

20. YÜZYILDA FAŞİZM İDEOLOJİSİ VE TİPOGRAFİ İLİŞKİSİ: İTALYA VE ALMANYA ÖRNEĞİ*

HÜMA ABAY**, AMİNE REFİKA***

ÖZ

Bu makale, 20. yüzyılda faşist ideolojiler bağlamında tipografinin propaganda sürecindeki rolünü, İtalya Faşizmi ve Nazi Almanyası örnekleri üzerinden karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Bu çalışmanın amacı, yazı biçimlerinin yalnızca estetik kaygılarla mı geliştirildiğini yoksa ideolojik yaklaşımların tasarımda etkisinin bulunup bulunmadığı sorusuna cevap aramaktır. Bu soruya cevap aramak için 20. yüzyılda faşist ideolojilerin tipografiyi bir propaganda aracı olarak kullanıp kullanmadıkları, İtalya Faşizmi ile Nazi Almanyası örnekleri üzerinden karşılaştırmalı olarak incelenecektir. Araştırma tarihsel ve kuramsal bir yöntem izleyerek dönemin siyasal, kültürel ve estetik bağlamını dönemin afiş, dergi, kitap ve sergi tasarımlarında kullanılan tipografi ve yazı karakterleri üzerinden görsel analizlerini sunmaktadır. Bu araştırma Faşist İtalya'da Fütürizm ve Art Deco gibi modernist ve deneysel estetik yaklaşımların tipografiye yansıdığını ve bu çeşitliliğin rejimin modern ve devrimci imajını desteklediğini göstermektedir. Nazi Almanyasında ise tipografinin başlangıçta Fraktur gibi Gotik yazılar aracılığı ile ırksal ve milliyetçi bir kimlik inşa etmek için kullanıldığı, fakat ilerleyen süreçte savaş ve uluslararası iletişim gereksinimleri doğrultusunda Roman kökenli yazı karakterlerine yönelindiği görülmüştür. Araştırmanın bulguları, benzer niteliklere sahip olan her iki rejimin de tipografiyi farklı yollarla ideolojik olarak araçsallaştırdığını ortaya koymaktadır.

Anahtar Kelimeler: Tipografi, Yazı Karakteri, Faşizm, Propaganda, Görsel İdeoloji.

* Bu çalışma Dr. Öğr. Üyesi Amine Refika danışmanlığında Hüma Abay'ın FSMVÜ Lisansüstü Enstitüsü'nde devam eden sanatta yeterlilik tez çalışmasından üretilmiştir.

** Arş. Gör., Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, habay@fsm.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9303-6894>

*** Dr. Öğr. Üyesi, Fatih Sultan Mehmet Vakıf Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Grafik Tasarımı Bölümü, arefika@fsm.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4636-9909>

**** Araştırmacılardan birinci yazar %70, ikinci yazar %30 oranında çalışmaya katkıda bulunmuşlardır. Çalışmada çatışma beyanı yoktur.

***** Abay, H. ve Refika, A. (2026). 20. Yüzyılda Faşizm İdeolojisi ve Tipografi İlişkisi: İtalya ve Almanyaya Örneği. Akdeniz Sanat (37), 171-196.

FASCIST IDEOLOGY AND TYPOGRAPHY IN THE TWENTIETH CENTURY: THE ITALIAN AND GERMAN CASES*

HÜMA ABAY**, AMİNE REFİKA***

ABSTRACT

This article aims to comparatively examine the role of typography in propaganda processes within the context of fascist ideologies in the twentieth century, through the examples of Italian Fascism and Nazi Germany. The aim of this study is to seek an answer to the question of whether letterforms were developed solely on the basis of aesthetic concerns or whether ideological approaches had an influence on design. In order to address this question, whether fascist ideologies in the twentieth century used typography as a propaganda tool will be examined comparatively through the cases of Italian Fascism and Nazi Germany. The research follows a historical and theoretical method and presents visual analyses of typography and typefaces used in posters, magazines, books, and exhibition designs of the period, within the political, cultural, and aesthetic context of the time. This examination demonstrates that modernist and experimental aesthetic approaches such as Futurism and Art Deco were reflected in typography in Fascist Italy, and that this diversity supported the regime's modern and revolutionary image. Typography in Nazi Germany, by contrast, was initially used to construct a racial and nationalist identity through Gothic scripts such as Fraktur, but in later periods there was a shift toward Roman-based typefaces in line with the requirements of war and international communication. The findings of the study reveal that both regimes, despite sharing similar characteristics, instrumentalized typography ideologically in different ways.

Keywords: Typography, Typeface, Fascism, Propaganda, Visual Ideology.

* This study is derived from Hüma Abay's ongoing Proficiency in Art dissertation at the Graduate Institute of FSMVU, supervised by Asst. Prof. Amine Refika.

** Research Assistant, Fatih Sultan Mehmed Vakif University, Art Design and Architecture Faculty, Graphic Design Department, habay@fsm.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0001-9303-6894>

*** Assistant Professor, Fatih Sultan Mehmed Vakif University, Art Design and Architecture Faculty, Graphic Design Department, arefika@fsm.edu.tr, <https://orcid.org/0000-0002-4636-9909>

**** The first author contributed 70% to the study, and the second author contributed 30%. There is no conflict of interest declared for this work.

***** Abay, H. and Refika, A. (2026). Fascist ideology and typography in the twentieth century: The Italian and German cases. *Akdeniz Sanat* (37), 171-196.

1. GİRİŞ

20. yüzyıl, siyasal ideolojilerin toplumsal yaşamın her alanına nüfuz ettiği, gündelik pratikleri ve kültürel üretimleri belirgin biçimde etkilediği bir dönemdir. Bu dönemde özellikle totaliter rejimler, estetik tercihleri ile yeni bir görsel kimlik oluşturarak kendi ideolojilerini görünür kılmayı amaçlamışlardır. Bu durum sanattan mimariye kadar birçok alana uzanmaktadır. Kitlesele iletişim stratejileri söz konusu olduğunda bu alanlar içerisinde özellikle grafik tasarım baskın rol oynamaktadır. Tasarımın ayrılmaz bir unsuru olarak tipografi de önemli bir konuma sahiptir.

Tipografi, grafik sistemin en önemli parçalarından birisi olarak sadece teknik bir yazı üretim pratiği olmanın ötesinde, rejimlerin kimlik oluşturma, kitle kontrolü ve güç inşası adına bir araç olarak kullanılmıştır. Tarih boyunca farklı bağlamlarda mesaj ve duyguların iletilmesinde rol üstlenmiştir. Bazı durumlarda kullanılan yazı tipleri üzerinden belli bir anlayışın yansıtılması amaçlanmıştır. Örneğin genellikle ciddiyet ve resmiyetin vurgulandığı tasarımlarda serifli yazı karakteri tercih edilirken serbest veya çağdaş bir anlatım benimsendiğinde serifsiz yazılar tercih edilmektedir. Dikkat çekilmesi gereken durumlarda bold, italik gibi etkiler kullanılır. Öte yandan son zamanlarda yazı karakterleri, kurumsal kimlik inşasının bir göstergesi olarak da kendine yer bulmuştur. 20. yüzyıl başlarında bazı siyasal hareketler, rejimin kimliğini oluşturmak, kitlelere mesaj vermek ve güç göstermek adına tipografiyi etkin bir araç olarak kullanmıştır. Bunlar arasında özellikle faşizm ve Nazizm dikkat çekmektedir. Bu araştırma faşizm ve Nazi Almanyası örnekleri üzerinden tipografinin ideolojik işlevlerini karşılaştırmalı olarak incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma, tipografi ile siyasal iktidar arasındaki ilişkiye odaklanarak tipografi tarihi ve görsel kültür literatürüne katkı sağlamayı hedeflemektedir.

Faşizm, 20. yüzyılda İtalya'da ortaya çıkan ve Avrupa başta olmak üzere çeşitli ülkelere yayılmış bir harekettir. Bu hareket düşünsel kuramdan ziyade eylem ve pratiği yüceltir. Günümüzde bu kavram siyasi bir doktrini temsil etmekten çok baskıcı, otoriter ve dayatmacı tutumları ifade etmektedir. Ancak bu kullanımın arkasında tarihsel bir bağlam bulunmaktadır. Faşizm sadece bir öğreti değil, otorite, iktidar, insan davranışlarına ilişkin farklı dönem ve koşullarda ortaya çıkabilecek bir tutumdur (Aktay, 2022).

Faşizm, İtalya, Almanyada iktidara gelmiş, İspanya, Portekiz, İngiltere, Fransa, Amerika, Güney Amerika ve Japonya gibi ülkelerde ise bir ideoloji olarak varlığını sürdürmüştür. Bu hareket yayıldığı ülkelerde tek tip bir görünüm sergilememiş, her ülkenin tarihsel, toplumsal ve kültürel bağlamına göre farklı biçimlerde tezahür etmiştir. Geleneksel ve modern, yerel ve küresel unsurların etkileşiminden oluşan parçalı bir bütündür (Eley ve Thomas, 2020, ss. 1-20). Bu bağlamda, ideolojinin doğum yeri olarak kabul edilen İtalya ile faşist şiddetin en yoğun biçimde yaşandığı Almanyanın erken dönem yaklaşımları arasındaki görsel dildeki farklılıklar özellikle dikkat çekicidir.

