedir. Mekânsal düzlemde var olan boyuttaki değişiklikler, sayfanın beyaz boşluğu içinde hem illüzyonist bir alan hem de grafik ve soyut bir alan yaratır" (Ducker, 1994: 55).

Mallarmé'nin şiirinde grafik öğeler, beyaz sayfa üzerindeki boşluklar, sessizliğin görsel bir ifadesi olarak değerlendirilmiş; bu yaklaşım, içerikle birlikte düşünülen yazı karakteri seçiminde de sade ve yalın bir tipografi anlayışıyla sürdürülmüştür. "Mallarmé, yazı karakteri seçimini gereksiz süslemelerden, aşırı kalınlık-incelik geçişlerinden ve eğik açılı karışıklardan arındırılmış, klasik ve yalın bir yazı tipi olan Didot'u tercih etmiştir. Harflerdeki boşluk kullanımı Ascender (Yükselen çizgi), Descender (Alçalan çizgi) uzantılarının aşırılığından kaçınılmıştır" (Drucker, 1994: 52). Mallarmé'nin boşluk tasarımı, grafik tasarımın temel ilkelerinden biri olan negatif alan kullanımıyla paralellik göstermekte, mekân içinde görselleşmesini olanaklı kılmaktadır. Mallarmé'nin harf biçimleri, punto farklılıkları ve sayfa üzerindeki dinamik yerleşimlere dayalı görselleştirme yaklaşımında anlam, tasarımın biçimsel niteliklerinden türeyen bir anlayışla şekillenmiştir. Bu yönüyle eser, asimetrik tipografi ve düzen sistemlerinin gelişiminde, matbaa sonrası dönemdeki tipografik tasarım için önemli bir dönüm noktası olarak kabul edilmektedir. Drucker'e göre,

Grafik tasarımda yazı tiplerinin düzenlenmesi yalnızca estetik değil, aynı zamanda yapısal bir araçtır. 1890'larda daha serbest ve çoklu denge eksenlerine izin verilirken, 1920'lerde asimetrik tipografiyle bu düzen daha katı kurallara bağlanmıştır. Mallarmé'nin düzenlemeleri, metin içinde birden fazla eksen kullanarak mekânsal bir derinlik ve dilin unsurlarına görsel ağırlık kazandıran bir yanılısama yaratmıştır. Bu yaklaşım, tipografinin sadece metni iletmekle kalmayıp, görsel algı ve anlam yaratmada da aktif rol oynadığını gösterir (Drucker, 1994: 53).

Mallarmé'nin şiiri ele alış biçimi, grafik tasarımda 1900–1930 yılları arasında gelişen Fütürizm ve Dadaizm akımları üzerinde etkili olmuştur; Filippo Tommaso Marinetti, Guillaume Apollinaire ve İlia Zdanevich gibi isimlerin çalışmalarıyla tipografi deneysel bir zemine taşınmıştır. Öte yandan, 1950'li yıllarda Max Bense ve Eugen Gomringer gibi şairler, Mallarmé'nin mirasını ve kuramsal yaklaşımını modern sonrası döneme kadar aktararak, somut şiirin gelişim sürecinde önemli katkılarda bulunmuşlardır.

## 1.2. Tipografide Görmek, Okumaktan Önce Gelirse

1900–1930 yılları arasında ortaya çıkan Fütürizm, endüstri devrimiyle hayata geçen teknoloji; seri üretim, standartlaşma, hız gibi kavramların ve ekonomik sistemdeki dönüşümün etkisiyle, sanatın tüm alanlarında değişimin yaşandığı bir dönemi kapsamaktadır. İtalyan şair F. T. Marinetti'nin, 1909'da Le Figaro gazetesinde yayımladığı ilk manifestosu olan "Le Futurisme"de, dilin anlam boyutuna odaklanılmıştır. 1913'te yayımladığı ikinci manifestosu, 'Kuraldan Sıyrılmış İmgelem ve Özgürlüğe Kavuşmuş Sözcükler Fütürist Manifestosu'nda ise, bu kez dilin yapısını hedef almış; fütürist edebiyatta, özellikle şiirin sözcükler ve dilbilgisel yapılarla kurduğu düzeni sorgulamıştır. Bu metinde Marinetti, şairlerin sözcükleri görselleştirme sürecinde etkin olan baskı teknikleri ve harufat kullanımı gibi tipografik araçların algısal etki yaratmadaki etkisine vurgu yapmaktadır. Şiire kazandırmak istediği biçimsel yöntemle tipografik algıyı güçlendirmeyi amaçlayan Marinetti, bu yaklaşımını şu örnekle açıklamaktadır:

... sayfada açılıp yayılan üslubun yükseliş ve alçalışlarına ters düşen ve sayfanın baskı uyumu denen şeyeye karşıdır. Aynı sayfada, gerekirse üç ya da dört farklı renkte mürekkep ve 20 çeşit harufat kullanacağız. Örneğin: Benzer ve hızlı duyular dizisi için italik harfler, şiddetli onomatopeler için kalın harfler, vb. baskı açısından resimsel sayfa konusunda yeni anlayış (Marinetti, 2002: 80)

Bu yaklaşım, şiiri görselleştirmeye yönelik tipografik bir düzenleme anlayışı üzerine kuruludur. Bu nedenle; Marinetti'nin manifestosu, fütürist devriminin yalnızca şiirsel değil, tipografik bir dönüşüm olduğunu da ortaya koymaktadır. Onun "Parole in Libertà" (Özgür Sözcükler) adlı çalışmasında, tipografi farklı boyut ve kalınlıklarda harflerin tasarımsal birer öge olarak kullanımıyla, anlamdan çok biçimsel algıya dayanan özgür simgeler bütünlüğü olarak yorumlanmaktadır (Şekil 2).



Şekil 2. Filippo Tommaso Marinetti, Özgür Sözcükler, 1932.  
Kaynak: (Marinetti, (t.y.))

Filippo Tommaso Marinetti'nin "Özgür Sözcükler" adlı eserinin görüntü oluşturma yöntemleri tablolaştırılmış ve aşağıda belirtilen alt başlıklarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır (Tablo 2).

Tablo 2. "Özgür Sözcükler" adlı eserin görüntü oluşturma yöntemleri.

<b>Filippo Tommaso Marinetti</b> , Özgür Sözcükler, 1932	Sayfa Boşluğu Kullanımı	Dinamik boşluklar: hız ve patlamayı çağırıştırır.
	Tipografi Seçimi	Serifsiz, kalın-ince harf geçişleri: kinetik vurgu. Tipografi düz serifsiz harflerini büyük/küçük, kalın/ince gibi yapısal unsurlarla kullanmıştır.
	Sözcüklerin Mekânsal Yerleşimi	Rastlantısal yerleşim; çok yönlü okuma.
	Grafik Tasarım İlkeleri	Dinamik hizalama, renk kullanımı. Bu çalışmada kontrast, asimetri, dinamik hizalama, okuma alışkanlığını bozma gibi ilkeler ön plandadır.
	Somut şiir ve Tipografi Tasarım Arasındaki Bağlantının Dönemlere Etkisi	Özgür sözcükler: tipogram/konstrüktür. Tipografi duyuşsal bir deneyime taşınır. Postmodernizm sonrası sanat ve tasarım alanında gelişen disiplinlerdeki hareket algısı, deneysellik ve dijital yaklaşımların kökensel fikirleriyle ilişkilendirilmektedir.

Marinetti, sayfa yüzeyindeki boşlukları imgeleri destekleyecek şekilde ritmik ve agresif biçimde yerleştirmiş; harfleri ise kendi eksenlerinde farklı açılarla konumlandırarak kompozisyona kinetik bir nitelik kazandırmıştır. Kelime ve harfler, sesin görsel karşılığı olabilecek şekilde sayfa üzerine rastlantısal biçimde dağıtılmaktadır. Okuma yönü, klasik sol üstten sağ alta doğru ilerlemek yerine, sol alt köşeden başlayarak sayfanın ortasına ve üst bölümlerine doğru yönelmekte ve çok yönlü bir okuma deneyimi sunmaktadır. Marinetti'nin bu yaklaşımı, Fütürist dönem tipografisinin temel niteliğini oluşturan; geleneksel ve durağan okuma alışkanlıklarını kıran ve görselliği önceleyen tasarım anlayışını yansıtmaktadır.

Görmeye dayalı şiir anlayışının, tipografide hem düzen bozucu hem de kurucu bir işlev üstlenen niteliği, Konstrüktivizm ve Dadaizm dönemlerinin tasarım yaklaşımlarını da etkilemiştir. Özellikle İlia Zdanevich'in 1923'te "Sakallı Yürek Gecesi" adlı afişinde kurguladığı tipografi hakkında Emre Becer "Kompozisyonun harf temeline dayalı grafik yapı doğrultusunda parçalara ayrıldığını; harflerin yatay ya da dikey olarak hizalanmasına dayalı alışkanlıkların, edebi bir dans ritmi içinde, bozularak bir araya getirildiğini" (Becer, 2007: 80), belirtmektedir. Apollinaire'in Calligrammes (1918) adlı çalışmaları, "yazıldığında metnin konusunu görsel olarak oluşturan bir kelime, bir kelime öbeği veya şiir" olarak tanımlanmaktadır (Ambrose & Harris, 2018: 166). Dadaist Tristian Tzara'nın kolaj-montaj yöntemleriyle oluşturduğu tipografik şiirler, montaj şiir kavramını ortaya çıkarmaktadır. Kopfermann'ın tanımına göre, montaj şiir; "kamusal, önceden oluşturulmuş konuşmalardan alıntılarının parçaları (atasözleri, gazete kupürleri, edebi alıntılar, vb.) dilbilgisi kurallarına uygun ya da aykırı (anti-grammatik) bir şekilde bir araya getirilir ve yeni dizilimde ve onun aracılığıyla özgün alıntılara kıyasla farklı bir anlam kazanır" (Kopfermann, 1974: 92). Bu yönelimde önceden yapılandırılmış dilin yeniden düzenlenerek okuyucuya sunulması, tipografik çeşitlilik yaratarak anlamın sabitlenmesini engellemekte ve anlam üretimi yorumlayıcı bir sürece dönüşmektedir.

## 2. Biçim, Kod, Boşluk ve Sessizlik Olarak Tipografide Diyalektik Anlatım

Somut şiirde, harflerin biçimsel özelliklerini görsel düzenlemeyle anlamı derinleştirerek kullanan Max Bense ve Eugen Gomringer gibi isimler öne çıkmaktadır. Bu iki isim şiiri, okuyucu tarafından anlamlandırılacak bir görsel gösterge olarak konumlandırmaktadır. Somut şiirin kuramsal temelini oluşturulmasında, Theo van Doesburg'un plastik unsurlarla lirizmi dışlayan Somut Sanat Manifestosu etkili olmuştur (Perloff, 2021: 12). Doesburg, "soyutluğun en iyi somut bir sanat çerçevesinde ifade edileceğini savunurken" (Gece, 2020: 28), Max Bill ise bu somutluluk anlayışını, soyut içeriğin somut biçimle anlatılması gerektiği yönünde geliştirir. Ona göre "Somut sanat soyutun zıddıdır. Somut daha önceden görülemeyen, elle dokunulamayan bir şeyin temsilidir. Somutlamanın amacı soyut ideaları gerçekliğe çevirmektir, böylece onlar algılanabilirler" (Gece, 2020: 29). Gomringer, 1944'te Max Bill tarafından düzenlenen Basel'deki uluslararası somut sanat sergisi için, "Gomringer'in hatırlattığı gibi, dil "en ilkel kullanımında bile... kelimelerden oluşan bir dil olduğu sürece manevi bir amaca hizmet eder." Bu bağlamda ele alınan somut şiir, Max Bill'in somut sanat için gerekliliğini, yani "manevi kullanım için estetik nesnenin üretimi"ni karşılar." (Solt, 1970: 11) yorumunda bulunur. Eugen Gomringer "Çizgiden Takımıyıldızına" adlı yazısında, Max Bense'in somut şiir yöntemini incelemiştir. Bu metinde, grafik tasarımın şiir üzerindeki etkisini Derek Beaulieu şöyle yorumlamaktadır. "Bense'in somut şiiri; başlıklar, sloganlar, ses grupları ve harfler, anlamlı kullanım için alınmayı bekleyen yeni bir şiir için model olabilecek biçimler ortaya çıkarmaktadır" (Beaulieu, 2015: 41).

