

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANASANAT DALI**

GRAFİK TASARIMDA ESPAS SORUNLARI

YÜKSEK LİSANS TEZİ

**Hazırlayan
Fatıma TOKGÖZ**

**Danışmanı
Yrd. Doç. Dr. Savaş ÇEVİK**

İstanbul – 2011

T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE

Grafik Tasarım Anasanat Dalı Grafik Tasarım Programı Tezli Yüksek Lisans öğrencisi **Fatıma TOKGÖZ** tarafından hazırlanan “**Grafik Tasarımda Espas Sorunları**” adlı bu çalışma jürimizce Yüksek Lisans Tezi olarak kabul edilmiştir.

Sınav Tarihi : 06.10.2011

(Jüri Üyesinin Ünvanı , Adı , Soyadı ve Kurumu) :

İmzası :

Jüri Üyesi: Yrd.Doç.Savaş ÇEVİK
Danışman- HAL.Üniv. Grafik Tasarım ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi : Prof.Dr.Esin SARIOĞLU
HAL.Üniv. Tekstil ve Moda Tasarım ASD Öğr.Üyesi



Jüri Üyesi :Yrd.Doç.Demet KARAPINAR
HAL.Üniv. Grafik Tasarım ASD Öğr.Üyesi



ÖNSÖZ

“Espas” tasarım tarihi içerisinde her zaman çözülmesi gerekli bir sorun olarak karşımıza çıkmıştır. Espasın; grafik tasarımdaki gücünü ortaya koymak, önemini belirtmek, günümüz tasarımlarındaki yanlış uygulamaları ile karşılaşmak, Türkçe bilgi kaynaklarının yetersiz oluşu ve ülkemizde bu konuda yapılmış tezlerin de oldukça sınırlı olması, böyle bir konuyu seçmemde en büyük etken olmuştur.

Bu konuya ilgi ve merak duymama, dolayısıyla bu tez konusunu seçmemde çok değerli katkıları bulunan, tezi oluşturmada emeği geçen tez danışmanım, hocam Sayın Yrd. Doç. Dr. Savaş Çevik’e, ilgi ve desteği için Sayın Ülkü Gezer’e, değerli hocalarıma, değerli ailemin tüm fertlerine, yaşamım boyunca bana sevgi, güven ve destek veren anneme, babama ve kardeşime, desteğini esirgemeyen kuzenim Ali’ye, teşekkürü borç bilirim. Minnet, sevgi ve saygılarımla...

İstanbul, 2011

Fatma TOKGÖZ

İÇİNDEKİLER

	Sayfa No.
ŞEKİLLER LİSTESİ.....	IV
ÖZET.....	IX
ABSTRACT.....	XI
1. GİRİŞ.....	1
2. YAZI VE FONT TASARIMLARI.....	3
2.1. Yazının Baskı Sistemi İle Uygulanması ve Tarihçesi.....	6
2.2. Font Tasarımlarının Tarihsel Gelişimi.....	19
2.2.1. Roman.....	22
2.2.2. Geleneksel Yazılar.....	24
2.2.3. Geçiş Dönemi Yazıları.....	24
2.2.4. Modern Yazılar.....	25
2.2.5. Egyptian.....	25
2.2.6. Serifsiz Yazılar.....	26
2.2.7. Gotik yazılar.....	26
3. YAZIDA OPTİK DENGE VE KURALLARI.....	29
3.1. Harf Anatomilerinin Optik Dengeleri.....	29
3.2. Text Oluşumlarındaki Optik Dengeler.....	47
3.3. Algılamadaki Ortaya Çıkan Sorunlar ve Algı Yanılmaları.....	54
3.4. Algı Yanılmaları ve Optik Denge Arasındaki İlişki.....	58
4. YAZI VE ESPAS.....	60
4.1. Genel Espas Kuralları.....	60
4.2. Kelime Oluşumundaki Espas Kuralları.....	62
4.3. Text Oluşumundaki Espas Kuralları.....	65

4.4. Sayfa Düzenlemelerindeki Espas Kuralları	67
4.5. Yazı Karakterleri ve Espas İlişkileri.....	73
4.6. Renk Unsurunun Espas Kurallarına Etkisi	88
4.7. Tasarım Farklılıklarının Espas Kurallarına Etkisi	95
5. DİJİTAL YAZI SİSTEMLERİNDE ESPAS KURALLARI	100
5.1. Dijital Font Tasarımları ve Espas	101
5.2. Dijital Çizgide Espas Sorunları	105
6. SONUÇ	115
7. KAYNAKLAR	117
8. ÖZGEÇMİŞ	120

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa No.