Her iki ülkenin yazı ve tipografi bağlamında benimsediği estetik yaklaşım farklılığı, bu konuyu kitle iletişimi ve estetik araçların hangi yollarla siyasallaştırıldığını görmek açısından incelenmeye değer kılmaktadır. Bu bağlamda faşist estetiğin tipografi aracılığıyla kurduğu bağ ve bu bağın hangi tarihsel, kültürel ve politik referanslarla desteklendiği önem taşımaktadır. Görsel stratejinin kitleler üzerindeki etkisinin hangi şekilde tasarlandığı, dönemin iletişim pratiklerini anlamak açısından da önemlidir.

2. YÖNTEM

Araştırma, tarihsel ve kuramsal bir çerçeveye dayanan nitel bir yöntem izlemektedir. Çalışmada, tipografi ile ideoloji arasındaki ilişkiyi çözümlemek amacıyla karşılaştırmalı analiz yaklaşımı benimsenmiştir. Bu doğrultuda öncelikle dönemin ideolojik çerçevesi belirlenecek, ardından tipografinin faşist estetik içerisinde nasıl konumlandırıldığı örneklem olarak belirlenen iki ülkeden seçilen örnekler üzerinden analiz edilecektir. Araştırmanın verileri; propaganda afişleri, dergiler, kitaplar, sergi tasarımlarında kullanılmış olan, döneme ait yazı karakterleri gibi görsel materyallerden elde edilmiştir. Bu görsel kaynaklar, dönemin siyasal ve kültürel bağlamı içerisinde değerlendirilmiştir.

3. BULGULAR

3.1. 20. Yüzyılda Avrupa'nın İdeolojik Ortamı

20. yüzyılın ilk yarısında Avrupa'da yükselen faşist ideoloji, modern ulus devlet inşası, kitle siyaseti ve otoriter yönetim anlayışının birleşimiyle şekillenmiştir. Özellikle 1930'lu yıllarda siyasal bilincin hem günlük yaşamda hem de sanat hayatında yükselişte olduğu görülmektedir. Vortisizm akımının kurucularından Wyndham Lewis otobiyografisinde "1937'de kimse siyasetin dışında kalmaz, hepimiz boynumuza kadar siyasetin içindeyiz." diyerek dönemin atmosferini ifade etmiştir (Lewis, 1967, s. 15).

Faşizm, bağlanmış bir demet çubuk anlamındaki "fascio" ile Roma Cumhuriyeti'nde halk otoritesinin sembolü olan, ucuna sopa bağlanmış baltayı ifade eden "fasces" kelimesinden türemiştir. Bu sembol aynı zamanda faşizm hareketinin simgesi olarak kullanılmıştır (Mann, 2015, s. 139).

Bu ideoloji, derin toplumsal ve siyasal kırılmaların yaşandığı dönemlerde filizlenmiştir. I. Dünya Savaşı'nın olağanüstü düzeydeki şiddeti, kitlesel seferberlik yoluyla şiddetin meşrulaşmasına ve toplumun geniş kesimlerinin militarize olmasına neden olmuştur. Savaş sonrasında çok sayıda eski asker, özellikle ekonomik ve toplumsal dönüşümlerin baskısı altındaki orta sınıf içinde topluma yeniden uyum sağlamakta güçlük çekmiştir. Ayrıca bu toplumsal kesim mevcut siyasal elitlere yönelik güvensizlik ve öfkeyi beslemiştir. Aynı dönemde Bolşevik Devrimi'nin Avrupa'ya yayılma ihtimali, yönetici ve orta sınıflar açısından mevcut düzen için varoluşsal bir tehdit olarak algılanmıştır. Bu durum, liberal demokrasinin

zayıflayan yapısı karşısında daha sert bir siyasal araç arayışını tetiklemiştir. 1930'ların ekonomik bunalımı ise işçi sınıfından orta sınıflara kadar geniş bir toplumsal tabakayı derinden etkilemiştir. Yoksullaşma, belirsizlik ve istikrarsızlık, ulusal birlik söylemine ve güçlü, koruyucu bir otorite arayışına zemin hazırlamıştır. Faşizm, bu çok katmanlı toplumsal kırılğanlıklar, hayal kırıklıkları ve düşmanlıklar üzerinden güç kazanmıştır (Michel, 2011, ss. 16-17). Kısaca faşizm düşüncesi Avrupa'nın içinde bulunduğu bunalım ortamından doğmuştur. İtalyan Faşizmi I. Dünya Savaşı'nın yol açtığı bunalımdan doğarken Alman Nasyonal-Sosyalizmi otuzlu yılların dünya bunalımından sonra gelişmiştir (Michel, 2011, s. 9). Bu ideoloji, özellikle İtalya'da 1920'lerde siyasal etkisini artırdıktan sonra, müdahale alanını ulusun kültürel ve toplumsal kurumlarını da içerecek biçimde genişletmiştir. Faşist yönetim, katı bir "resmî devlet sanatı" tanımlamaktan çok, çeşitli sanat akımlarına belirli ölçüde alan açmış; doğrudan sansüre başvurmak yerine kültürel bir canlanmayı destekleyerek muhalif bir yeraltı sanatının ortaya çıkmasını engellemeye çalışmıştır (Stone, 1993, ss. 215-243).

3.2. İtalyan Faşizmi ve Tipografi Anlayışı

Faşizmin doğduğu ülke olarak İtalya, bu hareketin görsel ve kültürel kodlarının oluşmasında merkezi bir rol oynamıştır. "Faşist sanat" dönemin popülerlik kazanan avangart sanat akımlarından bilinçli olarak faydalanmıştır. 1931'de Faşist İtalya diktatörü Benito Mussolini sanatsal hedeflerini "yeni bir sanat yaratmalıyız, bugünün sanatı, faşist bir sanat" diyerek açıklamıştır (Turro, 2012). Bu sözlere rağmen faşizm yeni bir sanat üslubu ortaya koyamamış, var olan sanat biçimlerini kendi ideolojilerini destekleyecek bağlamlara yerleştirmiştir.

Faşistler, aydınlanma düşüncesinden itibaren görülen doğrusal tarih anlayışı yerine, döngüsel bir zaman tasavvurunu esas almışlardır. Yeniden doğuş, diriliş ve "Kayıp Altın Çağ"a dönüş hayalini taşımışlardır. Bu hayal faşist estetiğin temel ideolojik dayanaklarından birisini oluşturmaktadır (Clark, 2011, s. 70). Bu nedenle faşist ideoloji, avangart estetiğin yanı sıra özellikle Antik Roma geleneğinden de beslenmiştir.

Bu anlayış ile sanatçı ve iktidar arasında karşılıklı çıkarı gözetilen bir yapı kurulmuştur. Böylelikle modern sanata ilgi duyan sanatçılar deneysel projelerini, kamusal projelerde görev alarak gerçekleştirirken aynı zamanda bu yolla rejimi desteklemişlerdir (Stone, 1993, ss. 215-243). Bu noktada özellikle grafik tasarım, rejimin görünür yüzü olması bakımından oldukça önem kazanmıştır. Devlet destekli dergiler, afişler, broşürler vb. basılı grafik materyallerin üzerlerinde kullanılan tipografi de önemli bir yer edinmiştir. İtalya örneğinde Fütürizm ve Art Deco gibi dönemin iki önemli sanat akımının belirgin izlerine rastlanmaktadır.

3.2.1. İtalyan Faşizmi ve Fütürist Tipografi

Özellikle İtalya örneğinde modern tipografinin Fütürist hareketle ilişkili olarak geliştiği görülmektedir (Koop, 2012a, ss. 179-180). Fütürizm, İtalyan Faşizmi iktidara gelmeden ortaya çıkmış bir sanat ve düşünce akımıdır. Bu akım, faşizmin doğrudan kaynağı olmamakla birlikte

faşist estetiğin oluşmasında rol oynamıştır. Fütürizm, tarihsel düzlemde faşizm ile de ilişkilendirilmektedir. Bu ilişkinin temel sebeplerinden biri, Fütürizmin kurucusu Filippo Tommaso Marinetti'nin Mussolini ile olan yakınlığıdır. Bununla birlikte Fütürizm hiçbir zaman faşizmin resmi sanatı olarak tanımlanmamıştır (Antmen, 2018, s. 70). İtalyan Fütüristlerin siyasal katılımı ütöpik bir nitelik taşımakta, bu yönüyle de faşist rejimin pragmatik yapısı ile çelişmektedir. Mussolini, Fütürizmi yalnızca rejimin ilk döneminde yararlı bir propaganda aracı olarak görmüş ve Marinetti'nin ütöpik iyimserliğini benimsemek yerine gerçekçi bir siyaset anlayışını sürdürmüştür (Berghaus, 1996, s. 257).

Faşizm ile Fütürizm ideolojik bakımdan ayrışmasına rağmen her iki düşünce de savaşın meşrulaştırılması noktasında ortak bir zemini paylaşmaktadır. Faşist ideoloji, siyasal alanı estetik bir gösteriye indirger; bu estetikleştirme sürecinin nihai aşaması ise savaşın yüceltilmesidir. Faşizmin şiddeti estetikleştirilmesi, Fütüristlerin teknolojiyi güzelliğin kaynağı olarak konumlandırıran anlayışı ile de örtüşmektedir (Benjamin, 2015, ss. 57-60). Aynı zamanda toplumsal devrime ve İtalyan milliyetçiliği düşüncesine bağlılıkları da ortak bir zeminde buluşmalarını kolaylaştıran bir unsur olmuştur.