Max Bense, somut şiiri, dilin görsel düzenlemesini estetik ve ontolojik bir çerçevede, göstergebilimsel bir eksende açıklamaya çalışarak, bilgi temelli yapısal bir düzen kurma düşüncesiyle ele almaktadır. Bense'in aşağıda yer alan çalışması incelendiğinde (Şekil 3), kelimeleri fiziksel sürecin tersine çevirerek elde ettiği etkinin kaos değil, düzen arayışı içinde olduğunu söylemek mümkündür. Ona göre, kaos (ya da karmaşıklık) ve düzen arasındaki ilişki, estetik değeri belirleyen temel unsurdur. Bu yaklaşım, "onun düşünce sisteminde doğal bir yasa statüsüne sahip olan temel

bir ilkeyi ima eder. Düzen, şartların bir durumudur; yani varlıklar arasındaki ilişkiyel bir özelliktir. Yapay nesnelere 'birlikte gerçeklik' oluşturan özel niteliklere sahiptir ve bunlar maddi taşıyıcılarından daha fazlasıdır" (Klütsch, 2012: 68).



Şekil 3. Max Bense, 1963.

Kaynak: (Artpool, 2002)

Max Bense'in 1963 yılına ait çalışmasının görüntü oluşturma yöntemleri tablolaştırılmış ve aşağıda belirtilen alt başlıklarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır (Tablo 3).

Tablo 3. Max Bense'in 1963 yılına ait çalışmasının görüntü oluşturma yöntemleri.

Max Bense, 1963	Sayfa Boşluğu Kullanımı	Kaotik yüzey, boşluk, metinde göz takibi, düzen
	Tipografi Seçimi	Serifsiz ve küçük harfler, matematiksel düzen. Sayfa yüzeyinde, satırlar arasında, kelimeler arasında ve harfler arasında sıkıştırıp daraltarak tipografik boşluk.
	Sözcüklerin Mekânsal Yerleşimi	Kelimelerin rastlantısal akışı,
	Grafik Tasarım İlkeleri	Görsel simetri, ritmik boşluklar ve hizalama estetik değer üretiminin bir aracıdır.
	Somut şiir ve Tipografi Tasarım Arasındaki Bağlantının Dönemlere Etkisi	Mantıksal bir dizilimle kodlama. Aktif katılımcı olarak okurun rolü. Post modern sonrası dönem sanat pratiklerinde ve dijital sanatlar alanında gelişen teknoloji tabanlı şiir anlayışlarının etkiler.

Bense'in şiirinde, kaotik görünen yüzey düzeninde boşluk, metnin yukarıdan aşağıya doğru okunmasını sağlayan bir göz takip alanı sunmaktadır<sup>1</sup>. Sayfa yüzeyinde satırlar, kelimeler ve harfler arasında bırakılan boşluklar; tipografiyi

<sup>1</sup> Bu şiirde: Sog, fisch, wand, strich, jaghd, tang, dein, nichts, tag, haus, stroch, sand, herbst, glanz, jahr, jod, spur, tritt, schritt, last, laut, wind, mohn, netz, knie, holz, stein, rot, ist, strand, hals, kiel, duft, saiz, block, halt, gras, mund, schlag, weg, amr, ohr, rock, scham, mond, see, glas, nacht, traum, schlaf, strumpt, ild, haut. / Çekim, balık, duvar, çizgi, av, yosun, senin, hiçlik, gün, ev, leylek, kum, sonbahar, parlıltı, yıl, iyot, iz, adım, yürüyüş, yük, ses, rüzgâr, haşhaş, ağ, diz, ahşap, taş, kırmızı, -dır/-dir, sahil, boyun, omurga/kıç, koku, tuz, blok, dur, ot, ağız, darbe, yol, kol, kulak, etek, utanç, ay, göl/deniz, cam, gece, rüya, uyku, çorap, görüntü, ten gibi düzenli bir anlam vermeyen kelimeler, aşağıya rastlantısal akıyor gibi düzenlenmiştir.

görsel simetri, ritmik düzen, hizalama ve estetik değer üretimi açısından biçimlendiren temel araçlardır. Serifsiz ve küçük harflerle yazılmış kelimeler ise, bu görsel düzenin etkisini pekiştirmektedir.

Bense ve yazar Reinhard Dohl 1964 yılında Stuttgart grubunun edebi bileşeni için kaleme aldıkları manifestoda, somut şiirin ilkelerini şu şekilde tanımlamışlardır: “Şiiri dize gibi lineer okuma, biçim ve anlam örgülerinden uzak—semantik (anlamsal) değil—semiyotik (imbilimsel) olarak ele alınmalıdır. Şiirin malzemesi, harfin tipografisi ve şiiri kurma süreci şiire dâhildir. Şair, şiir “üretme” (generate) sürecinde sesi, imsel çağrışımı ve yüzeyi unutmamalıdır” (Murad & Eringen, 2023). Onlar “Zur Lage” (*Durum Üzerine*) başlıklı bir makale yayımlayarak, ‘deneysel bir koşul ya da duruma doğru’ yönelimi ifade eden bu kavramla birlikte, tipografideki süreci vurgulayan terimler üzerinden somut şiirle olan ilişkileri şu unsurlar çerçevesinde açıklamaktadır:

Yazı karakterleri-yazı düzenlemeleri-görüntü türleri  
İşaretler-grafik düzenlemeler-font resimleri  
Seri ve permütasyonel gerçekleştirmeler-metrik ve akustik şiir  
Ses-ses düzenlemesi-fonetik şiir  
Stokastik ve topolojik şiir  
Sibernetik ve maddi şiir (Klütsch, 2012: 66)

Ferdinand de Saussure’e göre “dil bir sözleşme, bir uzlaşım ve üstünde anlaşmaya varılan göstergenin öz niteliği önemsizdir” (Saussure, 1985: 13). Ona göre, dil; işitimi imgesiyle kavramın birleşiminden oluşur ve bu birleşim ‘gösterge’ olarak adlandırılır. Saussure, kavram yerine ‘gösterilen’, işitimi imgesi yerine de ‘gösteren’ terimlerini kullanır (1985: 72). Gösteren; ses ya da yazı biçimini, gösterilen; ses ya da yazının çağırıldığı kavramı ifade eder. Bu iki öge arasındaki bağ rastlantısaldır; dolayısıyla “dil göstereni nedensizdir” (Saussure, 1985: 73) yaklaşımı, yapısalcı dil kuramının temelini oluşturur. Ludwig Wittgenstein ise dili, dilbilgisinin sabit yapısında gerçekliği bozacak şekilde değerlendirir. Ona göre “dilbilgisi hiçbir gerçekliğe karşı sorumlu değildir. Dilbilgisi kuralları öncelikle anlamı belirlerler (onu kurarlar) ve bu nedenle hiçbir anlama karşı sorumlu değildirler ve o bakımdan keyfidirler” (Garver, 2002: 59). Wittgenstein okumasıyla şiir, ses, gösterge ve işaretler aracılığıyla okurda bıraktığı iz üzerinden anlamlandırılır; bu nedenle şiirde anlamın kendisinden çok, yorum ve çağrışım ön plana çıkmaktadır. Bu bağlamda, şiirin anlamı artık doğrudan anlaşılmaz; şiir çağrışımsal, fonetik ya da kuramsal düzeyde düzenlenen yapı kurgularıyla algılanmaktadır. Somut şair, “... dilin indirgenmesiyle meşgul olmasının yanı sıra, dilsel malzemelerini mekâna (sayfa veya eşdeğeri) ve/veya zamana (eski doğrusal ölçüyü terk ederek) yeni bir ilişki içinde kurmakla ilgilenir” (Solt, 1970: 7).

Max Bense, somut şiirde dilin kullanımını incelemiş ve dili yapısal bileşenlerine ayırarak, göstergeler arasındaki ilişkiler doğrultusunda analiz ederek listelemiştir. “Bu listede, somut şiirin malzemesi, yani dil, atomik unsurlarına ayrıştırılmış ve işaretler ile stokastik frekansları arasındaki ilişkiye göre incelenmiştir. Ses, ölçü ve grafik biçimin unsurları izole edilmiş ve bağımsız parametreler olarak kabul edilmiştir” (Klütsch, 2012: 66). Bense’in söyleminde, anlamsal ve estetik bilginin oluşumunda, sistematik biçimde ayrıştırılmış tipografik değerler; anlam üretiminden çok, kodlanmış görsel düzenlemeler olarak işlev görmektedir. Max Bense, somut şiirin alt türleri olarak Ideogramm ve Konstellation (Gomringer), diyalekt şiir (Wiener Gruppe), Palindrom (Andre Thomkins), Tipogram (Franz Mon), Piktogram (Claus Bremer) ve alan (yüzey) şiir’lerini saymıştır (Brunner & Moritz, 2006: 175)

Bense’in açıklamalarında yer alan ideogram kavramı (Ideogramm ve Konstellation), Gomringer’in somut sanat teorilerinde, nesnenin dilsel yapıları üzerinden açıklanmaktadır. Gomringer, Mallarmé’den miras aldığı Konstellation (Takımyıldızı) kavramını şu şekilde tanımlamıştır: “Takımyıldızı, sınırları belirlenmiş bir oyun alanıdır. Ozan, takımyıldızını düzenler, oyun alanını bir güç alanı gibi tasarlayıp olanaklarını belirler. Okur, oyunun işleyişini kavrar ve oyuna katılır” (Armağanı, 2018: 104).

Gomringer’in “O” adlı (Şekil 4) şiiri, dilin yapısal unsurlarına ayrıldığı ve “takımyıldızı” biçiminde kurgulanan oyunlu bir ilişki içinde ele alınmaktadır. Şiirdeki “oyun”, yazının başlangıç noktasından itibaren kelimelere uygulanan harf eksiltmeleri ve eklemeleriyle, yeni anlam katmanları oluşturacak şekilde tasarlanmıştır. Bu sistemde şiir, sayfa düzleminde görsel bir bütünlük kazanarak, tipografik bir düzen içinde inşa edilir. Şiirde tekrarlanan yapı, metnin okunma algısını bozarak, biçimsel düzenlemenin anlam üretim sürecine katkıda bulunur. “O” ile başlayan ve “O” ile biten şiir, dört fiilin 8’inci satırda değişimi ile ritmi ortaya çıkaran bir forma sahiptir. “O” ortak kelimedir. “O” tek harfle başlar, yanına aldığı her harf ile bir fiile denk gelir (büyü-üfle-göster-ak). “O” harfinin yanına eklenen yeni bir harf genişleyerek anlamı oluşturur. 3’üncü ve 7’nci satırda gözüken anlam, 1’inci ve 2’nci ve 8’inci ve 9’uncu satırda harflerin eksiltilmesi nedeniyle kaybolur. Bu açıdan şiirde, dört (4) farklı fiil için aynı düzenek kullanılır ve “O” harfiyle tüm fiiller birbirine bağlanır. Dinamik kurgulanmış bu şiir, düzenli bir yapıda birbirini takip eden ritimli bir okuma sunmaktadır.