Şekil 2.1, Hareketli Metal Harf	3
Şekil 2.2, Hareketki Çin Harfleri.....	4
Şekil 2.3, Johannes Gutenberg'in tasarladığı "42 Satırlık İncil"	5
Şekil 2.4, Nichola Jenson' un "De Praeparatione Evangelica" adlı kitabı için yazı karakteri tasarımı	5
Şekil 2.5, İncunabula Baskı	7
Şekil 2.6, (Unterweysung der Messung) Albrect Dürer	9
Şekil 2.7, Hareketli metal harf kalıbı.....	10
Şekil 2.8, Aldus Manutius'un "Hypnerotomachia Poliphili" adlı kitabından sayfa düzenlemesi	11
Şekil 2.9, Gutenberg tarafından basılmış bir kitap sayfası	12
Şekil 2.10, Gotik Yazı	13
Şekil 2.11, Grotesk Yazı.....	15
Şekil 2.12, Egyptian Yazı.....	15
Şekil 2.13, Marinetti örneği.....	16
Şekil 2.14, Eric Gill tarafından tasarlanan "Gill Sans" ve Paul Renner tarafından tasarlanan "Futura"	17
Şekil 2.15, Times New Roman karakteri.....	17
Şekil 2.16, Helvetica Yazı örneği.....	18
Şekil 2.17, Alex Steinweiss tarafından tasarlanan Beethoven'ın 5. Senfonisi Albüm Kapağı...	18
Şekil 2.18, Neville Brody tarafından tasarlanan "Blur" yazı karakteri	19
Şekil 2.19, Gutenberg Matbaası	20
Şekil 2.20, Gutenberg' in İncil' inden	21
Şekil 2.21, Trajan Column Üzerinde üretilen yeni yazı	22
Şekil 2.22, Old Roman	23
Şekil 2.23, Old English Gotik Yazı	23
Şekil 2.24, Geleneksel yazı karakteri	24
Şekil 2.25, Geçiş Dönemi yazı karakteri	24
Şekil 2.26, Modern yazı karakteri	25
Şekil 2.26, Egyptian yazı karakteri.....	25

Şekil 2.27, Helvetica yazı karakteri.....	26
Şekil 2.28, Gotik yazı	26
Şekil 2.29, Eski Biçem sistemi	28
Şekil 2.30, Univers yazı karakteri ve harf biçemleri tablosu.....	28
Şekil 3.1, Harf yapılarının bölümleri.....	30
Şekil 3.2, Harflerin yuvarlak, eğimli ve dikey formları	30
Şekil 3.3, Farklı karakterlerde boşluklar	31
Şekil 3.4, Harf Anatomileri	32
Şekil 3.5, Miniskül Harflerde üst ve alt uzantılar.....	33
Şekil 3.6, Mekanik ve görsel olarak doğru hazırlanan harfler.....	34
Şekil 3.7, Yatay-eğik çizgilerin kontrastı	35
Şekil 3.8, Yatay ve dikey çizgiler eşit, yatay çizgi dikeyden daha ince	36
Şekil 3.9, Eşit siyah-beyaz alan görüntüsü	36
Şekil 3.10, Eşit siyah beyaz yazılar	37
Şekil 3.11, Mekanik ve optik merkez.....	38
Şekil 3.12, Mekanik olarak eşit kalınlıktaki yatay çizgiler	38
Şekil 3.13, Optik olarak doğru yatay çizgiler.....	38
Şekil 3.14, Yatay bağlantıların çok aşağıda ve çok yukarıda olması	39
Şekil 3.15, Majiskül açılı harflerde mekanik ve optik kalınlık.....	40
Şekil 3.16, Yuvarlak ve sivri harf yazıları.....	40
Şekil 3.17, Sivri ve yuvarlak harfler mekanik çizgide.....	41
Şekil 3.18, Sivri ve yuvarlak harfler optik olarak doğru çizgide.....	41
Şekil 3.19, Doğru görünmeyen ve doğru görünen harfler	41
Şekil 3.20, Yuvarlak, sivri hatlı ve iki boşluklu serifli-serifsiz harfler	42
Şekil 3.21, L ve T	43
Şekil 3.22, Harf formları yukardan aşağı sırasıyla, dar, düz ve yuvarlak yapılı, yuvarlak ve geniş açılı harfler	44
Şekil 3.23, Sırayla normal ve optik harf boyutları.....	44
Şekil 3.24, Uygunsuz harf boşluklarının çeşitli tutarlarıyla yapılmış örnekleri	46
Şekil 3.25, Uygunsuz harf formlarından genel olarak düzenlenmesi gerekenler	47
Şekil 3.26, Harflerin arasındaki et kalınlıkları	48
Şekil 3.27, Dar açı ile birbirine bağlanan harfler.....	48
Şekil 3.28, “Em, en, ince” boşluk.....	49