Bunlara ek olarak iki düşünce aynı zamanda modern teknolojinin dönüştürücü gücünü benimseyen ve bu gücün kullanımını teşvik eden ortak bir yaklaşımı paylaşmaktadır. Her ikisi de modernleşme iddiası taşımakla birlikte faşizm aynı zamanda Roma İmparatorluğu'nun tarihsel mirasını sahiplenme amacı da taşımaktadır. Bu nedenle faşist estetik farklı ideolojiler ve kültürel kaynakların bir arada bulunduğu, uyumsuz ve çok katmanlı bir yapı ortaya koymaktadır (Koop, 2012a, s. 180).

Fütürist estetiğin görsel dildeki etkisi, tipografide kendisini göstererek geleneksel yazı biçimlerinin dinamizm ve hareket bağlamında yeniden yorumlanmasına yol açmıştır. Bu bakımdan Fütürist tipografi, devrimci hareket olarak görülmüştür. Bu süreç edebiyatçıların desteği ile gelişmiş ve özellikle Fütürist Manifesto'nun yazarı Marinetti'nin eserleri ön plana çıkmıştır. Marinetti, modern ve devrimci bir estetik anlayışı reforme edilmiş devlet vizyonu ile ilişkilendirmiş ve İtalyan devletinin dönüşüm sürecine kamusal görünürlüğüyle katkıda bulunmuştur. Başlangıçta devrimci bir estetik dil olarak ortaya çıkan Fütürizm, Marinetti'nin faşist ideolojiyle kurduğu yakın bağ sayesinde rejimin kültürel propagandasını destekleyen bir araç hâline gelmiştir. Bu bağlamda hareketin radikal görünümü ile katı dogmatizmi, faşizmin baskıcı ve militarist yapısıyla uyum göstermiştir (Drucker, 1994, s. 140).

Marinetti, "yeni dizgi dizimi" yaklaşımıyla cümlelerin sözdizimini ve dilbilgisel yapısını yeniden kurgulamış, böylece kendine özgü bir şiir ve iletişim biçimi geliştirmiştir (Bartram, 2005, s. 8). Ona göre bir metin, sadece okunabilir olmakla kalmamalı; anlam, ses ve hareket unsurlarıyla görsel bir bütünlük içinde sunulmalıdır. Bu bağlamda tipografi, dilin yapısına doğrudan müdahale eden, yaratıcı ve deneysel bir araç olarak işlev görmüştür. Bu anlayışla ortaya çıkan çalışmalar, geleneksel ifade biçimlerinin ötesine geçerek modern yaşamın hareketliliğini yansıtan yenilikçi örnekler sunmaktadır (Görsel 1).



Görsel 1: F. T. Marinetti'nin tipografik tasarımı; Après la Marne, Joffre visita le front en auto, 1915.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Zang_Tumb_Tumb#/media/File:Marinetti-Motagne.jpg

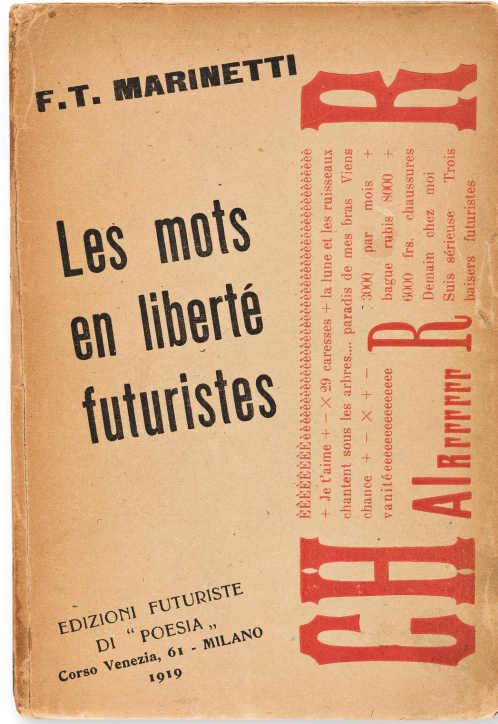
Marinetti, 1913 tarihli "Distruzione della sintassi. Immaginazione senza fili. Parole in libertà. I Manifesti del Futurismo" (Fütürizm Manifesto/Sözdiziminin İmhası, Kablosuz Hayal Gücü ve Özgür Kelimeler) adlı yazısında, kitabın Fütürist düşüncenin bir yansıması olması gerektiğini vurgulayarak tipografide bir devrimin başladığını şu sözlerle belirtmiştir:

Benim devrimim, sayfanın sözde tipografik uyumuna karşı çıkarak, metnin akışındaki dalgalanmaları, çarpışmaları ve patlamaları yansıtmayı hedefler. Bu nedenle aynı sayfada üç-dört farklı mürekkep rengi ve gerekirse yirmi farklı yazı tipi kullanılacaktır. Örneğin, hızı veya benzer duyumları iletmek için italik, şiddetli vurguları göstermek için kalın ve yuvarlak biçimler tercih edilecektir (Marinetti, 1914).

Bu anlayış doğrultusunda üretilen eserlerde bahsedilen tipografik devrimin izleri görülmektedir. Bunula birlikte, başlangıçta karşı çıkılan slab serif ahşap harfler ile kalın sans serif metal harfler gibi 19. yüzyıl hatırlatan ve halihazırda kullanılan harf biçimlerinin de kullanıldığı görülmektedir (Heller ve Fili, 1997, s. 92).

20. yüzyılın başlarında yazı dökümhane katalogları, müşterilerine üreticisini veya kaynağını belirtmeden yüzlerce yazı karakteri sunmuştur. Özellikle Almanya ve İngiltere'de üretilen karakterlerin kopyalanması o dönem İtalya'da yaygın bir uygulamadır. Bu nedenle modern tipografi ile alakalı görünen yazı karakterlerinin tarihi aslında daha eskiye dayanmaktadır (Heller ve Fili, 1997, s. 92). Aynı zamanda serifli ve serifsiz harflerin yatay, dikey veya eğik biçimlerde bir araya getirildiği, harflerin kalınlık ve boyut farklılıkları gösterdiği, kelimeler

arasına çeşitli matematiksel sembollerin yerleştirildiği ve genellikle karmaşanın hâkim olduğu kompozisyonlar dikkat çeker. Bu tipografik yaklaşımda ses, sembol, sözcük ve görsellik birbirini tamamlayan unsurlar olarak kullanılmış, kelimeler ise birer metafor işlevi kazanarak gösterge değeri taşıyan öğelere dönüştürülmüştür (Görsel 2).



Görsel 2: F. T. Marinetti'nin yazdığı ve tasarladığı kitap kapağı; Les Mots En Liberté Futuristes, 1919.

Kaynak: https://www.swanngalleries.com/auction-lot/filippo-tommaso-marinetti-1876-1944--les-mots_7EC45E2956

Bu dışavurumcu yeni tipografik üslup kısa zamanda diğer tasarımcılar tarafından benimsenmiş ve özellikle ambalaj grafiği, faşist propaganda materyalleri gibi kitlesel ticari sanata uygulanmıştır. Bununla birlikte Fütürizmin geleneği reddeden yaklaşımına rağmen İtalya'da geleneksel tipografi tümüyle terk edilmemiştir. Roman harfleri ve geleneksel biçimler çağdaş yorumlarla kullanılmaya devam edilmiştir (Camillini, 2020, ss. 103-104).

Modernist tipografi, geleneksel formlardan kopuşu temsil ederek, geometrik temelli harflerin piktogram niteliğinde tasarım öğelerine dönüşmesini sağlayan yeni bir görsel dilin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Bu çerçevede geliştirilen tipografik uygulamalarda, "kapalı oda" (counter) olarak adlandırılan harf içi boşluklar kapatılmış, M ve N harflerinin açık kısımları kaldırılmış ve S harfinin anatomisi değiştirilmiştir. Harfler, konstrüktivist bir yaklaşım doğrultusunda yüzeyler haline getirilmiş ve yalnızca içinde bulundukları bağlamla birlikte anlam kazanmıştır (Koop, 2012a, ss. 179-180). Daha çok başlık (display) yazı tipleri ve el çizimi ile oluşturulan harf biçimleri yaygın olarak kullanılmıştır (Görsel 3).



Görsel 3: Sol: Mario Bernardinis tarafında tasarlanan Balilla piyngosu afişi, Lotteris del Balilla, 1936. Orta: İtalyan Faşist Gençlik Örgütü Opera Nazionale Balilla'ya ait bir okul karnesi, 1934. Sağ: İtalyan Faşist Gençlik Örgütü Opera Nazionale Balilla'ya ait Balilla Festivalinin Hatıra Kartpostalı, 1934.

Kaynak: <https://www.fondazioneclarigo.it/it/24333/000293>
<https://commons.wikimedia.org/wiki/File:1935-pagella-copertina.jpg>
<https://www.ebay.it/itm/267149750045>

Bu örnekler özellikle 1920'li yıllarda popüler olan Art Deco tarzını da çağrıştırmaktadır. İlk olarak 1925 yılında düzenlenen Paris fuarı, Uluslararası Modern Dekoratif Sanatlar ve Endüstri Sanatları Fuarı'nda (L'Exposition Internationale des Arts Décoratifs Et Industriels Modernes) tanıtılan ve 1930'larda doruk noktasına ulaşan bu üslup, Art Nouveau, Amerikan yerli sanatı gibi daha eski ve Fütürizm, Kübizm, Bauhaus gibi modern sanat akımlarından beslenmiş modernliği vurgulayan bir estetik anlayışını temsil etmektedir (Hillier, 1985, ss. 11-13).