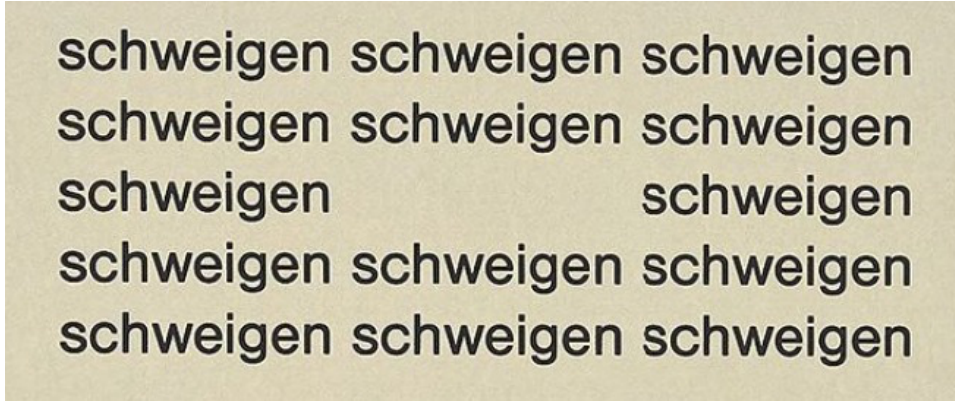
Şekil 4: Eugen Gomringer, "O" şiiri, 1953.

Kaynak: (Thomas, 2022)

Gomringer, harflerle sadece şair olarak değil reklamcı olarak da ilgilenir, Bern'deki grafik tasarımcı arkadaşları olan Diter Rot ve Marcel Wyss ile "içeriği şiir, plastik sanatlar, grafikler, mimari ve endüstriyel tasarım olarak düzenlenmiş 'Spirale' adlı bir dergi yayınlamışlardır" (Solt, 1970: 8). 1951'de Gomringer'in bu dergide, 'somut şiir' yerine 'takımyıldızı' olarak tanımladığı serileştirilmiş şiirlerinin örneklerinden biri yayımlanır. Üç isimden ve "ve" bağlacından oluşan bu şiir, "sokaklar, çiçekler ve kadınlar" (*Avenidas, flores y mujeres*) başlığını taşır. "Gomringer'in bu şiirleri 'sokaklar', 'çiçekler' ve 'kadınlar' olarak adlandırıldığında bile, sadece oldukları şey oldukları için bile güzel bir şiirdir" (Solt, 1970: 9) diye tanımlar. Gomringer "takımyıldızı" biçiminin altında yatan temel fikri ise şu şekilde açıklar:

Günümüzdeki dillerimiz biçimsel bir sadeleştirme sürecindedir. Azaltılmış sayıda minimal biçim gelişmektedir. Bir cümlelerin içeriği genellikle tek bir kelimeyle taşınırken, daha uzun ifadeler harf gruplarına ayrılabilir. Birçok dil yerine, az çok evrensel olan bir avuç dille çalışmayı öğreniyoruz. [...] başlıklar, reklamlar ve yeni bir şiir için örnek teşkil edebilecek ses ve harf grupları, sadece keşfedilmeyi ve anlamlı bir şekilde uygulanmayı bekliyor (Hilder, 2016: 27)

Somut şiirin en belirgin özelliği, tasarımın algısal olarak anlaşılabilirliğini sağlayan reklam araçları ile şiir arasındaki ilişkinin üretim teknikleri üzerinden kurulmasıdır. Teknik, dili sistematik bir yapıda kavrayarak, somut şiir aracılığıyla gizil bir estetik bilgi üretimi stratejisine dönüştürmektedir. "Daktilo, lastik mühürler, şablonlar, şablon yazılar, usule uygun olmayan el yazısı, kopya kağıdıyla yazı, kolaj, dekolaj, resim, çizim, fotomontaj, oarak silme, montaj" gibi üretim araçları (Mayer, 1999: 6-7), somut şiirin çok katmanlı yapısının biçimlenmesine katkı sağlamaktadır. Bu üretimde "Dize çizgiselliğinin semantik kısıtlılığını reddeden ve şiiri yüzeye yayarak ibare, kelime, harf ve sesi semiyotik çağrışımlara açan bu yeni metin estetiğine 1955'te Gomringer ve Haroldo de Campos tarafından "somut şiir" adı verilmiştir" (Murad & Eringen, 2023). Gomringer, şiirlerini anlamdan çok düzen, ritim ve biçim üzerine kurarak, anlamın görünür olma potansiyelini genişletmiştir. Gomringer'e göre; "Şiir hem bütününe hem tek tek parçalarına baktığımızda sade ve açık olmalıdır. Bir görme/kullanma/düşünme maddesi; bir düşünce oyunu olmalıdır. Kısallığı ve kıtlığıyla okuyanı uğraştırmalı, kolay hatırlanabilir ve resim olarak akılda kalıcı olmalıdır" (Gomringer, 2015: 77). Anlamın görselleştirilerek iletildiği şiirsel kurguların tasarım bağlamında karşılığı 'ideogram'dır. Peter Mayer ideogramı; "bir düşüncenin görsel olarak ifade edilmesi" (Mayer, 1999: 7) olarak tanımlamaktadır. Gomringer'e göre ideogram kullanımı "tek kelimeyle bu kadar çok şey anlatabilmek için 'harika' bir yöntemdir" (Solt, 1970: 9). Tek kelimelik şiirler, yalnızca birer görsel kompozisyon değildir, dilin tasarım yüzeyinde varlıkla kurduğu ilişkiyi de temsil etmektedir. Bu tür şiirlerde tek bir kelime, beyaz sayfa olarak mekânlaşan yüzeyin bir parçası hâline gelir; bu durum hem anlam üretiminin bir unsuru hem de grafik öğelerin uygulanabilirliğini sağlayan bir boşluk alanı yaratır. Gomringer'in tek kelimeli ideogram şiirine örnek olarak 'Schweigen' ve 'Sistemde Hata Yok (kein fehler im system) adlı şiirleri gösterilebilir. Bu şiirler, mekânsal olarak yapılandırılmış, kelimenin sistematik tekrarlarıyla düzenlenmiş ve her okunuşta anlamı yeniden üreten yapılar olarak kurgulanmıştır. (Şekil 5).



Şekil 5. Eugen Gomringer, *Schweigen* (Sessizlik), 1960.

**Kaynak:** (Museen Freiburg (t.y.))

Gomringer'in 'Schweigen' adlı şiiri, susmak anlamındadır, şiirde anlamın görsel biçimlenişi ironik anlam kaosu yaratmaktadır. Bu şiirde kullanılan boşluklar, sessizliğin görsel bir yansıması olarak, toplumsal içeriği sembolize eden anlamın ötesine geçer; görsel ve işitsel unsurların da şiirsel deneyime dâhil edildiği çok boyutlu bir ifade biçiminin örneğini oluşturur. Gomringer'in şiirlerinde kullandığı tipografi "basit, sık tekrar eden kelimeler, Futura ve Helvetica gibi sans-serif yazı tipleri ve kelimelerin iki boyutlu sayfa düzeni ile ticari tasarımla örtüşür (Beals, 2020: 103). Şiir biçimsel dizge olarak beş (5) satır yazılmıştır. İlk iki satırda üç (3) sıra halinde susmak kelimesi tekrar edilmiş, 3'üncü satırın 2'nci sırasında susmak kelimesi-sessizliği ifade edecek boşluk ile düzenlenmiş ve 4'üncü ve 5'inci satır üç (3) sıra halinde susmak kelimesi yazılmaya devam etmiştir. Tek kelimelik bu şiirde, kelimenin çoklu tekrarıyla oluşturulan yapı, tam merkezde yer alan ve sessizliği temsil eden bir boşluk aracılığıyla hem düzeni bozmakta hem de anlamı inşa etmektedir.

Gomringer'in, Sistemde Hata Yok (Kein Fehler Im System) adlı şiiri, harflerin yer değiştirmesiyle hatalı sisteme vurgu yapan ironik bir anlatım üretir. "Sistemde hata yok" ifadesi, "hatalı sistem" anlamına da evrilerek okuyucuyu sorgulamaya yönelten çok katmanlı bir anlam alanı yaratır (Şekil 6).

kein fehler im system  
kein effler im system  
kein ehfler im system  
kein ehlfir im system  
kein ehlefr im system  
kein ehlerf im system  
kein ehleri fm system  
kein ehleri mf system  
kein ehleri ms fystem  
kein ehleri ms yfstem  
kein ehleri ms ysftem  
kein ehleri ms ystfem  
kein ehleri ms ystefm  
kein ehleri ms ystemf  
fkei nehler im system  
kfei nehler im system  
kefi nehler im system  
keif nehler im system  
kein fehler im system

Şekil 6. Eugen Gomringer, "Sistemde hata yok" (*Kein Fehler Im System*).(1967)

**Kaynak:** (Visual Poetry, 2012).

Gomringer 'sistemde hata yok' adlı şiiri, cümlelerin başında anlamlı bir düzen içinde okunaklı olarak yazılmıştır. On altı (16) satırdan oluşan şiirin her bir satırına geçildiğinde bir harf değişime uğrayarak cümle anlamsız bir yapıya bürünmektedir. Harflerin yer değiştirmesiyle beliren anlamsal kaos, son satırda yine anlamlı bütün olan ilk haline kavuşmakata, şiirde anlamın düz yazılması düzeni, kelimelerin yer değiştirmesi kaosu betimlemektedir. Kelime olarak "sistemde hata yok" ifadesini içeren şiirde, sistemi hatalı göstermeye yönelik harflerin metaforik çağrışımlarıyla oluşturulan ritmik boşluk ve görsel simetri ön plandadır. Eugen Gomringer'in "O" (1953), "Schweigen" (Sessizlik) (1960) ve "Kein Fehler Im System" (Sistemde hata yok) (1967) adlı eserlerinin görüntü oluşturma yöntemleri tablolatırılmış ve aşağıda belirtilen alt başlıklarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır (Tablo 4).

**Tablo 4. "O" (1953), "Schweigen" (Sessizlik) (1960) ve "Kein Fehler Im System" (Sistemde hata yok) (1967) adlı eserlerin görüntü oluşturma yöntemleri.**

<b>Eugen Gomringer</b> "O" şiiri, 1953.  <b>Schweigen</b> (Sessizlik), 1960.  <b>Kein Fehler Im System</b> (Sistemde hata yok), 1967.	Sayfa Kullanımı	Boşluğu	'O' adlı şiirinde; kelimelerinin harflerinin eksiltilip çoğaltılması. 'Schweigen' adlı şiirinde, tekrar eden boşluklar: sessizlik 'Sistemde Hata Yok' adlı şiirde, kelimelerin yer değişimi
	Tipografi Seçimi		İdeogram kelime oyunu, Futura ve Helvetica yazı karakteri kullanımı, küçük harfler, tekrarlı ilişki, metnin akışını bozma, fonetik vurgu, kelime türetimi.
	Sözcüklerin Mekânsal Yerleşimi		Ritim, dinamik kurgu, satır sapsmaları; ironik anlam kaosu ve düzen, metaforik çağrışım
	Grafik Tasarım İlkeleri		Ritmik boşluk, görsel simetri ve tekrarlı yapı
	Somut şiir ve Tipografi Arasındaki Bağlantının Dönemlere Etkisi		Piktogram: ses-görsel birleşimi. Şiirler açık uçlu bir katılım yapısı sunar. Bu anlayış deneysel tipografide çağrışımsal anlam üretiminde yer alan tipografik tasarım, okur ve tasarımcı üçlemesinin temelini oluşturan oyunlu ilişkiye ilham olmaktadır. Şiirin kodlanarak oluşturulma düşüncesi dijital şiir ve yeni medya sanatlarına da zemin hazırlamıştır.

Ses-görsel birleşimi ile oluşturulan bu şiir açık uçlu bir katılım yapısı sunmaktadır. Okur, boşluklar aracılığıyla anlamı kendi algısına göre inşa etmektedir. Şiirler, yukarıdan aşağıya doğru sıralanan geleneksel bir dizilim olarak yapılırken; şiirin içeriğindeki boşluklar anlamı dönüştüren sorgulayıcı bir okuma modeli sunmaktadır. Harf değişimleri ve duraksama gibi unsurlar, şiirde anlam üzerine düşünmeyi teşvik eden boşluklar yaratarak etkileyici bir yapı oluşturur. Kelimelerin değişimi, okuyucuyu bir anlam çözümleyicisinden aktif bir anlam yaratıcısına dönüştürmektedir. Şiirde ses-kelime ilişkisi, işitsel tekrarlar, kelime oyunları kullanımıyla kavramlaştırma ön plana çıkmaktadır. Bu sayede şair, dilin yapısal öğeleriyle tipografik oynayarak şiirin çok katmanlı anlam potansiyelini artırmaktadır.