Şekil 3.29, “Em” boşlukları.....	50
Şekil 3.30, Normal ve kalın E.....	50
Şekil 3.31, Gösterim dizesinde yapılan harf boşluk ve düzenlemeleri.....	51
Şekil 3.32, Uygunsuz boşluklu blok yazı.....	51
Şekil 3.33, Uygun boşluklu blok yazı.....	52
Şekil 3.34, Mekanik ve optik satır boşlukları.....	52
Şekil 3.35, 12 puntolu karakter 5 pikadan 14 pikaya kadar dizilmiştir.....	53
Şekil 3.36, 12 punto Times Roman ile sözcük boşluk uygulaması sırasıyla, gevşek, normal, sıkışık, çok sıkışık.....	53
Şekil 3.37, Dağınık ve organize birimler.....	54
Şekil 3.38, Birimlerden Oluşan Organize Bütün.....	55
Şekil 3.39, Gestalt Kavramı.....	56
Şekil 3.40, Yakınlık ilkesi.....	57
Şekil 3.41, Benzerlik ilkesi.....	57
Şekil 3.42, Devamlılık ilkesi.....	57
Şekil 3.43, Alan ilkesi.....	58
Şekil 3.44, Düz ve sivri hatlı çizgi farkı.....	59
Şekil 3.45, Düz, yuvarlar ve sivri çizgi farkı.....	59
Şekil 3.46, Yuvarlak ve kare şekiller.....	59
Şekil 4.1, Boşluksuz yazı.....	60
Şekil 4.2, Harf aralarındaki boşluklar.....	61
Şekil 4.3, Avant-Garde, Plain, 24 punto ve Avant- Garde, Bold, 24 punto ile boşluklar.....	62
Şekil 4.4, Kelime boşlukları.....	63
Şekil 4.5, Dizgi örnekleri.....	64
Şekil 4.6, Karl Gestner örneklerinden.....	65
Şekil 4.7, Karl Gestner örneklerinden.....	65
Şekil 4.8, Satır boşluk düzeni.....	66
Şekil 4.9, Grid sistemine yerleştirilmiş tipografik afiş tasarımı.....	68
Şekil 4.10, Grid sistemi.....	69
Şekil 4.11, Gridi oluşturan bölümler.....	70
Şekil 4.12, Grid yapısı ve sayfa tasarımı.....	71
Şekil 4.13, Gotik Grid Sistemi.....	71
Şekil 4.14, Geç Gotik Grid Sistemi.....	72