Herhangi bir ideolojik bağlılığı olmamasına rağmen Art Deco, geleceğe dair mesafeli ve kuşkucu bir bakış açısını yansıtmaktadır. Bu nedenle dönemin ileriye dönük gençlik kültüne hitap etmiştir. İtalyan tasarımcılar bunu, Fütürist tipografi ve sıcak renk paletini kullanarak Faşist Parti içindeki gençlere cazip gelecek şekilde geliştirmişlerdir. 1925'ten sonra hem varlıklı sınıflara hem de burjuvaziye hitap etmesi sayesinde sanayileşmiş tüketim dünyasında baskın üslup haline gelmiştir. Üslubun zamanla geçirdiği dönüşüm işçi sınıfına kadar yayılmasını sağlamıştır (Heller ve Fili, 2004, s. 8). Art Deco'nun politik bağlamı üzerinden yapılan değerlendirmeler, onun farklı ideolojik sistemlerde işlevselleştirilebilen bir estetik dil olduğunu göstermektedir. Kitlesele üretime uygunluğu nedeniyle "komünist" bir yön ile ilişkilendirilirken, daha somut biçimleriyle totaliter rejimlerde propaganda aracı olarak kullanılması nedeniyle "faşist" bir tezahür olarak da yorumlanabilmektedir (Hillier, 1985, s. 84). O halde, karşıt görünen ideolojiler de aynı görsel dilden faydalanmış olabilir. Burada kavram kullanılan bağlam özelinde anlam kazanmaktadır.

Art Deco tipografisi farklı modern eğilimleri birbirine bağlayan birleştirici bir unsur işlevindedir. Bu üslubun benimsendiği ülkelerde kendilerine ait özgün yazı tipleri üretilmiş olsa da Fransız yazı dökümhanesi Deberny & Peignot tarafından tasarlanan karakterlerin model alınması bu dökümhaneyi önemli kılmaktadır. Firmanın güçlü tanıtım stratejileri bu etkiyi artırmıştır. 1937'de A. M. Cassandre tarafından tasarlanan ve adını Charles Peignot'tan

alan Peignot yazı karakteri geç dönem Art Deco'nun en ikonik yazı tiplerinden birisi olmuştur (Heller ve Fili, 2004, s. 10).

Harflerin biçimi geometrik bir yapıdadır. Harflerin sivri kısımları vurgulanmış, anatomileri ile oynanmıştır. Bu yazı karakterleri, geometri ve soyutlamayı ham hâliyle kullanmak yerine karşıtlıklar üzerinden daha duysal ve çağrışımsal bir etki yaratmayı amaçlamıştır. Geleneksel kaligrafiden ziyade geometrik yüzeylere dayanan, elle eklenen üç boyutlu ve tarihsel bezemelerle zenginleştirilen bu alfabelerde dekoratif değer, okunabilirliğin önüne geçmiştir (Friedl, Ott, Stein ve Luidl, 1998, ss. 44-45).

1920'lerin sonlarına doğru, İtalyan dökümhanesi S.A. Xilografia Internazionale tarafından piyasaya sürülen Il Futurismo Artistico isimli yazı karakteri, faşist hareket tarafından ayırt edici bir biçimde kullanılmıştır. Dizgi veya el çizimi ile farklı kalınlık ve boyutlarda üretilen sans serif yazı karakteri, süreli yayınlardan parti afişlerine ve tabelalara kadar farklı kullanım alanlarına uygulanmıştır. Bu yazı karakterinin kimin tarafından tasarladığı bilinmemekle birlikte ikinci dalga Fütürizmin temsilcilerinden olan Fortunato Depero tarafından geliştirilen yorumu dönemin grafik sanatçıları etkilemiştir. Depero, klasik yazı karakterlerinin kullanımını reddederek hız duygusunu simgeleyen alışılmadık ve dinamik çizgilere sahip harf formlarını tercih ederek Fütürist tipografi anlayışına sadık kalmıştır (Heller ve Cassandre, 2003).

Sanatçı kitaplarının ilk örneklerinden olan Depero'nun 1927 tarihli (The Bolted Book) Depero Futurista adlı kitabı bu karakteri de içeren birçok özgün tipografik örnek barındırmaktadır (Görsel 4). Yeni bir cilt tekniği olarak cıvataları kullanması sebebiyle halk arasında "Cıvatalı Kitap" olarak da bilinen bu eserde yer alan Depero'nun el çizimi geometrik ve deneysel harf biçimlerinin yanı sıra ve 19. yüzyıla ait olan yazı karakterleri ise tekrar eden bir yapıdadır. Küçük metinlerde serifli Romanisch, Archiv-Antiqua ve Aurora-Grotesk karakterleri; başlık ve metinlerde Sansone/Block ve Bernhard-Antiqua gibi karakterler kullanılmıştır. Barnum/Herold Reklameschrift, Sezessions-Grotesk, Korinna, Lukrativ gibi bazı Art Nouveau özelliklerine sahip karakterler veya Etienne, Fette Kursiv-Grotesk ve Normande/Normandia gibi karakterler ise vurgu amacı ile kullanılmıştır (Camillini, 2020, ss. 103-104).



Görsel 4: Fortunato Depero'nun yazdığı ve tasarladığı Depero Futurista kitabından sayfa içi örnekler, 1927.

Kaynak: <https://www.boltedbook.com/page-by-page/>

Faşist İtalya örneklerinde ise bu yazı tipinin benzerlerinin başarılı bir biçimde propaganda görsellerinde kullanıldığı görülmektedir. Bu dönemde bakanlığın basın ve yayıncılık üzerinde sansür uygulaması nedeniyle bütün materyallerin basım öncesi incelenmesi ve onay alınması gerekmiştir. Bu sansür özellikle 1937'den sonra daha belirgin hale gelmiştir. Bunun neticesinde ancak rejimle uyum içerisinde olması beklenen İtalyan gazetelerine mali destek sağlanmıştır. Kitap üretimi de aynı şekilde denetlenmiş ve propaganda aracı olarak da kullanılmıştır (Antonelli, Bigoni, Funnell, Mattia Cafaro ve Deidda Gagliardo, 2023). Merkezi kontrol, seçilen yazı karakterlerinin bilinçli bir biçimde seçildiğini düşündürmektedir.

Bu konuya dair pek çok örnek yayın bulunmaktadır. Bu örneklerden birisi Lo Sport Fascista dergisidir. Milano'da hükümetin resmi bir yayın organı olarak 1928-1943 yılları arasında yayımlanmıştır. Bir diğeri ise, Gioventù Fascista dergisidir. Gençleri hedefleyen bu dergi, hikayeler ve karikatürler ile rejimin yüceltilmesine yönelik bir söylem benimsemiştir. Kapaklarda ise çarpıcı illüstrasyonlar ile derginin ismi yer almıştır. Bu dergilerin ismi logotype olarak kullanılmış ve yazının biçimi sayıdan sayıya değişiklik göstermiştir. Logotype için tercih edilen görseller, Fütürist tipografisi için kullanılan yazı karakterlerinden ilham almıştır (Görsel 5).



Görsel 5: Dergi Kapağı Örnekleri.
Sol: Lo Sport Fascista Dergisi Haziran 1928 sayısı.
Sağ: Gioventù Fascista Dergisi Eylül 1931 sayısı.

Kaynak: <https://lezionidisogni.wordpress.com/2017/09/09/fascismo-e-sport/>
<https://postermuseum.com/products/gioventu-fascista-magazine-cover-27-gioventu-mag>

Öte yandan tek bir yazı karakterinin kullanımı söz konusu değildir. Aşağıda görselleri bulunan propaganda afişlerinde bahsedilen farklılık görülmektedir (Görsel 6). Bu çeşitlilik faşist grafik propaganda pratiğinde olağan bir durumdur. Stil birliği yerine kontrollü bir estetik çeşitlilik söz konusu olmuş, bu yaklaşım devlet destekli sergiler ve yayınlar ile görünür kılınmıştır. Bir başka örnek, 1932'de, Mussolini yönetiminin onuncu yıldönümü vesilesiyle Roma'da açılan "Mostra della Rivoluzione Fascista" (Faşist Devrim Sergisi) olup, rejimin propaganda amaçlı

sergi uygulamalarında öncü ve etkili bir uygulama olarak öne çıkmıştır (Görsel 7). Bu etkinlik, “faşist üslubun” oluşum sürecinde önemli bir dönüm noktası olmuş; mimarlık, fotoğraf, grafik tasarım gibi çeşitli sanat alanlarında yeni üretimlerin ortaya konulmasına zemin hazırlamıştır (Andreotti, 1992, ss. 76-86).



Görsel 6: Faşizm Propaganda Afişleri.

Sağ: Xanti Schawinsky tarafından Ulusal Faşist Parti için tasarlanan propaganda afişi, 1934.
Orta: Mosca Franco tarafından Ulusal Faşist Parti için tasarlanan propaganda afişi, yaklaşık 1937.
Sol: Grignaschi Ugo tarafından tasarlanan propaganda reklam afişi, 1935.

Kaynak: <https://posterhouse.org/blog/on-ferris-bueller-and-benito-mussolini/>
<https://www.printmag.com/daily-heller/how-italian-fascist-propaganda-went-viral/>
<https://www.fondazioneclaro.it/it/24308/000268>



Görsel 7: Faşist Devrim Sergisi Afişi ve Sergi iç mekân düzenlemesi, 1932.