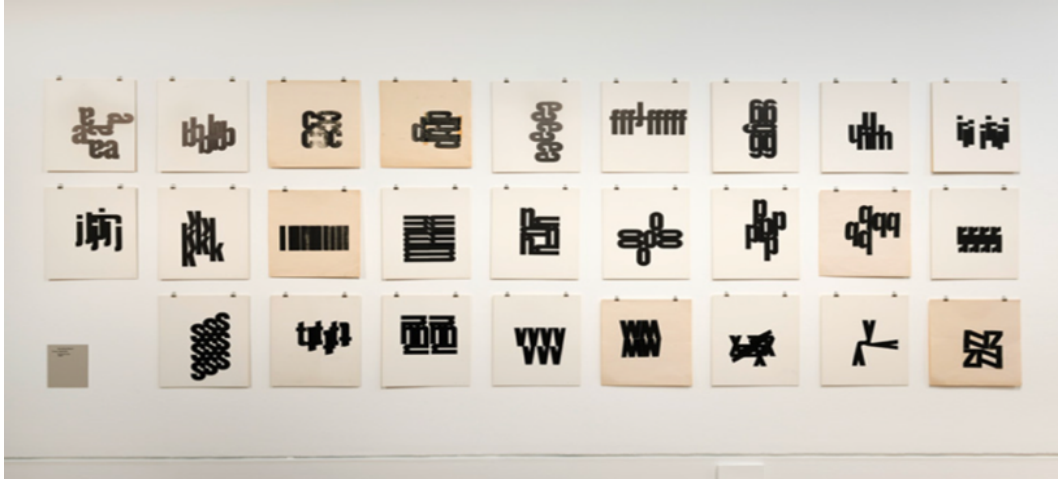
Max Bense'in şiirin düzenlenmesinde yer verdiği grafik uygulamalardan biri olan piktogram (pictus:resim, Gramma:yazı); Peter Mayer'in tanımına göre, "bir sözcüğün yerine onu anlatan resim konulmasıdır" (Mayer, 1999: 6-7). Piktogram, köken olarak bir şekil veya figürün yazı ile temsiline dayanır ve okuyucunun şiirle kurduğu ilişkiyi okumaktan çok görmeye yönlendirmektedir. Gomringer, "İşlevsel Bir Nesne Olarak Şiir" adlı kaleme aldığı manifestosunda, "somut şiirin amacının dilin kendisinin azaltılması değil, daha fazla esneklik ve iletişim özgürlüğü" (Hilder, 2016: 41) olduğunu belirtmektedir. Bu sebeple piktogramı, iletişimi kolaylaştıran bir araç olarak görmektedir. Gomringer piktogram kullanımını "seyahat ve dolaşımın günlük deneyimine bağlayarak, şiirlerin de bir havaalanındaki işaretler veya trafik işaretleri kadar kolay anlaşılır" (Hilder, 2016: 41) olması gerektiği görüşünü savunur. Somut şiirde piktogram kullanımından etkilenen diğer bir sanatçı olan Mary Ellen Solt "görsel şiiri, tasarlanmış bir dünyada bir kelime tasarımıdır" olarak tanımlar (Hilder, 2016: 11). Solt, özellikle Gomringer'in çalışmalarını değerlendirirken, onun somut şiirini şöyle açıklamaktadır: "Başlıktan, reklam sloganından bilimsel formüle kadar her düzeyde iletişimin kısaltılmış ifadesi olan 'biçimsel basitleştirmeye' doğru bir hareket- başka bir deyişle, hızlı, yoğun görsel mesaj" (Beaulieu, 2014: 42) iletimidir.

Somut şiirde piktogramın etkisi, grafik tasarımda ve reklamda doğrudan ifadeyi sağlayan logo tasarımları ve tabela sistemlerinin hızlı okutma için ürettiği tekniklerinden beslenmektedir. Başka bir deyişle, tasarımlarda kullanılan harflerin akılda kalıcılığın şiire yansması olarak değerlendirilebilir. Grafik tasarımın ve reklam araçlarının somut şiir içinde geçerli olduğunu vurgulayan Peter Mayer, 1967 yılında reklamlarda yer alan sözel imgelerin yaratımında yer alan kavramsal mekanizmaları şu şekilde sıralamıştır (Mayer, 1999: 6-7):

- Süslenmiş harf(ler): Kelimenin anlamına katkıda bulunacak resimsel öğelerin eklendiği harfler.
- Süslenmiş sözcük(ler): Aynı sürecin sözcük düzeyinde uygulandığı.
- Yapay harf(ler): Şeylerin ya da materyalin temsilinden oluşturulan harf(ler).
- Yapay sözcük(ler): Aynı sürecin sözcük düzeyinde uygulandığı.
- Sokulmuş sözcük: Bir sözcüğün içine sokulmuş, anlamsal olarak bağlantılı başka bir sözcük.
- Sözcük+resim: Anlamsal olarak bağlantılı bir resim ve yanında duran sözcükten oluşan karışım.
- Renkli sözcük: Anlama uygun olarak renklendirilmiş sözcük.

- Konuşan yüzey: Anlamla bağlantılı bit yüzeyin kullanılması.
- Yer değiştirme: Harf (ler)in ya da sözcüğün/sözcüklerin anlamla bağlantılı olarak yer değiştirmesi.
- Ters yazım: Bir harfin anlama uygun olarak ters yazımı.
- Görünür kelime oyunu: Bir sözcüğün ya da bir nesnenin adının resimlerle ifade edildiği bilmece.
- İdeogram: Bir düşüncenin görsel olarak ifade edilmesi.
- Piktogram: Bir sözcüğün yerine onu anlatan resmi koymak.
- Lologram: İdeogram ve lologram dışında bir sözcüğün yerine bir işaretin koyulması,
- Çerçevesiz sözcük(ler): Bir resimle çerçevelenmiş sözcük(ler).
- Dolgu metin: Dış çerçevesi metinle belirlenmiş şekil, ya da daktilo ve bilgisayarda kapalı bir form çizip içini metinlerle doldurarak yapılan biçim.
- Çerçeve metin: Metin dolgunun karşısı. Metnin içine oyularak bağlantılı bir şekil oluşturma.
- Çizim metin: Metnin sözcüklerinin kullanılmasıyla yapılan çizim.
- Bükülmüş harfler: Bir sözcüğün harflerinin bükülmesiyle sözcüğün dış çizgisinin resim haline getirilmesi.

Bense, Stuttgart'ta eğitimlik yaparken, tipografi ile bilgi arasındaki ilişkiyi araştıran yaklaşımlarıyla genç grafik tasarımcı Hansjörg Mayer üzerinde etkili olur. Mayer, ailesinin matbaa şirketinde, baskı artıklarını yeniden düzenleyerek geliştirdiği grafik tasarım tekniğiyle, Bense'in bilgi kuramlarını birleştirir. Bu sayede deneysel alfabe tasarımları oluşturur (Şekil 7). Alfabe ve mürekkep arasındaki ilişkiyi keşfetme çabaları, onun "19 Typographien (1961–62)" adlı ilk baskı serisini yaratmasına neden olur. 18 yaşında yaptığı bu ilk eserlerde, yazı karakterleri ve harf parçalarını üst üste koyarak, silindirdirlerden yeni mürekkep katmanları geçirip sayfaları yeniden düzenler (Ferran, t.y.).



Şekil 7. Hansjörg Mayer, Alphabet (Alfabe), 1962.

Kaynak: (Studio International, 2019).

Hansjörg Mayer'in "Alphabet" (Alfabe) adlı eserinin görüntü oluşturma yöntemleri tablolştırılmış ve aşağıda belirtilen alt başlıklarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır (Tablo 5).

Tablo 5. "Alphabet" (Alfabe) adlı eserin görüntü oluşturma yöntemleri.

Hansjörg Mayer, Alphabet (Alfabe), 1962.	Sayfa Boşluğu Kullanımı	Tipografik matris, örüntü, biçimin anlamdan önce gelmesi.
	Tipografi Seçimi	Serifsiz harfler, alfabetik ve geometrik düzen.
	Sözcüklerin Mekânsal Yerleşimi	Anlamdan bağımsız bir dil üretimi. Her bir sayfada harflerden oluşan tasarım, metnin orta bloğunda konumlanmaktadır.
	Grafik Tasarım İlkeleri	Harf boyutları, pozisyon ve tekrarları, görsel ritim ve simetrik-asimetrik formlar.
	Somut şiir ve Tipografi Tasarım Arasındaki Bağlantının Dönemlere Etkisi	Okuyan/izleyen anlamı çözmez, algısal bir deneyim içinde harfler seyredilir. Anlam değil, görsel ve yapısal biçim ön plandadır. Harfler kelime kurmaz, ancak şiirsel yapıyı temsil eder. Dilin çözülüşü ve anlamdan arınması, post-yapısalcı düşünceye öncülük eden bir yaklaşım olarak değerlendirilebilir. Anlamının bozumu deneysel tipografi gibi disiplinlerin kökenindeki fikri de anlaşılır kılmaktadır.

Bütüne bakıldığında eser, harfler arasında kurulan eşit aralıklarla sistematik bir tipografik matris etkisi yaratmaktadır. Bu yapı, bir bilgi seti ya da algoritmik bir dizilimin tamamının birlikte okunması gerektiği izlenimini verir. Her bir çalışmada, belirli harflerin tekrarından oluşan bir örüntü hâkimdir; biçim, anlamın önüne geçmektedir. Bu nedenle, her

eser için seçilen harf ya da harflerin boşluk düzeneği, sayfa üzerindeki boşluk kullanımının yönünü ve ritmini belirlemektedir. Bir ya da iki harfin tekrarıyla oluşan yapılar genellikle düzenli ve simetriktir, kaotik etki yaratmak amacıyla kullanılan siyah yoğunluklar boşluğu daraltarak kontrastlık yaratmaktadır. Mayer'in, tipografik düzenlemelerinde serifsiz harf karakterinin biçimsel özellikleri ön plandadır. Bu nedenle harfler görsel yapılar olarak algılanır. Mayer'in tipografik eyleminde harfler; üst üste bindirme, eksiltme ve/veya çoğaltma teknikleriyle yeniden yazılarak, bilinen ilk anlamından uzaklaştırılmıştır. Harf sayısının sınırlı oluşu, her bir harf biçimin oluşumunda daha fazla önem kazanmasını sağlamaktadır. Harflere uygulanan biçimsel müdahaleler, yazının görsel deneyimler aracılığıyla yeniden anlamlandırıldığı bir yapı ortaya koymaktadır.