Şekil 4.15, Grid sistemindeki tipografik örnekler	73
Şekil 4.16, Aynı punto ölçüsü ama farklı x-yüksekliğine sahip üç yazı karakteri (sırasıyla; Bodoni, Garamond ve Helvetica	74
Şekil 4.17, Soldan sağa, Rotis Semi Serif, Times Roman, Frutiger	75
Şekil 4.18, Majiskül ve miniskül harflerde okunurluk	76
Şekil 4.19, Klasik Yazı Karakterleri.....	78
Şekil 4.20, Tipografik Afiş.....	79
Şekil 4.21, Fons Hickmann “Giysi Koleksiyonu İçin Poster”	80
Şekil 4.22, Fons Hickmann “Should I Stay or Should I Go”	81
Şekil 4.23, Satır arası az olan boşluk.....	82
Şekil 4.24, Satır arası normal olan boşluk.....	82
Şekil 4.25, Blok Yazılar	83
Şekil 4.26, Nehir örneği.....	84
Şekil 4.27, Özel boşluklara örnek.....	85
Şekil 4.28, Sıradışı Tipografiye örnek.....	86
Şekil 4.29, Sıradışı tiopafik tasarım örneği (Giacometti’ ye saygı gösterisi, Dietmar Winkler)	87
Şekil 4.30, Renklerin yazı üzerinde etkisi	89
Şekil 4.31, Açık-koyu renk farkı	90
Şekil 4.32, Leonardo Sonnoli “Words About”	90
Şekil 4.33, Açık renki zemin üzerinde düzenlenmiş yazı.....	91
Şekil 4.34, Renk ve tipografi	92
Şekil 4.35, “Hi” Geffen Contemporary, Los Angeles	92
Şekil 4.36, “Go Miami/Amigo Miami” banner, Art Basel Miami Beach, 2002	93
Şekil 4.37, “The Shape Of Things To Come” Festival Afişi.....	93
Şekil 4.38, Tipografik Poster Uygulaması.....	94
Şekil 4.38, Tipografik Poster Uygulaması.....	95
Şekil 4.40, Tasarım farklılıklarına örnek tasarım uygulaması.....	96
Şekil 4.41, Aynı karakterin değişik halleri	97
Şekil 4.42, Farklı karakterlerin birarada kullanımı.....	97
Şekil 4.43, Harf punto ölçüsünün büyük-küçük hali	97
Şekil 4.44, Massin ‘Kel Şarkıcı Oyunu’	98
Şekil 4.45, Massin ‘Kel Şarkıcı Oyunu’	99

Şekil 4.46, Massin ‘Kel Şarkıcı Oyunu’	99
Şekil 4.47, David Carson.....	100
Şekil 4.48, Farklı ölçümlerde dizim şekilleri	102
Şekil 4.49, Leonardo Sonnoli “nobody is perfect”	102
Şekil 4.50, Üç boyutlu harf tasarımlarına afiş uygulaması.....	103
Şekil 4.51, Boşluk düzenlemeleri	104
Şekil 4.52, Tipografik Afiş Tasarımı uygulaması	105
Şekil 4.53, Tipografik afiş uygulaması.....	106
Şekil 4.54, Tipografik tasarım uygulaması.....	107
Şekil 4.55, Bilgisayar ortamında hazırlanan harf karakter uygulamaları	108
Şekil 4.56, ‘Helvetica’ Poster uygulaması.....	108
Şekil 4.57, Tipografik Afiş Uygulaması.....	109
Şekil 4.58, Tipografik poster tasarımı uygulaması.....	110
Şekil 4.59, Tipografik Poster Tasarımı uygulaması	111
Şekil 4.60, ‘You will be happy’ poster uygulaması.....	112
Şekil 4.61, ‘Hurry up and die’ başlıklı uygulama.....	113
Şekil 4.62, ‘niger’ başlıklı uygulama.....	114

GENEL BİLGİLER

Adı Soyadı: Fatıma TOKGÖZ

Ana Bilim Dalı: Grafik

Programı: Grafik Tasarım

Tez Danışmanı: Yrd. Doç. Dr. Savaş Çevik

Tez Türü ve Tarihi: Yüksek Lisans – Eylül 2011

GRAFİK TASARIMDA ESPAS SORUNLARI

ÖZET

Grafik tasarımın amacı; mesaj iletmek ya da bir ürün tanıtmaktır.

Günümüz iletişim çağıdır. İnsanların etrafında birçok grafik tasarım ürünü vardır. İnsan gözü, gördüğü her şeyi bir bütün olarak algılar. Bu durumda parçaların özelliklerinin bütünü yaratmadaki katkıları önemlidir.