Kaynak: https://en.wikipedia.org/wiki/Exhibition_of_the_Fascist_Revolution#/media/File:Mostra-rivoluz-fascista_1934_sala_1914.jpg
https://upload.wikimedia.org/wikipedia/it/d/df/Mostra_Fascista.jpg
<https://ezrapoundcantos.org/index.php/canto-xlvi?start=4>
<https://www.cambiaste.com/uk/auction-0916/carlo-vittorio-testi-mostra-della-rivoluzione-fascista---roma-321574>

Serginin tasarımında Fütürist estetik kadar, Novecento, Rasyonalizm ve Neo-Empresyonizm gibi sanat akımlarının da izleri görülür. Faşizm, çeşitli estetik yaklaşımları harmanlayarak kendisini; devrimci, otoriter, modern hem de halkçı bir görüntüyle sunan, esnek ve çok katmanlı bir imaj inşa etmiştir. Sergide, Konstrüktivist tasarım anlayışı ile Bauhaus'un tipografi, fotomontaj ve reklam teknikleri etkin bir biçimde uygulanmıştır. Başlangıçta

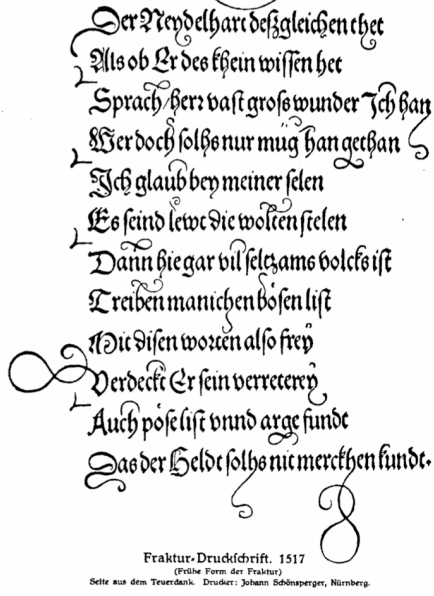
toplumsal eleştiri amacı güden bu estetik yaklaşımlar, sergi kapsamında faşist ideolojiye hizmet edecek şekilde dönüştürülmüştür. Bu bağlamda sergi, faşist estetik çoğulculuğun zirvesi olarak, görsel dil aracılığıyla hem avangart sanatçıları resmi kültürle ilişkilendirmiş hem de kitlesel ulusal destek sağlayan bir gösteri alanı yaratmıştır (Stone, 1993).

Kısaca özetlenecek olursa İtalyan Faşizm propagandasında kullanılan tipografinin modernist, özellikle de Fütürist tipografiden etkilendiği izlenmiştir.

3.3. Alman Faşizmi (Nazizm) ve Tipografi Anlayışı

Faşizm düşüncesinin tipografiyi bir propaganda aracı olarak kullandığı bir diğer örnek Almanya'dır. Almanya'da faşist ideoloji kendisini Almanya Nasyonal Sosyalizmi, kısaca Nazizm hareketi ile görünür kılmıştır. 1933-1945 yılları arasında iktidarda bulunan Adolf Hitler ve Nazi Partisi propaganda teknikleri ve uygulamaları konusunda çokça kayıt ve örnek bırakmıştır. 1933'te kurulan Halkı Aydınlatma ve Propaganda Bakanı Josef Goebbels "Nazileştirme politikası" adı altında dönemin sanatçıları Nazi ideolojisine uygun işler üretmeye zorlamıştır. Bu nedenle modern sanat akımları "yoz" olarak nitelendirilmiş ve kabul görmemiştir. Bunun yerine halk, ırk ve savaş temaları ön plana çıkarılarak bu söylemler üzerinden ulusal kimlik idealleştirilmiştir (Boylston, 2003).

Bu bakımdan Nazi Almanya'sının görsel kimlik bağlamında izlediği yol Faşist İtalya örneğinden ayrılmaktadır. Konu tipografi özelinde incelendiğinde İtalya'da uygulanan modern tipografik yaklaşım Almanya'da benimsenmemiştir. Özellikle Nazi rejiminin ilk yıllarında modern formların kullanımı uygun görülmemiş ve geleneksel yazı biçimleri tercih edilmiştir. Özellikle Gotik yazının alt kollarından olan Fraktur yazısının kullanımı teşvik edilmiştir. Fraktur, Almancaya mahsus bir yazı türüdür. I. Maximilian'ın saltanatı döneminde (1493-1519) bir saray yazısı olarak tasarlanmıştır (Heller ve Fili, 1999, s. 56). Bu yazıyı, Bastarda el yazısına dayanarak Leonhard Wagner tasarlamış, döküm ve baskı işlemi ise Johann Schönsperger tarafından gerçekleştirilmiştir (McNeil, 2017, s. 39) (Görsel 8). 16. yüzyılda tasarlanmış olsa da 20. yüzyılın ortalarına kadar Almanya'da kitap ve gazetelerde yayın bir biçimde kullanılmıştır (Shaw, 1981, s. 38). Ayrıca Fraktur, Gotik yazının II. Dünya Savaşı'na kadar kullanılan tek türü olma özelliği taşımaktadır (Shaw, 2017, s. 33).



Görsel 8: Johann Schönsperger tarafından tasarlanan Fraktur yazısı, 1517.

Kaynak: <https://luc.devroye.org/fonts-42924.html>

Bu eğilim Almanya’da süre gelen Gotik ve Hümanist yazı biçimleri arasındaki tartışmaların devamı niteliğini taşımaktadır. Bu yazı stili, başlangıçta mezhepsel ayrışmalardan kaynaklanan ideolojik kaygılarla ortaya çıkmış, zamanla kültürel ve politik bir simgeye dönüşmüştür. Fransa kaynaklı kültürel etkinin, 19. yüzyılın başlarında Napolyon’un Alman topraklarını işgaliyle birlikte askerî bir yayılmacılık niteliği kazanması, Gotik yazıyı Alman değerlerinin savunucusu konumuna yükselten sembolik bir unsur hâline getirmiştir. Öte yandan bazı akademik çevreler, Gotik yazının Alman yayıncılığının uluslararası alandaki saygınlığını zedelediğini öne sürmüştür. Ayrıca hem Gotik hem de Roman harflerin eş zamanlı olarak öğretilmesinin çocukların eğitiminde zorluk çıkardığı, matbaacılar açısından ise iki ayrı harf sistemi kullanmanın ekonomik bir külfet oluşturduğu dile getirilmiştir. Buna rağmen Almanya’nın kültürel elitleri arasında Gotik yazıya yönelik güçlü bir aidiyet varlığını sürdürmüştür (Burke, 1998, ss. 79-81).

Nazi Partisi’nin kuruluş dönemi incelendiğinde, tipografik tercihlerin henüz kesin bir biçimde belirlenmediği izlenmektedir. Ulusal Sosyalist Parti, Alman etno-milliyetçi bir hareket olan Völkisch hareketinden etkilenmiş olsa da Hitler bu düşünceyle özdeşleşmek istememiştir. Buna rağmen hareketin erken dönem uygulamalarında Gotik yazı, özellikle de Fraktur yazı yaygın biçimde kullanılmıştır. Bu tercih, Gotik stilin “halkçı”, tarihsel ve yerli bir karakter taşıdığı algısıyla ilişkilendirilmiştir (Koop, 2012a, s. 189). Bu dönemde Fraktur, “Volksschrift” yani “halkın yazısı” olarak yüceltilirken, sans serif yazı karakterleri “Judenlettern” yani “Yahudi harfleri” şeklinde adlandırılmış ve aşağılanmıştır (Boylston, 2003).

1935’te ilan edilen Nürnberg Yasaları ile Fraktur yazı stili “Alman” kimliğinin ırksal bir göstergesi haline gelmiştir. Bu yazı stili aynı zamanda Almanca konuşulan diğer ülkelerde

bulunan toplulukları da görsel olarak birbirine bağlayan görsel bir kod görevi görmüştür. Burada tipografi ile belirlenen sınırların vatanın sınırlarından daha geniş bir kısmı kapsadığı görülmektedir (Waldeck, 2018, ss. 37-80). Bu durumda Fraktur örneği, dilin salt iletişim aracı olmaktan çıktığını, kültürel aidiyet ve ideolojik sınırların görsel bir göstergesine dönüştüğünü göstermektedir (Görsel 9-10).



Görsel 9: Ludwig Hohlwein tarafından tasarlanan ve Fraktur yazısı kullanılan bir propaganda kartpostali, Yaklaşık 1933.

Kaynak: https://ig.wikipedia.org/wiki/Fa%E1%BB%8B%E1%BB%A5:Hitler-Jugend_Deutschlands_Zukunft_Ansichtskarte_Postkarte_Ludwig_Hohlwein_Aquarell_NSDAP_propaganda_HJ_Fahnen_Postcard_issued_by_Deutscher_Jugendverlag_Hitler_Youth_Germany%27s_future_No_known_copyright_restrictions_3201200095.jpg



Görsel 10: Fraktur Yazının Propaganda Afişlerinde kullanımı 1930-1940.