İmgelerin anlamla olan benzeşimlerine dayanarak veyahut karşı çıkararak oluşturulan şiirler "görsel şiir" veya "somut şiir" kategorisinde değerlendirilmektedir. Yazının görselleştirilmesiyle ortaya çıkan şiirlere genel olarak görsel şiir denilmekte ve bu tür şiirlerde anlam ile görüntü arasında doğrudan bir ilişki kurulması beklenmektedir. Ancak somut şiirin görsel bir biçime benzemesi gibi bir zorunluğu yoktur; bu nedenle her iki kavram birbirinden ayrı düşünülerek ele alınmaktadır. Nancy Perloff'a göre: "somut şiir, öncelikle dilin görsel düzenlemesine odaklanan şiirler için kullanılan daha genel bir terim olan görsel şiirden ayırt edilmelidir" (Perloff, 2021, s. 10). Augusto de Campos da benzer bir biçimde de somut şiiri, görsel şiirden ayırmak gerektiğini savunur. Ona göre "somutun anlamsal değerleri şiirin maddi, görsel ve sessel parametreleriyle eşit bir zemine yerleştirmesidir" (Perloff, 2021: 10). Bu ayrıma; Augusto de Campos'un 'Código' adlı şiiri örnek gösterilebilir, (Şekil 8) Código kod, şifre, düzenleme, sistemler ve kurallar bütünü anlamındadır. Bu şiirin grafik dil ile ilişkisini kurmamızı sağlayan temel düşünce, şiirin logo-sembol gibi yapılandırılmış olmasıdır. Campos, bu yapılandırmada, sözcüğün temsil ettiği kavramsal içeriği soyut düzleme taşıyarak anlamı geometrik biçimler aracılığıyla görselleştirmiştir. Şiir, 'código' kelimesinin görsel olarak yapılandırıldığı bir formdur; her bir harf, geometrik olarak işlenmiş ve düzenli boşluklar içinde iç içe geçen geometrik biçim sırasıyla okunmaktadır. Görünüşte geometrik ve sembolik bir yapı olarak algılanan bu düzen, anlamdan tamamen bağımsız değildir. Anlamı görünür kılan unsur; harflerin dairesel formunun uyumu ve iç içe geçmiş çizgilerle oluşturulan kompozisyonun kurduğu geometrik yapı aracılığıyla ortaya çıkan çağrışımsal bağlantılardır. Boşluklar, harf blokları arasında oluşturdukları ayrımlarla, çözülmeyi bekleyen bir kod yapısını temsil etmektedir. Şiirde yer alan orta aks kompozisyona denge kazandırırken; harflerin eşit parçalara ayrılmış geometrik boşluklar içinde konumlandırılmasını ve kelimelerin gözle izlenmesini gerektiren bir okuma biçimini ortaya çıkarmaktadır. Tipografik yapıda ise harfler arasındaki biçimsel benzerlikler ve kodlanan geometrik formlar, anlamla kurulan görsel uyumu pekiştirmektedir. Bu şiirin görsel dille kurduğu ilişki, şiirde görselleştirmenin amacının estetik bir yüzey kurgusuna indirgenmediğini; şiirin yapısal ve düşünsel bir boyut içerisinde de somutlaştığını ortaya koymaktadır.



Şekil 8. Augusto de Campos "Código" (1973).

Kaynak: (Beaulieu, 2014: 42).

Augusto de Campos'un "Código" adlı eserinin görüntü oluşturma yöntemleri tablolaştırılmış ve aşağıda belirtilen alt başlıklarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır (Tablo 6).

Tablo 6. "Código" adlı eserin görüntü oluşturma yöntemleri.

<b>Augusto de Campos</b> "Código" (1973).	Sayfa Boşluğu Kullanımı	Boşluklar, geometrik kurgu.
	Tipografi Seçimi	Şiir, geometrinin görsel anlamı çağrıştıracak şekilde sembolleştirilmesidir.
	Sözcüklerin Mekânsal Yerleşimi	İç içe dizilimde, orta aks dengeyi verir. Okuma için göz takibi
	Grafik Tasarım İlkeleri	Harflerin boyut, pozisyon ve tekrarları görsel ritim üretir.
	Somut şiir ve Tipografi Tasarım Arasındaki Bağlantının Dönemlere Etkisi	Okuyucu, şiiri sadece okuyan, anlayan ve yorumlayan değil çözümleyen ve yeniden anlamlandırandır. Görsel ve bilişsel katılım, şiirin anlam üretimini tetikler. Şiir, kelimenin biçimsel olarak işlenmesiyle oluşturulmuştur. Şiir, kodun ve iletişimin biçimsel sınırlarını sorgular. Tipografiyle başlayan dijital şiir estetiğine öncülük etmiştir. Dijital kod sistemleri içinde gelişen şiir ve sanat pratiklerine altyapı sunmuştur.

Somut şiir, dilin görsel ve işitsel boyutlarını tipografiyle bütünleştirerek estetik bir deneysellik alanı yaratmaktadır. Başka bir deyişle, somut şiirde harflerin yerleşimi, boşluk kullanımı ve biçimsel düzenlemeleri, grafik tasarımın yapısal ilkeleriyle örtüşen bir çözümleme anlayışından yola çıkarak, yazı ve yazıya bağlı görsel alanlarda disiplinlerarası bir uygulama biçimine dönüşümün önünü açmaktadır.

## 2.1. Postmodern Dönemde Tipografik Anlamın Kırılması

Tipografi, tarihsel bağlamda, metnin anlamını yansıtan yazınsal bir araç olarak kullanılmakta ve anlam, metnin tamamlanmış bir ürünü olarak değerlendirilmektedir. Bergson bu durumu, "Klasik bir tipografi, sayfa üzerinde tamamlanmış bir ürünün otoritesi olarak bir metnin eksiksizliğini ve bitişini vurgular" (Bergson, 2020: 89) şeklinde açıklamaktadır.

Postmodern dönem grafik tasarımda, harflerin kelime veya cümle kurma ve biçimsel düzenleme yoluyla mesaj iletme işlevi disiplinlerarası bir forma kavuşmaktadır. Bu süreçte tasarımlar, gizil anlamların; harflerin, kelimelerin ve yazının fiziksel biçimlenmesiyle somutlaşmaktadır. Bu bağlamda harf, burada metni ileten araç değil, onun icracısı konumundadır. Somut şiir ile tipografi arasındaki bağı kuran temel düşünce, alfabenin duyulara taşınması ve duyuyu görselleştiren fonetik etkinin harflerle açığa çıkmasıdır. "Fonetik alfabe oyun alanına girdiğinde, görsel fakülte öteki duyulardan ayrılma eğilimi göstererek öteki duyulardan çok farklı bir yere konumlanmayı ya da çözülmeyi temsil eden soyut Öklit (görsel) uzamının algılanmasını mümkün kılar" (R.Powers & McLuhan, 2001: 106). Tipografi, anlam taşıyan bir araç olmaktan çıkaracak biçimde; harflerin formu, boyutu, satır aralığı ve sayfa düzeni düzenlemeleriyle anlamı destekleyen bir görsel dil unsuru olarak yapılanmaktadır. Özellikle 1950'lerden itibaren tipografi tasarım dünyasında yeni bir konum kazanmış; simgelerin, boşlukların, blokların, desenlerin harflere eklenmesiyle; zaman, uzam ve eşzamanlılık gibi kavramlar tipografinin anlam yaratma sürecine dahil olmaktadır. Bergson'un da Demokritos'dan alıntılıdığı, "alfabenin harflerinden sayısız trajedi ve komedi türetebiliriz" (Bergson, 2020: 52) düşüncesi, bu dönüşümün potansiyelini ortaya koymaktadır.

Somut şiir ile tipografinin etkileşimi, postmodern sonrası dönemlerde grafik tasarım alanında gelişen deneysel tipografi kurguları; görsel bozulmalar, çarpıtılmış yazı biçimleri, kolajlar ve dijital bozum teknikleriyle oluşturulan harf yapıları aracılığıyla, yazının izlenebilirliğine ve görsel bir iz olarak algılanabilirliğine odaklanmaktadır. Katherine McCoy'un "Resimler okunabilir [...] ve kelimeler görülebilir" (Lupton, 2010: 97) yaklaşımı, tipografinin biçimsel boyutuna dikkat çekmektedir. McCoy öncülüğünde Cranbrook ve Royal College of Art gibi okullarda yetişen tasarımcılar geleneksel anlayışa karşı bir duruş sergileyerek deneysel tipografinin en bilinen örneklerini sergiler. Postyapısalcı dönemde gelişen deneysel tipografide okuma biçimi; sayfa düzeni, boşluk kullanımı ve tipografik varyasyonlar aracılığıyla çok yönlü bir algıya işaret etmektedir. Bu dönemin en bilinen isimlerinden biri olan David Carson'ın, Ray Gun dergisi için gerçekleştirdiği tipografik denemeleri 'post-alfabetik estetik' olarak tanımlanmaktadır. Bir tasarımın post-alfabetik olarak adlandırılması, "harflerin dilsel değerlerinden yoksun bırakılması" (Hvambasahl, 2017: 80) olarak açıklanmaktadır. Sıklıkla dijital teknolojiye eğilimleri tanımlamak amacıyla kullanılan "post-alfabetik tasarım", yapısöküme uğratılmış harf biçimleriyle geleneksel düzen ve tipografiye alternatifler sunmaktadır. Matthew G. Kirschenbaum "Post-alfabetik tasarımı" bilgiyi estetik bir olaya dönüştürerek basılı mecrada mesajın iletilmesinde etkili bir araç haline gelir" (Hvambasahl, 2017: 63). Özellikle Carson'un Ray Gun dergisi (Şekil 9) için, tasarımcı Hermann Zapf tarafından 1978 yılında tasarlanan bu yazı karakteri "yazılı belgelerde madde imleri yaygın ve kullanışlı sembollere kolay erişim sağlamak veya bir mizanpaj içinde diğer dekoratif veya pratik işlevlere hizmet etmek amacıyla yaratılmış" (Hvambasahl, 2017: 63) şeklinde açıklanmaktadır. Carson'ın bu yazı karakterini okunmama etkisi sebebiyle bilinçli olarak seçmesi, post-alfabetik tasarım bağlamında değerlendirilmektedir.



**Şekil 9. David Carson, Ray Gun Dergisi, 1994.**

**Kaynak:** (Hvamsahl, 2017: 63)

David Carson'un Ray Gun dergisi için oluşturduğu eserin görüntü oluşturma yöntemleri tablolaştırılmış ve aşağıda belirtilen alt başlıklarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır (Tablo 7).

**Tablo 7. David Carson'un Ray Gun dergisi için oluşturduğu eserin görüntü oluşturma yöntemleri.**

David Carson	Sayfa Boşluğu Kullanımı	Daraltılmış satır araları, okunabilirlik.
	Tipografi Seçimi	Harf yerine geçen simgesel formlar kaosu
	Sözcüklerin Mekânsal Yerleşimi	Sözcükler dergi yüzeyinde okunmayan, daraltılmış ve baskı kuran bir formda simgesel formlar ile yazılmıştır.
	Grafik Tasarım İlkeleri	Simetri olarak sıkışık düzenlenen metin, anlamın görsel kopuşunu ifade eder.
	Somut şiir ve Tipografi Tasarım Arasındaki Bağlantının Dönemlere Etkisi	Burada, okurun harf olduğunu varsaydığı imleri mantık üreterek çözmeye çalışması ve yeniden anlamlandırması imkansızdır. Bu durum Max Bense ile başlayan bilgi estetiği kavramlarına gönderme yapan kodlama düşüncesi ile ilişkilendirilebilir. Deneysel olarak yapılandırılmış bu tasarım, yerleşik okuma alışkanlıklarını sorgulamakta ve grafik yüzeyi anlam üreten bir zemin olarak işlevselleştirmektedir.

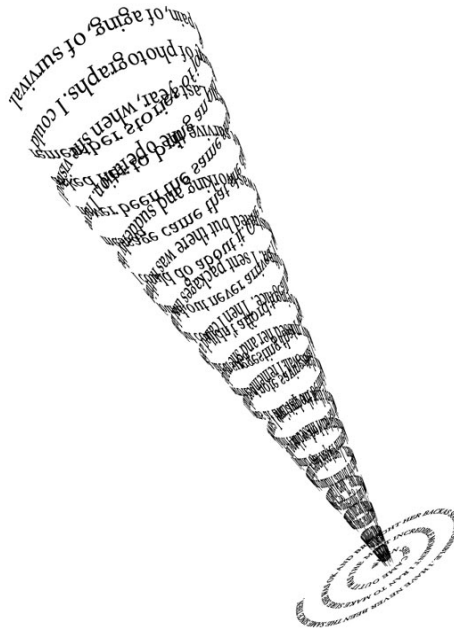
Bu tasarım, anlamdan bağımsız sembollerle oluşturulmuş olup, okunabilir bir metin niteliği taşımamaktadır. Bu yaklaşım, tasarımda anlam bulunmasa dahi anlamı görünür kılma fikrine odaklanan tipografik düzenlemeleri temsil etmektedir. Metin, bilinen yazı karakterleri yerine, yalnızca geometrik im sistemlerinden oluşan 'Zapf Dingbats' yazı karakteri ile kodlanmıştır; bu yazı karakteri, harflerin yerine geçen simgesel formları ile yatay düzlemde kaotik bir şekilde yazılmış metni temsil etmektedir. Simetrik olarak sıkışık bir düzende kodlanmış olan bu metin, anlamın görsel kopuşunu ifade ederek izleyiciyi bu kodu çözmeye sürecine dahil etmektedir.

Bu nedenle; Carson'un bu yaklaşımı postyapısalcı Jacques Derrida'nın 'différance' tanım açılımlarına yakın durmaktadır. Derrida'nın différance kavramı Fransızcadaki différer fiiline "hem 'farklı olmak' hem de 'ertelemek' ya da sonraya bırakmak anlamlarına gönderme yapar" (Richards, 2014: 22). Derrida erteleme'yi zaman ile anlamın çoğalması veya dönüşümü olarak ele almaktadır. Bu bağlamda "différance, eğer bir erteleme ise kelimeler, formlar ve anlamlar sonsuz bir döngüde deneyim alanına taşınır" (Çulha, 2022: 162). Carson'un tasarımında okunabilirlik (readability) düşüncesi ile izleyicinin/okurun/seyircinin algısına odaklanan tipografik oyun; anlamın sabitlenmesini erteleyerek anlamı, Derrida'nın "silinti" ve "iz" kavramları doğrultusunda sürekli 'bilgi'ye referans veren bir yapıya dönüştürmektedir. Böylesi bir anlam oyununu Carson, bilinen harf biçimlerini kullanmamak ya da harflerin boyutu, satır uzunluğu, boşluk, karakter aralığı, renk ve kontrast gibi parametrelerle oynamak suretiyle, anlamdan uzaklaştırılmış bir kompozisyon aracılığıyla yaratmaktadır. Bu bağlamda tipografi, zihin-dil ortaklığıyla değil; biçimsel boşluklar, görsel

dengelessizlikler ve gerilimlerle düzenlenmektedir. Böylece tasarımda okunabilirliği sağlayan “ayırım-farklılık” ve “iz” gibi kurgular, okuyucunun metni deneyimlemesine olanak tanımaktadır. Bu bağlamda anlam, artık sabit değil, izleyicinin bakışıyla şekillenen ortak bir üretime dönüşmektedir. Alain Badiou’nun, Stéphane Mallarmé’nin şiiri üzerine geliştirdiği “gizem etiği” yaklaşımı, bu tür deneysel tipografi anlayışlarında da geçerliliğini korumaktadır.

1980’li yıllardan itibaren sanat ve tasarım pratikleri, teknolojik gelişmeler ve düşünsel açılımlarla birlikte, yazı ve yazı sistemlerini merkeze alan ancak sabit anlamlara karşı eleştirel bir duruş geliştiren uygulamalara yönelmektedir. Tipografi, kavramın görsel bir aracı olarak işlev görürken, dijital medyada yazı, zaman ve etkileşim odaklı algoritmik düzenlemeler şeklinde varlık bulmaktadır. Bu çerçevede, ekran tabanlı, etkileşimli ve zamana duyarlı tipografinin kullanımıyla, yazılım, kodlama ve hareketli tasarım uygulamalarının birleşimi şiiri de dönüştürmektedir. Somut şiirin kodlama sistemiyle grafik yüzeye aktardığı tipografik hareket anlayışı, teknolojiyle birlikte dijital şiir eğiliminin gelişimini desteklemektedir. Bu eğilimin dijital şiirdeki yansımalarına Eduardo Kac’ın çalışmaları örnek olarak verilebilir. Kac’ın “Letter” (Şekil. 10) adlı çalışması, tipografi ile üç boyutlu bir spiral görüntü sunan, bir metnin her yöne doğru hareketi ile okuma yönünü değiştiren video uygulamasıdır. Mektup, metinlerin yazı yüzeyinde spiral biçimde döndüğü ve bu hareketle konik bir yapı oluşturduğu görsel bir düzende sunulmaktadır. “Her parçanın kime hitap ettiğini ayırt etmek mümkün değildir. Şiir, şairin ailesindeki ölüm ve doğum anlarına atıfta bulunur. Letter, burada etkileşimli bir okuma deneyiminin video belgeseli olarak sunulmaktadır” (Kac, t.y.).

Bu çalışmada, spiral form ve boşluk kullanımı, okuyucunun bakış açısını yönlendiren temel bir tasarım stratejisi olarak işlev görmektedir. Merkez yapısı, hem okumanın başlangıç hem de bitiş noktası olarak tasarlanarak daralıp genişlerken; metnin mekânsal düzeninde anlamın ritmi de biçimsel olarak inşa edilmektedir. Sans serif bir yazı karakteriyle dijital kodlama sistemi üzerinden oluşturulan şiir, üst üste bindirilen ve hareket eden metin katmanlarından oluşmaktadır. Bu katmanlaşmada tipografik yapı büyük puntolarla başlamakta; küçüldükçe kalınlaşmakta ve okunabilirlik sınırlarını zorlamaktadır. Yüzeyle temas ettiği bölgede ise, yazı dar bir noktadan başlayarak genişleyen bir düzen içinde yeniden okunabilmektedir. Çalışmaya bütün olarak bakıldığında, geleneksel okumada yer alan yukarıdan aşağıya akan doğrusal okuma alışkanlığının dışında yüzeyi sol çaprazdan keserek ilerleyen, spiral biçimde gelişen ve kalem ucu izlenimi yaratan bir grafik bütünlük içinde biçimlendiği söylenebilir. Söz konusu örneklem, dijital şiirin mekânsal ve zamansal katmanlar üzerinden kurgulanan bir anlatı düzlemi sunduğunu göstermektedir.



Şekil 10. Eduardo Kac, “Letter” (1996).

Kaynak: (Kac, t.y.).

Eduardo Kac’ın “Letter” adlı eserinin görüntü oluşturma yöntemleri tablolaştırılmış ve aşağıda belirtilen alt başlıklarla ilişkilendirilerek yorumlanmıştır (tablo 8).

Tablo 8. “Letter” adlı eserin görüntü oluşturma yöntemleri.

Eduardo Kac, "Letter", 1996	Sayfa Boşluğu Kullanımı	Piksel boşlukları: dijital okunurluk ve hareket etkisi.
	Tipografi Seçimi	Monospace: dijital kod ve çözünürlük. Sans Serif yazı karakteri kullanımı
	Sözcüklerin Mekânsal Yerleşimi	Ekran hücresi; sabit-mobil görsel akış.
	Grafik Tasarım İlkeleri	Piksel grid, dijital kontrast, asimetrik bir denge
	Somut şiir ve Tipografi Tasarım Arasındaki Bağlantının Dönemlere Etkisi	Dijital tipografi: interaktif deneyim. Somut şiirin harf kullanımındaki anlamın görselleştirilmesi düşüncesiyle, tipografinin okunma ve okunmama ilişkisi üzerinden kurgulanan bu çalışma, tüm dijital sanatlarda yazı kullanımının temel yapısına dönüşür.

Dijital ortamda görsel dilin kurulmasında tipografi, Stéphane Mallarmé'nin öncülüğünde temellenmiş; Bense ve Gomringer'in sistematik ve mekânsal yaklaşımlarıyla dijital düzlemde düşünsel form kazanmaktadır. Tipografi, sistematik kodlama ve uzamsal yayılım anlayışıyla biçimlenerek anlam üretiminin etkin ve dinamik bir unsuru hâline gelmekte ve dijital sanatlar bağlamında dönüşüm geçirecek yeni ifade biçimlerine kaynaklık etmektedir. Özellikle dijital şiirde, tipografinin boşlukla kurduğu ilişkisel anlam düzeni; interaktivite, zamansallık ve hareketli metin teknolojileri aracılığıyla yeniden yapılandırılmakta, şiir dijital mecralarda da deneyimlenen bir anlatı formuna dönüşmektedir. Bu dönüşümde dijital şiir, bilgisayar ve yazılımın çeşitli cihazları aracılığıyla üretilen, izleyiciyi/okuyucuyu/kullanıcıyı aktif biçimde içine çeken bir yapı sunmaktadır. 1990'lardan sonra hızla ilerleyen teknolojik gelişmeler, Yeni Medya Sanatı içeriğinde gerçekleşen sanal gerçeklik, artırılmış gerçeklik, interaktif arayüzler, yapay zekâ ve veriyle çalışan sistemler ile bilginin iletişim modelleri, gelişmeye ve değişmeye devam etmektedir.

## BULGULAR

Bu çalışmada, 1896–2014 yılları arasında somut şiir ile tipografi arasındaki etkileşimsel bağlamlar ele alınmıştır. Bu dönemlerde tasarlanan şiir ve tipografi ilişkisi, şu bulguları ortaya koymaktadır:

- Malzeme; somut şiirin malzemesi dildir, tipografinin malzemesi dilin biçimlenmiş formu olarak yazıdır. Harfler anlamı yüklenen bilgi olarak doğrudan ya da oyunlu bir ilişki ile biçimlendirilir.
- Sayfa yüzeyi, somut şiir ve grafik tasarımda mekân algısının oluşturulduğu temel zemin olarak kabul edilir; bu bağlamda, boşluk (beyaz alan) etkin bir tasarım unsuru olarak kullanılmaktadır. Grafik yüzey, somut şiirin anlamını şekillendirerek, sözdizimsel olarak çözümlenmiş şiir yaklaşımlarına yeni bir okuma örneği sunmak amacıyla deneyimlenmektedir. Her iki disiplinde de mekânı önemli kılan unsur, beyaz alanın anlam gücünün kullanılmasıdır. Bu nedenle, grafik yüzeyde anlamın çağrıştırmada beyaz alanların kullanımı önemli bir rol oynamaktadır.
- Okuma: Somut şiirde okuma, algıyı oluşturmak ve yeniden yapılandırmak amacıyla bozuma uğratılan temel bir bileşen olarak önem arz etmektedir. Okuma yönünün değiştirilmesi ve tersine okuma uygulamalarının denenmesi, şiire hem hareket kazandırmakta hem de fonetik bir yapıyı ortaya çıkarmaktadır. Grafik tasarımda ise okuma yönü sol blok yapı üzerine kurulurken (Latin alfabesinde); boşluk kullanımı, tipografik ızgara sistemleri, hizalama ve punto farklılıkları gibi görsel düzenleme araçlarıyla biçimlenmektedir. Her iki disiplin; okuma yönünü simetri/asimetri, büyük/küçük harf kullanımı, düzenli/düzensiz yazım ve eksiltilmiş/eklenmiş metin biçimleri gibi stratejiler aracılığıyla dönüştürmektedir.
- Biçim: Her iki disiplinde de dil, söz, anlam ve harflerin kodlanarak biçim oluşturduğu düzenlemeler; harfler, piktogramlar ve ideogramlar gibi görsel kodlama sistemleri aracılığıyla inşa edilen sistematik bir yapı ortaya koymaktadır. Somut şiirlerin ve tipografik tasarımlarda gerçekleşen bu ortak yaklaşımda harfler, tekrarlar, kelime oyunları, biçimsel kırılmalar ve ritmik boşluklar gibi düzenleme araçlarıyla kurulmaktadır.
- Okur: Bilgilerin ve anlamların sorgulanmasında katılımcı bir rol üstlenmektedir. Somut şiir ve tipografinin kurgusu, okuru aktif bir yorumlayıcı haline getirerek kodlanmış gizemi çözme imkânı sunmaktadır. Denilebilir ki, okur, somut şiir ve tipografi arasındaki etkileşimlerde, bilginin kodlanarak düzenlenmesinde ve anlamın algıya yönelik şekillendirilmesinde önemli bir rol üstlenmektedir. Postmodern dönemde bu eğilim, okunmayan fakat algılanan formlarla deneysel tipografiye yakınlaşmış ve okura, yorumlayan olarak tasarıma katılmasını sağlayan bir nitelik kazandırmıştır.
- Teknik: Somut şiir ve grafik tasarımda ortak olarak kullanılan teknikler basılı alan üzerinde daktilo, lastik mühürler, şablonlar, şablon yazılar, usule uygun olmayan el yazısı, kopya kağıdıyla yazı, kolaj, dekolaj, resim, çizim, fotomontaj, oarak silme, fotokopi vs. gibi yöntemler olarak sıralanabilir. Daktilodan teknolojik uygulamalara geçişte kâğıdın yerini ekranın almasıyla somut şiir ve tipografinin etkileşimi dijital kullanım olanaklarıyla zenginleşmektedir.