Kaynak: <https://www.lbi.org/griffinger/record/5528329>
<https://www.lbi.org/griffinger/record/5532326>

İlerleyen süreçte yürürlüğe giren yeni yasalarla birlikte Nazi Partisi, sanatı ve kültürü kendi ideolojik ilkeleri doğrultusunda yönlendirme konusunda geniş bir hareket alanı elde etmiştir. Bu dönemde modernliği temsil eden yazı karakterleri, güçlü ve devrimci bir estetik potansiyel

barındırmasına rağmen, grotesk yazıların özellikle “Bolşevik” olarak tanımlanan Bauhaus akımıyla ilişkilendirilmesi, bu tipografik formların ideolojik gerekçelerle tümüyle dışlanması yol açmıştır. Bununla birlikte, yazının Nazi kültür politikası içerisindeki rolü bazı çevreler tarafından son derece ciddi biçimde ele alınmıştır. Dönemin kaynaklarında da belirtildiği üzere, yayıncılıkta Gotik yazının kullanımının teşvik edilmesi sonucunda, mevcut kitaplar dahi Fraktur yazı karakteriyle yeniden dizilmiştir. (Koop, 2012a, s. 191). Bu uygulamalar, tipografinin yalnızca estetik bir tercih olmaktan çıkıp ideolojik bir zorunluluk hâline geldiğini açıkça ortaya koymaktadır.

1933 ile 1935 arasındaki süreçte, resmi bir devlet talebi olmaksızın geliştirilen Grotesk-Gotik yazı karakterleri, Nazi Almanyası’nda tipografik üretimin deneysel bir evresini yansıtmaktadır. Bu yazı karakterleri, geleneksel Gotik biçimlerin, çağdaş bir estetik anlayışla yeniden kurgulanmış ve yalınlaştırılmış yorumlarıdır. Dönemin dizgicileri ise bu karakterleri alaycı bir ifadeyle “Schaftstiefel Grotesk” (Kırık Grotesk) olarak nitelendirmiştir (Koop, 2012a, s. 191). Bu yazı karakterleri işlevsel nedenlerle tabelalarda kullanılsa da Nazilerin modern tasarımı “Kültürel Bolşevizm” olarak reddetmesi nedeniyle Almanyada yaygınlaşmamış, faşizmle kurulan bağları yüzünden de uluslararası alanda olumsuz biçimde damgalanmıştır (McNeil, 2017, s. 287).

Bu yazı karakterlerinden bazıları Tannenberg, National, Element, Potsdam, Großdeutsch ve Deutschland’dır. Yeni tasarımlarda, geleneksel Gotik yazıya özgü zarif ve kaligrafik özelliklerden büyük ölçüde uzaklaşmış, daha yalın ve sert bir biçim anlayışı benimsenmiştir (Görsel 11). Söz konusu yazı karakterleri rejim tarafından propaganda amaçlı kullanılmış olsa da bu durum tasarımcılarının doğrudan Nazi ideolojisinin destekçisi olduğu anlamına gelmemektedir. Nitekim Gotik yazının önde gelen savunucularından Rudolf Koch ve F. H. Ehmcke gibi isimlerin, Gotik yazıyı ideolojik bir bağlılıktan ziyade romantik bir milliyetçilik düşüncesi çerçevesinde benimsedikleri görülmektedir (Burke, 1998, ss. 149-150).



Görsel 11: Üçüncü Reich zamanı tasarlanan bazı gotik karakterler; Walter Höhnisch tarafından 1934’te tasarlanan National, Max Bittrof tarafından 1934’te tasarlanan Element, Fritz Heinrichten tarafından 1936’da tasarlanan Gotenbourg, E. Meyer tarafından 1934’te tasarlanan Tannenberg.

Her ne kadar Gotik yazının kullanımı teşvik edilmiş ve bunların modern versiyonları tasarlanmış olsa da 1933 tarihinden sonra kullanılan tipografik tercihlerde belirgin bir tutarsızlık göze çarpmaktadır. Nitekim 1937 yılında hükümet tarafından modern sanatı küçümseme ve propaganda amacı ile Münih'te gerçekleştirdiği Die Ausstellung Entartete Kunst (Dejenere Sanat) sergisinin el ilanlarında Gotik yazı kullanılırken, aynı yıl düzenlenen bir diğer propaganda etkinliği olan Große Deutsche Kunstausstellung (Büyük Alman Sanat Sergisi) için hazırlanan tanıtım materyallerinde Roman karakterini temel alan bir yazı tipi tercih edilmiştir. Bu durum, dönemin propaganda dilinde tipografinin henüz ortak ve istikrarlı bir estetik çerçeveye kavuşturulamadığını göstermektedir (Koop, 2012b, s. 25) (Görsel 12).



**Görsel 12: Üstte: Dejenere Sanat Sergisi Afişi ve El Broşürü, 1937.
Alta: Dejenere Sanat ve Büyük Alman Sergisi Sergi Katalog Kapakları, 1937.**

Kaynak: <https://www.lbi.org/griffinger/record/5525449>
<https://www.walterfilm.com/shop/select-by-size/other-size/entartete-kunst-degenerate-art-exhibition-1936-exhibit-poster/>
<https://collections.vam.ac.uk/item/O1503881/entartete-kunst-ausstellungsfuhrer-book/>
<https://collections.vam.ac.uk/item/O1503938/grosse-deutsche-kunstaussstellung-1937-im-book/>

O hâlde bu dönemde tipografik çeşitliliğin benimsendiği söylenebilir. Bu durum ise devletin yalnızca sınırlı ve merkezi öneme sahip alanlarda bağlayıcı düzenlemeler getirdiği şeklinde açıklanabilir. Bunun dışında kalan yazıların karakter seçimi büyük ölçüde tasarımcıların tercihi bırakılmıştır. Ulusal Sosyalistlerin, estetik anlayışı hiçbir zaman yekpare olmadığından, tasarımcılar, sıkı bir stil denetimi yerine bireysel koşullar ve politik konumlara göre değişiklik gösteren daha esnek bir yaklaşım ile çalışmıştır (Aynsley, 2000, s. 189).

Bu eğilim, Almanya sınırları dışına yönelik üretimlerde daha açık biçimde gözlemlenmektedir. Almanya içinde genel olarak Fraktur yazısının kullanımı yaygınken özellikle iki dilli yayınlar, propaganda afişleri ve uluslararası dolaşıma giren görsellerde Gotik yazı yerine okunurluğu daha yüksek olan Hümanist karakterlerin tercih edildiği görülmektedir. Bu durumun en bilinen örneklerinden biri 1936 Berlin Olimpiyatları için hazırlanan görsellerdir (Görsel 13). Rejim, tipografinin iletişim gücünün farkında olarak bu olanakları etkili ve stratejik biçimde değerlendirmiştir (Koop, 2012b, ss. 22-23). Bu yaklaşım ilerleyen yıllarda radikal bir yön değişikliğine sebep olmuştur.



Görsel 13: Franz Würbel tarafından tasarlanan Olimpiyat Oyunları Resmi Afişi, 1936.

Kaynak: <https://media.wbur.org/wp/2014/02/picOlympicsBerlinGEL20441.jpg>

1933–1941 arasında “Alman Yazısı” olarak desteklenen ve kültürel bir kimlik unsuru şeklinde sunulan Gotik yazı, Ocak 1941 yılında resmî bir kararla yasaklanmıştır. Parti sözcüsü Martin Bormann’ın imzasıyla yayımlanan bir parti bildirisiyle, “Schwabacher” adı altında anılan ve fiilen tüm Gotik yazı türlerini kapsayan karakterler “Yahudi kökenli harfler” olarak tanımlanmış ve devletin tüm resmî kullanım alanlarından çıkarılmıştır. Bu yasaklamayla eş zamanlı olarak önerilen “Deutsche Normalschrift” ise Roman karakterine bir karşılık üretme girişimi olarak sunulmuş, ancak uygulamada karşılık bulamayan, teorik ve yapay bir adlandırma olarak kalmıştır (Koop, 2012a, s. 192). Bu büyük tipografik yön değişikliği, Nazi estetik anlayışının ideolojik katılıktan ziyade koşullara göre şekillenen pragmatik bir yapıya sahip olduğunu göstermektedir.

Bu değişimin nedenine dair resmi bir açıklama bulunmamakla birlikte farklı görüşler öne sürülmektedir. Bu görüşlerden biri savaşın ilerlemesi ve işgal edilen alanın genişlemesi,

rejimin propaganda faaliyetlerinin ulusal sınırlarının ötesine taşınmasıdır. Bu yeni iletişim alanında propagandanın etkili olabilmesi için mesajın hızlı ve sorunsuz biçimde okunabilmesi temel bir gereklilik hâline gelmiştir. Bu ihtiyaç doğrultusunda sınırlı kültürel bağlamda anlam taşıyan Gotik yazı bilinçli olarak geri plana itilmiş, onun yerine farklı coğrafyalarda daha kolay algılanan yazı biçimleri tercih edilmiştir (Burke, 1998, s. 165).

Bu dönüşümde etkili olan bir diğer unsur ise, II. Dünya Savaşı sırasında Alman hava savaş birimi olan Luftwaffe pilotlarının da aralarında bulunduğu bazı kesimlerden gelen okunabilirlik odaklı şikayetlerdir (Boylston, 2003). Gotik kökenli yazıların hızla algılanmasında yaşanan güçlükler, özellikle askerî ve teknik iletişimde ciddi bir sorun olarak öne çıkmıştır. Bu tür geri bildirimlerin, Fraktur'un terk edilerek yerine Hümanist kökenli yazı biçimlerine yönelinmesinde belirleyici rol oynadığı değerlendirilmektedir.