- Teknoloji, tipografinin dinamik yazı biçimlerine dönüşmesini sağlamış ve böylece boyut, uzam ve zaman gibi unsurların tasarım sürecine entegre edilmesine olanak tanımıştır. Bu dönüşüm, dijital sanatlarda, özellikle etkileşimli şiirsel yüzeyler gibi uygulamalara doğrudan ilham kaynağı olmaktadır. Kodlama, dijital sanat üretiminde sözdizimsel bir matris işlevi görmektedir. Bu bağlamda, dijital sanatın nesnesine dönüşen kelimeler; sayı, simge, işaret ve benzeri biçimsel araçlarla algoritmik yapılara evrilerek, teknolojik yeniliklere bağlı tasarım sistemlerinin oluşumuna imkân tanımaktadır. İnternet çağında, dijital sanatlar, hipermetin, çoklu ekran kullanımı ve katmanlı görsel anlatılar gibi yapılarla yeniden biçimlenen tipografi ve yazı sistemlerinin kurgulanmasına yönelik çeşitli yöntemler gelişmektedir. Bu yöntemler, izleyiciye katılımcı rolü yükleyen ve teşvik eden, onunla etkileşime giren ya da içerikleri yeniden üretmesine imkân tanıyan bir misyon üstlenerek yorum bilim çağının alanını genişletmektedir.

## SONUÇ YERİNE

Son yüzyılda, disiplinlerarası sanat ve tasarım eserlerinde dilin görsel, işitsel ve kavramsal boyutları belirgin bir şekilde ön plana çıkmaktadır. Bu durum, dili merkeze alan disiplinlerin ifade biçimlerinde köklü dönüşümlere yol açan yazının kullanım biçimleri olarak kendini göstermekte ve tipografinin disiplinlerarası kullanım alanlarını da genişletmektedir.

Metinde, bu dönüşümü ilişkili kılmak amacıyla seçilen örneklemeler, somut şiir ile tipografi arasındaki tarihsel ve biçimsel etkileşimleri ortaya koyma potansiyelleri doğrultusunda ele alınmıştır. Değerlendirme sürecinde, kurucu ve dönüştürücü rol üstlenmiş şair ve tasarımcılar arasından sınırlı ancak temsil gücü yüksek örnekler tercih edilmiş ve her şiir detaylı olarak incelenmiştir. Ancak, daha geniş kapsamlı bir karşılaştırma, farklı kültürlerdeki somut şiir örneklerinin de dahil edilmesiyle çeşitlendirilebilir. Ayrıca, dijital şiir çok ve çeşitli örnekler olması sebebiyle kapsamı daraltılarak ele alınmıştır; ancak dijital şiir üzerine daha derinlemesine vaka analizlerinin yapılması, bu alandaki kuramsal tartışmaları zenginleştirebilecektir. Bu çalışmanın odak noktası, somut şiir ile grafik tasarımın hem tarihsel süreçte hem de tasarımın temel ilkeleri çerçevesinde ele alınmasını sağlamak piktogram, ideogram ve görsel kodlama gibi araçların şiirsel yapıyla kurduğu ilişkiyi incelemektir. Dolayısıyla, şiirin biçimlenişinde harf, boşluk, hizalama gibi tipografik unsurların etkisiyle ortaya çıkan anlam üretiminin aktif ve dönüştürücü bir rol oynaması, çalışmanın analitik çerçevesini belirleyen temel ölçütlerdir.

Metinde ele alınan ilk örneklem, dilin geleneksel yapısını sorgulayan ve tipografik-poetik mirasın öncüsü olarak kabul edilen Stéphane Mallarmé'nin *Un Coup de Dés Jamais N'Abolira Le Hasard* (1896) adlı eseridir. Mallarmé'nin mirası, 1950'li yıllardan itibaren yaygınlaşan somut şiir hareketiyle birlikte sistematik bir yapıya dönüşmektedir. Almanya'da Eugen Gomringer ve Max Bense; Brezilya'da Augusto ve Haroldo de Campos, somut şiiri kuramsal bir düzleme taşıyan öncüler olarak incelenmekte ve geometrik yapılandırma biçimi ile örneklem genişlemektedir. Filippo Tommaso Marinetti'nin Özgür Sözcükler eseri, şiirin geleneksel iletim işlevinden uzaklaştırılarak tipografi, ses ve görsellik aracılığıyla görsel, fonetik ve kinetik boyutların bir araya geldiği çok katmanlı bir yapı olarak açıklanmaktadır. Bu bağlamda, tipografi hareketli, eşzamanlı ve dinamik yapı olarak değerlendirilmektedir. Bu doğrultuda, harf, boşluk, yazı karakteri ve sayfa düzeni gibi tipografik bileşenlerin şiirin anlam kurgusunda aktif ve yaratıcı biçimde kullanılması temel bir değerlendirme ölçütü olarak Hansjörg Mayer'ın çalışması ile ilişkilendirilmiştir. Onun çalışmalarındaki dönüşüm, anlamsal işlev taşıyan öğelerden ayrılan formlar olarak ele alınmış; harflerin görsel organizasyonu, kompozisyon ilkeleri, piktogram benzeri kodlamaları ve izleyici algısına yönelik kodlama stratejileri, biçim içeriğinde ele alınmıştır. Tipografi, anlamı yeniden üretme aracı olarak işlev görerek, okuru pasif bir alıcıdan aktif bir özneye dönüştürmektedir. Okur yazıdaki anlamı sözcük düzeyinde değil, görsel algı ve mekânsal düzenlemeyle de iletişime geçen bir yapı ile kavramaktadır. Bu özellik, postmodern sonrası gelişen grafik tasarım hareketlerinin temel düşünsel zeminini anlaşılır kılmaktadır. Bu savı güçlendirmek amacıyla, tipografinin okunabilirliğini sorgulayan yaklaşımıyla David Carson'ın tasarım anlayışı örneklem dâhil edilmiş; onun çalışması, bu bağlamda tipografideki kırılma noktalarından biri olarak değerlendirilmiştir. Carson, tasarımlarında tipografi, bilgiyi/metni/anlamı ileten bir araç olmanın ötesinde; görsel bir duyum yaratma aracıdır. Bu yaklaşım, tipografinin görselleştirilmesi ile somut şiir arasında düşünsel bağ kurulmasında etkin rol üstlenmektedir. Tipografik yeniliği dijital düzleme taşıyan Eduardo Kac'ın 2014 tarihli *"Letter"* adlı yapıtı, tipografinin zamansal bir boyuta kavuşarak dijital çağın düşünsel dinamiklerini görünür kılmaya nedeniyle çalışmaya örnek olarak seçilmiştir.

İncelenen şiirler ve tasarımlar, biçimsel düzenleme ve kavramsal yapı açısından şiir ve grafik tasarım disiplinleri arasındaki güçlü bağları açıklamak amacıyla seçilmiştir. Bu şiirlerin ortak özelliği, dili; tekrarlar, kelime oyunları, biçimsel kırılmalar ve ritmik boşluklar gibi araçlar aracılığıyla yeniden kurgulama eğiliminde olmalarıdır. Bu ortak savlar, şiirsel yapının grafik tasarımla kurduğu biçimsel ve kavramsal ilişkiler metnin kurgusunda belirleyici rol oynamaktadır. Bu ölçütler çerçevesinde yapılandırılan metin, sınırlı sayıda şiir örneğine dayanıyor olsa da temel tipografik ilkelerin şiirsel anlatım üzerindeki etkisini görünür kılmak açısından önemli bir ilk okuma zemini sunmaktadır. Bu bağlamda çalışmanın amacı, somut şiir ile tipografi arasındaki karşılıklı etkileşimi, her iki alanı geliştiren bir üretim süreci olarak değerlendirmek ve bu yaklaşımı literatüre kazandırmaktır.

Bu çalışmada, somut şiirle başlayan tipografik gelişimin temel yapı taşları incelenmekte ve şiirsel form ile grafik tasarım arasındaki karşılıklı etkileşimin biçimsel ve anlamsal düzeyde nasıl bir dönüşüm geçirdiği üzerinde durulmaktadır. Tipografi ile şiir arasında kurulan bu etkileşimli yapı, zamanla dijital mecralara taşınarak görsel ve

deneyimsel anlam üretimini yeniden şekillendirmektedir. Bu durum, birbirinden etkilenen, dönüşen ve çoğalan disiplinlerin varlığına işaret etmektedir. Yazıya dayalı tüm anlamlandırma pratikleri, biçime dayalı, hareketli ve zamansal bir performans alanı hâline gelmektedir. Bu dönüşüm, bilgisayar çağında gelişen sanat, tasarım ve hatta sosyal medya gibi alanları da doğrudan etkilemektedir. Dijital mecralarda kazandığı bu yeni boyut, şiir ve tipografinin biçimin sabitliğini kırarak deneyimsel ve zamana yayılan bir yapıya dönüşmesine neden olmaktadır. Bu bağlamda çalışma, söz konusu dönüşümün dijital çağdaki yansımalarına ışık tutan ve gelecekteki üretim pratiklerine yönelik düşünsel bir çerçeve sunan analitik bir okuma olarak değerlendirilmelidir.

## KAYNAKÇA

- Aristoteles (2021). *Poetika şiir sanatı üstüne*. Ankara: Kapra Yayıncılık.
- Armağanı, Y. B. (2018). *Hiciv-yığın-göçmen edebiyatı*. İstanbul: Hiper Yayın.
- Artpool (2002). *Max Bense*. Erişim adresi: <https://www.artpool.hu/Poetry/soundimage/Bense.html>. Erişim tarihi: 12 Kasım 2024.
- Aygün, Ö. (2015). *Stéphane Mallarme*. İstanbul: Edebi Şeyler.
- Badiou, A. (2013). *Başka bir estetik sanat için küçük bir kılavuz*. İstanbul: Metis Yayınları.
- Beals, K. (2020). Concrete constructions: Assembling a postwar poetics. *Journal of Lusophone Studies*, 5(1), 93-116.
- Beaulieu, D. (2014). *Text without text: Concrete poetry and conceptual writing*. Doctoral Thesis. University of Roehampton, Department of Humani, London.
- Becer, E. (2020). *Modern sanat ve yeni tipografi*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.
- Bergson, H. (2020). *Şiir felsefesi Lucretius'un şiiri, felsefesi, fiziği, metni*. İstanbul: Pinhan Yayıncılık.
- Bohn W. (2007). Exploring the concrete labyrinth. *Poesía Concreta* içinde (17. Sayı, ss. 31-56). Ciberletras Journal of Literary Criticism and Culture.
- Brunner, H., & Moritz, R. (2006). *Literaturwissenschaftliches lexikon: Grundbegriffe der Germanistik* (2. überarb. u. erw. Aufl.). Berlin: Erich Schmidt Verlag.
- Campos H., Pignatari D. ve Augusto de Campos A. (1991). *Poesia concreta in Brasile*. Milano: Archivo di Nuova Scrittura.
- Çulha, D. (2016). Stéphane Mallarmé'nin "Un coup de dés", (Bir zar atımı) adlı şiirinin tipografik dili. *İdil Sanat ve Dil Dergisi*, 5 (22), 569-586.
- Çulha, D. (2022). Post-tipografinin düşünsel dilini, post-yapısalcı teorilerle okumak. *İstanbul Aydın Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 14(2), 159-177.
- Draper, R. (1971). Concrete poetry. *New Literary History*, 2(2), 329-340.
- Drucker, J. (1994). *The visible word: Experimental typography and modern art, 1909-1923*. London: The University of Chicago Press Ltd.
- Ferran, B. (t.y.). *Bronac Ferran: A constructed becoming the early works of Hansjörg Mayer*. ZKM Center for Art and Media Karlsruhe. Erişim adresi: <https://zkm.de/en/bronac-ferran-a-constructed-becoming>. Erişim tarihi: 12 Ocak 2025.
- Garver, N. (2002). *Gramer olarak felsefe*. Cogito, 33, 116-123.
- Gece, Ş. (2020). *Modern ve postmodern dönemde soyut sanat felsefesi*. İzmir: Cem Yayınevi.
- Gomringer, E. (2015). *Somut şiir seçkisi*. (Çev. C. Koç). İstanbul: Edebi Şeyler / 160. Kilometre.
- Hilder, J. (2016). *Designed words for a designed world the international concrete poetry movement, 1955-1971*. Canada: McGill-Queen's University Press.
- Kac E. (t.y.). *Digital poetry*. Erişim adresi: <https://www.ekac.org/multimedia.html>. Erişim tarihi: 08 Kasım 2024.
- Klütsch, C. (2012). Information aesthetics and The Stuttgart School. Hannah B. Higgins and Douglas Kahn (Ed.), *Mainframe experimentalism: Early computing and the foundation of the digital arts* içinde (ss. 65-89). Berkeley: University of California Press.
- Kopfermann, T. (1974). *Theoretische positionen zur konkreten poesie texte und bibliographie*. Germany: Max Niemeyer Verlag Tübingen .
- Lupton, E. (2010). *Thinking with type: A critical guide for designers, writers, editors, and students*. New York: Princeton Architectural Press.