Dönemin dikkat çeken bir diğer çelişkisi ise, Nazi rejiminin 1933'te modern bir anlayış doğrultusunda eğitim veren Bauhaus okulunu kapatması ve burada görev alan tasarımcıların çeşitli ülkelere kaçmasıdır. Bauhaus'un savunduğu ilkelerini benimseyen modernist tipografinin önde gelen isimlerinden Paul Renner da Nazi karşıtı tutumu nedeniyle politik baskılar gördüğü için Almanya'dan ayrılmıştır. Buna karşın, onun tasarladığı Futura yazı karakteri, rejim tarafından kullanılmıştır (Koop, 2012b, s. 85)(Görsel 14). Öte yandan, Renner'in 1940'lı yıllarda Silahlanma ve Savaş Üretimi Bakanı olarak görev yapan Albert Speer'in mimarlık ofisiyle yeni bir yazı tipi tasarlamak üzere temasa geçmesi, tasarımcıların Nazi döneminde mesleklerini sürdürebilmek için siyasal iktidarla kurmak zorunda kaldıkları kırılğan ve zorunlu dengeyi açık biçimde ortaya koymaktadır (Burke, 1998, ss. 168-169).



Görsel 14: Paul Renner tarafından tasarlanan Futura karakterinin kullanıldığı çeşitli propaganda yayınları.

Kaynak: <https://www.itsnicethat.com/articles/futura-the-typeface-book-andreas-koop-graphic-design-201017>

Bu yönelim, dışarıdan bakıldığında modernlik karşıtı bir ideoloji sunan Nazizm ile çelişkili görünse de rejimin aslında hem geçmişi hem de modernliği aynı anda sahiplenip gerektiğinde geçersiz kılabildiğini göstermektedir. Fraktur karşıtı düzenleme, Sovyet işgaliyle eş zamanlı bir bağlamda, yazıyı “Yahudi etkisinden arındırma” söylemi üzerinden Hümanist harflere yönelişi hızlandıran bir araç işlevi görmüştür. Böylece yazıdaki dönüşüm, Nazi propaganda dilinin yaygınlaştırılması ve “normal” ile “anormal” ayrımının ideolojik bir araç olarak sunulması ile doğrudan ilişkilendirilmiştir. Bu söylemin ikna gücü ise kendi içinde taşıdığı çelişkiden beslenmiştir. Rejim bir yandan bilime dayalı, modern ve devrimci bir imaj üretirken, diğer yandan geleneksel, köklü ve milliyetçi bir nostaljiyi canlı tutmuştur. Bu karşıt unsurların yan yana varlığı, Nazi estetik anlayışının temel karakterini oluşturmuştur (Waldeck, 2018, ss. 37-80). Nazi estetiği, modernizmi dışlamış gibi görünse de tamamen dışlamamış; aksine pragmatik bir tutumla, modern unsurları basitleştirip teknik yönlerini öne çıkararak kendi ideolojik çerçevelerine uyarlamayı tercih etmiştir. Bauhaus modernizmi Nazi rejimi ihtiyaçları doğrultusunda araçsallaştırılmıştır. Grafik tasarım, geçici ve denetimi zor yapısı nedeniyle hem propaganda hem de tüketimi teşvik etmek için esnek ve çeşitli biçimlerde kullanmıştır. Görsel dildeki tutarsızlıklar ve çelişkiler etkili iletişim sağlamak amacıyla göz ardı edilmiştir (Aynsley, 2000, ss. 179-181).

Nazi rejiminin yazı politikası, tek tip bir ideolojik çizgiye dayanmak yerine, büyük ölçüde politik çıkarlar, uluslararası algılanma, rejim içindeki güç mücadelelerinin etkisiyle şekillenmiştir. Tipografi, ulusal kimliğin bir simgesi olarak öne çıkarılmış olsa da değişen toplumsal ve siyasal durumlar neticesinde yeniden düzenlenmiştir. Savaşın getirdiği ekonomik zorluklar, tipografi alanında dayatılmaya çalışılan kuralları zayıflatmıştır. II. Dünya Savaşı’nın ardından Gotik yazılar, Nazi dönemi ve işgalci ideolojiyi çağrıştıran bir estetik olarak yaftalanmıştır. Daha önce ulusal kimliğin sembolü olarak kabul edilen bu karakterler, tarihsel ve ideolojik yükleri nedeniyle Almanya’da kalıcı bir itibar kaybına uğramış, kullanılmalarına hoş bakılmamıştır (Koop, 2012a, s. 192). Nitekim 2017 yılında Almanya’nın Saksonya eyaletinden polis özel harekât birimi için hazırlanan yeni zırhlı aracın koltuklarına işlenen Fraktur yazı kamuoyu tarafından tepki çekmiştir (Michelberger, 2020, ss. 37-50). Bununla beraber Gotik yazı stiline itibarının iade edilmesine yönelik çalışmalar yapan akademisyen ve tasarımcılar çalışmalarına devam etmektedir. Fakat bu örnekler bir yazı stiline kültürel hafızada derin izler bıraktığının göstergeleridir.

4. SONUÇ

Bu çalışma tipografinin bir propaganda aracı olarak nasıl kullanıldığını incelemektedir. Bunun için Faşist İtalya ve Nazi Almanya’sı örnekleri seçilmiş ve bu iki totaliter rejimin kullandıkları görsel dil karşılaştırmalı olarak incelenmiştir. Bu bağlamda elde edilen bulgular her iki rejimin de tipografiyi ideolojik bir araç olarak kullanmış olduğunu, fakat kullandıkları yaklaşım ve uygulama biçimleri bakımından farklı yönler izlediklerini göstermektedir.

Faşist İtalya'da Mussolini'nin estetik vizyonu doğrultusunda modern yazı karakterleri benimsenmiştir. Estetik anlayış olarak grotesk ve modern yazı karakterlere, deneysel biçimlere alan açmıştır. Bu sayede yazı karakterleri, ulusal birlik ve güç imgesi ile uyumlu biçimde, uluslararası düzeyde çağdaş ve güçlü bir imaj yaratmak amacıyla kullanılmıştır. Bu yaklaşım, aynı zamanda rejimin uluslararası düzeyde çağdaş bir imaj yaratmasında etkili olmuştur.

Nazi Almanyası'nda ise tipografik uygulamalar başlangıçta Gotik yazıya özellikle Fraktur'a odaklanmış, ırk üstünlüğü temelli söylemi ve milliyetçi ideoloji çerçevesinde tipografiyi şekillendirmiştir. Belirli bir yazı karakterinin ırksal bir gösterge olarak yüceltilmesi veya dışlanması grafik biçimin kimlik doktrini bağlamında nasıl etkili bir biçimde kullanıldığını göstermektedir. Modern biçimler ise özellikle rejimin ilk dönemlerinde ideolojik gerekçelerle geri planda kalmıştır. Ancak savaş ve uluslararası iletişim gereklilikleri doğrultusunda bu anlayıştan vazgeçilmiştir. Rejimin daha önce bastırdığı Bauhaus tasarım ilkeleri doğrultusunda tasarlanmış olan yazı karakterlerini dahi kullanması, ideolojik katılığı stratejik zorunluluk karşısında geri plana itilebildiğini göstermektedir. Bu durum, Nazi Almanyası'nda tipografinin daha sınırlı, kontrollü ve ideolojik temelli bir araç olarak değerlendirildiğini göstermektedir.

Sonuç olarak, her iki rejim de tipografiyi propaganda için kullanılmış olsa da İtalya'da estetik ve deneysel çeşitlilik öne çıkarken, Almanyada ideolojik bağlam ve ulusal kimlik vurgusu belirleyici olmuştur. Başlangıçta benzer ideolojik temellere sahip olan bu iki rejim, kendi kültürel birikimleri ve sosyo-politik koşullarına göre birbirine karşıt görsel biçimlerle kendilerini görünür kılmıştır. İlerleyen süreçte her iki rejim tarafından modernist formlar pragmatik nedenlerle kabul edilmiştir. Bu karşılaştırma, totaliter rejimlerin tipografiyi bir iletişim aracı olarak kullanmanın yanı sıra harf biçimlerinin algı ve anlam üretimi noktasında taşıdıkları önemi de göstermektedir.

KAYNAKÇA

- Aktay, Y. (2022). Faşizm. *Sosyal Bilimler Ansiklopedisi*. Erişim adresi: <https://ansiklopedi.tubitak.gov.tr/ansiklopedi/fasizm>
- Andreotti, L. (1992). The aesthetics of war: The exhibition of the fascist revolution. *Journal of Architectural Education* (1984-). 45(2). 76-86. doi:10.2307/1425275
- Antmen, A. (2018). *Sanatçılardan yazılar ve açıklamalarda 20. yüzyıl Batı sanatında akımlar* (9. bs.). İstanbul: Sel Yayıncılık.
- Antonelli, V., Bigoni, M., Funnell, W., Mattia Cafaro, E. ve Deidda Gagliardo, E. (2023). Popular culture and totalitarianism: Accounting for propaganda in Italy under the fascist regime (1934–1945). *Critical Perspectives on Accounting*, 96. doi:10.1016/j.cpa.2022.102524
- Aynsley, J. (2000). *Graphic design in Germany 1890-1945*. Berkeley, CA: University of California Press.
- Bartram, A. (2005). *Futurist typography and the liberated text*. New Haven: Yale University Press.
- Benjamin, W. (2015). *Teknik olarak yeniden-üretilebilirlik çağında sanat yapıtı*. (G. Sarı, Çev.) (1. bs.). İstanbul: Zeplin Düşünce Yayınları.
- Berghaus, G. (1996). *Futurism and politics: Between anarchist rebellion and fascist reaction, 1909 - 1944* (1. bs.). Providence, RI: Berghahn Books.
- Boylston, S. (2003). A study of Nazi propaganda. Erişim adresi: https://www.academia.edu/6387147/A_Study_of_Nazi_Propaganda
- Burke, C. (1998). *Paul Renner: The art of typography*. New York: Princeton Architectural Press.
- Camillini, G. (2020). *Fortunato Depero and Depero Futurista, 1913-1927*. (Doktora tezi, Reading Üniversitesi, Berkshire). Erişim adresi: https://centaur.reading.ac.uk/96457/19/22850752_Camillini_hidden_figures_REDACTED%20BY%20AUTHOR.pdf
- Clark, T. (2011). *Sanat ve propaganda: Kitle kültürü çağında politik imge*. (E. Hoşsucu, Çev.) (2. bs.). İstanbul: Ayrıntı Yayınları.
- Drucker, J. (1994). *The visible word: Experimental typography and modern art 1909-1923*. Chicago: University of Chicago Press.
- Eley, G. ve Thomas, J. A. (Ed.). (2020). *Visualizing fascism: The twentieth-century rise of the global right*. Durham: Duke University Press.
- Friedl, F., Ott, N., Stein, B. ve Luidl, P. (Ed.). (1998). *Typography, when, who, how*. Köln: Könemann.
- Heller, S. ve Cassandre, A. M. (2003). The meanings of type. *Eye Magazine*. Erişim adresi: <https://www.eyemagazine.com/feature/article/the-meanings-of-type>
- Heller, S. ve Fili, L. (1997). *Deco type: Stylish alphabets of the '20s & '30s*. San Francisco, Calif: Chronicle Books.

- Heller, S. ve Fili, L. (1999). *Typology: Type design from the Victorian era to the digital age*. San Francisco, Calif: Chronicle Books.
- Heller, S. ve Fili, L. (2004). *Euro deco: Graphic design between the wars*. San Francisco, Calif: Chronicle Books.
- Hillier, B. (1985). *Art deco of the 20s and 30s* (Rev. ed.). New York: Schocken Books.
- Koop, A. (2012a). *Die macht der schrift: Eine angewandte designforschung*. Sulgen Zürich: Niggli.
- Koop, A. (2012b). *NSCI: Das visuelle erscheinungsbild der Nationalsozialisten 1920 - 1945* (2. bs.). Mainz: Schmidt.
- Lewis, W. (1967). *Blasting and bombardiering*. London: Calder & Boyars.
- Mann, M. (2015). *Faşistler*. (U. Bayraktar, Çev.) (1. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Marinetti, F. T. (1914). *I manifesti del futurismo*. İtalya: Firenze Lacerba. Erişim adresi: <https://archive.org/details/imanifestidelfut00mariuoft/page/142/mode/2up>
- McNeil, P. (2017). *The visual history of type*. London: Laurence King Publishing.
- Michel, H. (2011). *Faşizmler*. (F. Üstel ve K. Ünüvar, Çev.) (1. bs.). İstanbul: İletişim Yayınları.
- Michelberger, P. (2020). Decoding Fraktur: Complex meanings of a 'German' typeface. *The Scattered Pelican Graduate Journal of Comparative Literature*. Winter 2020. 37-50. Erişim adresi: https://thescatteredpelican.com/wpcontent/uploads/2020/05/tsp_winter_2020_single.pdf
- Shaw, P. (1981). *Black letter primer: An introduction to gothic alphabets*. New York: Taplinger Pub. Co.
- Shaw, P. (2017). *Revival type: Digital typefaces inspired by the past*. New Haven, CT: Yale University Press.
- Stone, M. (1993). Staging fascism: The exhibition of the fascist revolution. *Journal of Contemporary History*. 28(2), 215-243. Erişim adresi: <http://www.jstor.org/stable/260709>
- Turro, K. (2012). *Aesthetics under Mussolini: Public art & architecture 1922-1940*. (Honors thesis). Connecticut College, New London, CT. Erişim adresi: <https://digitalcommons.conncoll.edu/cgi/viewcontent.cgi?article=1016&context=histhp>
- Waldeck, M. (2018). Typography and nationalism: The past and modernism under Nazi rule. *Journal of Visual Political Communication*, 6(1), 37-80. doi:10.1386/jvpc_00003_1

STRUCTURED ABSTRACT

The twentieth century represents a historical period in which political ideologies penetrated cultural production and everyday life in profound and transformative ways. Particularly under totalitarian regimes, visual culture became a central instrument for rendering ideology visible, persuasive, and emotionally effective. As a fundamental component of mass communication, graphic design played a decisive role in the dissemination of ideological narratives, and typography functioned as one of its most influential elements. Typographic forms extended beyond their functional role of transmitting written language and emerged as powerful communicative mediums capable of structuring interpretation. Letterforms and typographic compositions shaped perceptions of authority, identity, tradition, and modernity, thereby becoming carriers of ideological meaning.

Fascist regimes, which prioritized mass mobilization, emotional intensity, and symbolic representation, acted with acute awareness of this dynamic and attached particular importance to visual strategies. Through typographic choices, regimes evoked notions such as historical continuity, national pride, technological progress, and cultural purity. By institutionalizing specific graphic conventions and embedding them in state-sponsored publications and public displays, they transformed typographic style into a mechanism of ideological standardization. In doing so, visual form became inseparable from political messaging, reinforcing the authority of the regime not only through content but also through aesthetic configuration.

This study focuses on two central examples of twentieth-century fascism: Italy, the birthplace of fascism, and German National Socialism (Nazism), where it reached its most radical and destructive manifestation. The research adopts a historical and theoretical methodology grounded in visual and contextual analysis. Primary visual materials—including posters, periodicals, books, exhibition designs, and official printed matter—constitute the empirical basis of the investigation. These materials are examined within their political, cultural, and ideological contexts in order to determine how typographic preferences were shaped by fascist propaganda strategies and how they, in turn, contributed to the consolidation of those strategies. A comparative analytical framework enables the identification of both divergences and intersections between the two regimes, emphasizing how typography functioned differently according to ideological priorities, cultural traditions, and pragmatic constraints.

The findings demonstrate that typography was mobilized with significant differences in Italian Fascism and Nazi Germany, despite their shared authoritarian foundations. In the Italian context, a pronounced emphasis on modernity, dynamism, and cultural regeneration encouraged the adoption of experimental and modernist typographic forms influenced by Futurism and Art Deco, alongside visual references to Ancient Rome. This aesthetic plurality supported the regime's aspiration to project an image of innovation and revolutionary

transformation while simultaneously invoking the symbolic authority of imperial heritage. Rather than enforcing a single rigid typographic canon, the Italian regime permitted a controlled diversity of styles, integrating avant-garde experimentation into nationalist representation. Such calculated eclecticism enabled the regime to align its visual identity with both forward-looking modernism and mythologized antiquity, strengthening its claim to historical legitimacy and contemporary relevance.

In contrast, Nazi Germany initially pursued a more ideologically restrictive typographic policy. Gothic typefaces, particularly Fraktur, were promoted as authentically “German” scripts and elevated as visual emblems of racial purity, nationalism, and cultural authenticity. Typography functioned as a symbolic boundary, visually distinguishing “German” identity from perceived foreign or “degenerate” influences. The elevation of a specific script to the status of racial signifier illustrates the extent to which graphic form itself was subsumed into doctrines of exclusion and hierarchical identity. However, this position proved unsustainable in practice. As the regime expanded territorially and intensified its international propaganda campaigns, the limited legibility and cultural specificity of Gothic scripts hindered effective communication beyond German-speaking audiences. In 1941, Gothic typefaces were officially banned and replaced with Roman typefaces for state use. The regime even adopted typefaces shaped by design principles associated with the Bauhaus school, despite its earlier suppression. This abrupt reversal signaled a pragmatic recalibration driven by wartime administrative and communicative imperatives rather than aesthetic conviction. The shift reveals how ideological rigidity could be subordinated to strategic necessity when efficiency and clarity became paramount concerns.

The comparison of these two cases provides a critical framework for understanding how typography functioned as a flexible yet ideologically charged instrument within fascist visual culture. Although both regimes relied on graphic design to reinforce authority and mobilize the masses, they developed distinct typographic strategies shaped by their specific historical trajectories and cultural narratives. While the Italian model embraced stylistic multiplicity within a nationalist framework, the German case demonstrates a trajectory from symbolic exclusivity toward pragmatic adaptation under geopolitical pressure.

The study concludes that typography occupied a central position within the visual and ideological strategies of twentieth-century fascist regimes. In both Italian Fascism and Nazi Germany, letterforms were deliberately employed to convey political meaning, construct collective identity, and legitimize structures of power. Yet the modes through which typography was instrumentalized differed in accordance with each regime’s ideological priorities and practical demands. The comparative analysis demonstrates that fascist aesthetics cannot be understood as monolithic or static; rather, it was responsive to shifting political objectives and material conditions. Ultimately, the research underscores the significance of typography as a critical component of visual ideology, demonstrating that

letterforms not only transmit language but also actively participate in shaping perception, memory, and the symbolic organization of political reality.