- Marinetti F. T. (t.y.). *Parole in liberta; futuriste olfattive tattili-termiche Pl. 8 (1932)*. Artvee. Erişim adresi: <https://artvee.com/dl/parole-in-liberta-futuriste-olfattive-tattili-termiche-pl-8#00>. Erişim tarihi: 03 Nisan 2025.
- Marinetti, T. F. (2002). Kuraldan sıyrılmış imgelem ve özgürlüğe kavuşmuş sözcükler fütürist manifesto. E. Batur (Ed.), *Modernizmin serüveni bir "Temel Metinler" seçkisi (1840-1990)* içinde (ss. 75-81). İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Mayer, P. (1999). Somut şiir vardır. *No Dergisi* içinde (ss. 3-7). İstanbul: Noyirmiyedi Yayınları.
- Murad, E., & Eringen, E., (2023). *Kayıp avangart: Yüksel Pazarkaya Stuttgart somut şiir okulunda (1959-1972)*. Saltonline. Erişim adresi: <https://saltonline.org/tr/2571/kayip-avangart-yuksel-pazarkaya-stuttgart-somut-siir-okulunda-1959-1972>. Erişim tarihi: 10 Ekim 2024.
- Museen Freiburg (t.y.) *Gomringer, Eugen, schweigen, 1990*. Erişim adresi: <https://onlinesammlung.freiburg.de/de/search?term=gomringer>. Erişim tarihi: 12 Ocak 2025.
- Perloff, N. (2021). *Concrete poetry: 21st-century anth*. London: Reaktion Books Ltd.
- Rancière, J. (2020). *Kelimelerin mekânı Mallarme'den Broodthaers'e*. İstanbul: Lemis Yayın.
- Richards, K.Malcolm. (2014). *Yeni bir bakışla Derrida*. Çev.Zeynep Talay. İstanbul: Kollektif Kitap Bilişim ve Tasarım.
- Saussure, F. (1985). *Genel dilbilim dersleri*. Ankara: Birey ve Toplum Yayınları.
- Solt, E. M. (1970). *Concrete poetry: A world view*. USA: Indiana University Press. Erişim adresi: <https://ubu.com/papers/solt/switzerland.html>. Erişim tarihi: 12 Ocak 2025.
- Mayer H. (2019). *Interview: 'To handle and open and read the books ... that to me is a very important thing'*. Studio International. Erişim adresi: <https://www.studiointernational.com/hansjorg-mayer-typoems-and-artists-books-video-interview-kunstabibliothek-berlin-frieder-nake>. Erişim tarihi: 12 Şubat 2025.
- Türk Dil Kurumu. (t.y.). Somut. [Sozluk.gov.tr](https://sozluk.gov.tr) Güncel Türkçe Sözlük içinde. 09 Ağustos, 2024, tarihinde <https://sozluk.gov.tr> adresinden erişilmiştir.
- Thomas, G. (2022). *Concrete poetry: A 21st-century anthology*. Burlington Contemporary. Erişim adresi: <https://contemporary.burlington.org.uk/reviews/reviews/concrete-poetry-a-21st-century-anthology>. Erişim tarihi: 10 Nisan 2024.
- Valery, P. (2018). *Şiir sanatı*. İstanbul: Ketebe Kitap ve Dergi Yayıncılık.
- Visual Poetry (2012). *"Kein fehler im system (1)" by eugen gomringer*. 02 Şubat, 2025, tarihinde <https://visual-poetry.tumblr.com/post/30504801443/kein-fehler-im-system-1-by-eugen-gomringer?> adresinden erişilmiştir.
- Wlassikoff, M., (2024). *Stéphane Mallarmé, Un coup de dés jamais n'abolira le hasard, 1897–1914*. Erişim adresi: Erişim tarihi: <https://productiontype.com/article/stephane-mallarme-un-coup-de-des-jamais-n-abolira-le-hasard-1897-1914>. 02 Haziran 2025.

## EXTENDED ABSTRACT

## TYPOGRAPHIC INTERACTION BETWEEN CONCRETE POETRY AND GRAPHIC DESIGN

This study examines the interaction between the formal structure of concrete poetry in graphic design and typographic layout principles using a qualitative approach. Based on historical and theoretical contexts, it addresses the relationship between poetry's potential for visualization and design's power of perception. Beginning with Stéphane Mallarmé, the study evaluates examples of concrete poetry by pioneers such as Eugen Gomringer, Max Bense, and Augusto de Campos in the context of typographic elements. The use of white space, font selection, and the spatial arrangement of words in these poems are positioned as typography-based expression strategies in graphic design. This research emphasizes that typography has interdisciplinary potential beyond merely producing legible meaning; it has the capacity to create perceptual experiences. In this context, the connection between typography and poetry is addressed as an interdisciplinary form of production in visual language.

The introduction section notes that since the 20th century, the interactions between language, writing, and form have acquired an interdisciplinary nature in the fields of art and design. Writing and typography have evolved from simple tools used to convey meaning into a multi-layered field of expression. This study aims to examine the origins of the experimental development of concrete poetry and typography and to reveal the forms of mutual interaction and contextual relationships between these two fields. The methods used include historical context analysis, qualitative sample analysis, and typographic interpretations. The sample is based on ten works by eight artists considered to be turning points in the development of concrete poetry. These artists include Stéphane Mallarmé, Filippo Tommaso Marinetti, Max Bense, Eugen Gomringer, Hansjörg Mayer, Augusto de Campos, David Carson, and Eduardo Kac. The selection criteria were determined based on examples that demonstrate typography's representational power and its strong relationship with innovative approaches in both disciplines.

First, Stéphane Mallarmé's 1896 work "Un coup de dés jamais n'abolira le hasard", has been examined in detail in terms of the dialectical relationship between form and space. The poem can be read within the framework of graphic design, and thanks to its asymmetrical layout, the reader can interpret the spaces on the page as signs of silence and pause. This poem represents an aesthetic and historical turning point in the development of concrete poetry. Between 1900 and 1930, poetic words were visualized with spatial arrangements associated with Futurism, Dadaism, and the Avant-Garde movements. Marinetti's work "parole in libertà" creates dynamic spaces on the page by arranging typography using multiple fonts based on formal perception. Max Bense and Eugen Gomringer are names that deepen meaning through visual arrangement using the formal characteristics of concrete poetry. Bense's poems create an aesthetic order using sans-serif lowercase letters and rhythmic spaces, directing the eye over an apparently chaotic surface arrangement. Gomringer's poems "O," "Schweigen," and "kein fehler im system" are examined as structures that question meaning through the spatial arrangement of words and letters, rhythmic spaces, and visual symmetry. Gomringer has expanded this meaning by using visual coding systems such as pictograms and ideograms in his poems. Hansjörg Mayer used techniques to create visually independent patterns by adding and removing letters, exploring the relationship between typography and information through rewriting. Mayer's work "Alphabet" emphasizes the distinction between form and meaning through typographic matrix and visual rhythm principles.

Augusto de Campos's poem "Código" symbolizes typography through geometric forms, structuring the poem within the context of codes and communication systems. The intertwined arrangement of letters and geometric spaces presents the reader with a challenging reading experience that demands visual movement and semantic analysis. The fragmentation of typographic meaning in the postmodern era is characterized by an emphasis on perceptual experience and multifaceted reading forms rather than fixing meaning. David Carson's experimental typography for Ray Gun magazine redefines the idea of making meaning visible by disrupting legibility and transforming letters into symbolic forms. This approach relates to Derrida's concept of *différance*, which reveals that meaning is in a state of flux as a process of constant deferral and multiplication. In the digital age, Eduardo Kac's work "Letter" is an example of digital poetry that allows the temporal and spatial dimensions of typography to be experienced. Spiral-shaped rotating text layers offer the user a new experience by changing the direction of reading; typography becomes a dynamic element of meaning production through digital coding and moving text technologies. The findings of the study reveal that the material of concrete poetry is language, while the material of typography is writing, a shaped form of language. The use of page surface and white space plays a critical role in evoking meaning in both disciplines. Reading disrupts meaning to create and reconstruct perceptions, thereby adding movement and phonetic structure to poetry. Formal arrangements, systematic structures, and visual coding systems play an active role in meaning production. The reader participates in the process not as a passive recipient of meaning but as an active interpreter of the text. The transition from traditional methods such as typewriting, collage, and photomontage to digital technologies has enriched the interaction between concrete poetry and typography. In digital art, typography has developed new forms of expression by combining with interactivity and temporality.

Consequently, the emergence of the visual, auditory, and conceptual dimensions of language in the last century has expanded the interdisciplinary application areas of typography. The historical and formal interaction between concrete poetry and typography is a process that questions the traditional structure of language and transforms the typographic-poetic heritage. This interaction has been transferred to the digital environment; it has transformed into an experiential and time-spanning structure that will directly affect the fields of art, design, and social media. The study offers an interdisciplinary and analytical reading that sheds light on the reflections of this transformation in the digital age.

## KATKI ORANI BEYANI VE ÇIKAR ÇATIŞMASI BİLDİRİMİ

<b>Sorumlu Yazar</b> <i>Responsible/Corresponding Author</i>	Doç. Dilek ÇULHA			
<b>Makalenin Başlığı</b> <i>Title of Manuscript</i>	Somut Şiir ve Grafik Tasarım Arasındaki Tipografik Etkileşim			
<b>Tarih</b> <i>Date</i>	20.12.2025			
<b>Makalenin türü</b> <b>(Araştırma makalesi, Derleme vb.)</b> <i>Manuscript Type</i> <i>(Research Article, Review etc.)</i>	Araştırma Makalesi			
<b>Yazarların Listesi / List of Authors</b>				
<b>Sıra No</b>	<b>Adı-Soyadı</b> <i>Name - Surname</i>	<b>Katkı Oranı</b> <i>Author Contributions</i>	<b>Çıkar Çatışması</b> <i>Conflicts of Interest</i>	<b>Destek ve Teşekkür (Varsa)</b> <i>Support and Acknowledgment</i>
1	Dilek Çulha	100	Yok	Yok