Bütün, parçaların doğru şekilde birleşmesi ile ortaya çıkar. Aksi halde izleyici ilgisini kaybeder. Görsel bütünlüğün oluşmasında, en büyük rolü tasarımcılar üstlenir. Tasarımcıların kullandıkları espas, birçok sanat dalında olduğu gibi Grafik Tasarımda da etkilidir. Espas, boşluk anlamına gelir. Etrafımızda her yerde, maddenin en küçük birimleri arasında dahi görülür.

Tasarımcının, başarılı bir iletişim için görsel bütünlük oluşturması gerekir. Bu da ancak tasarımda kullanılan imge ve yazıda espası iyi ayarlama ile olur. Espas sayfada görünmeyebilir. Tasarımda kullanılan elemanlar arasında bütünlük sağladığından ve görsel algılamayı kolaylaştırdığından, eğitim almış bir tasarımcı için espas, tasarımdaki en önemli elemanlardan biridir.

Bu çalışma, grafik tasarımda görsel bütünlük oluşturmadaki ilişkiye, bu ilişkinin kalitesine ve nasıl yükseltileceğine dikkat çekmiş ve sanat eğitimindeki önemi vurgulamıştır.

Anahtar Kelimeler: Espas, Tipografi, Görsel Algılama.

GENERAL KNOWLEDGE

Name and Surname: Fatıma TOKGÖZ

Field: Graphic

Program: Graphic Design

Supervisor: Assoc. Prof. Dr. Savaş Çevik

Degree Awarded and Date: Master – September 2011

SPACE PROBLEMS IN GRAPHIC DESIGN

ABSTRACT

The aim of the graphic design is to convey a message or present a product.

Our age is a communication age. There are lots of graphic design products around people. Human eye perceive its surrounding as a whole. In this case, the contribution of fragments to the whole is the most important factor.

Unity occurs with true combine all parts in design. An audience always seeks wholeness in a message, otherwise they loose their interest in design. Designers take on the major role about visual unity in designs. Space, which used by designers, effective in graphic design as formed in all arts. Space seen in the smallest units of material as all around us.

Creating a visual unity is necessary for a successful communication. This is doing with good adjustment typograpy and image which used in design. Space on page layout can be ignored. Space provides unity between the elements used in design and provides convenience in visual perception. So it is one of the most important element in design for the professional designers.

This study put emphasize on the relation of typography and images in graphic design, try to find ways for making it high quality and emphasize its place in art education.

Keywords: Space, Typography, Visual Perception.

1. GİRİŞ

Grafik tasarım; yüzlerce yıldır birçok görsel imgeye yer veren ve bunları bu güne getirmemize yardımcı olan tasarımcıların ve sanatçıların uğraştığı bir daldır. Tasarım problemi, daima iletişim ile ilgilidir. Tasarımcı; sözel ve görsel iletişim ile ilgili problemleri bilmek zorundadır. Çözümleri de, dönemin problemlerine çağdaş bir beğeni anlayışı içinde, bulunduğu dönemdeki çağdaş malzemelerle bulmalıdır.

Yaşam boyu süren grafik tasarım eğitimi, sürekli yenilenmeyi de beraberinde getirir. Bu yüzden tasarımcıların, ileri görüşlü olması ve bulunduğu döneme ayak uydurması gerekmektedir.

Sümerlerden günümüze yazının heyecanlı bir serüveni vardır. Gutenberg' in bulduğu “tipo” baskı sistemi ile tanıştığımız tipografi; günümüz ofset baskı tekniğinin gelişmesiyle çok daha geniş alanlara kavuşmuştur. Grafik tasarımda tipografi “yazı ile sanat yapma” boyutudur. Mesajın anlaşılabilir bir dille bir tarz ve kişiliğe bürünmesidir.

Yüzlerce yıldan beri mesaj iletmenin sayısız yolu bulunmuştur. Ancak yazı ile duygu, düşünceler, hissedilenler belirli bir şekilde somut olarak aktarılmıştır. Bu yüzden yazı çok karmaşık bir tarihe sahiptir.

Gördüğümüzü çabuk ve doğru anlamak grafik sunumun doğruluğuna bağlıdır. Bütün grafik sunumlar belli sınırlar içerisindedir. Bunlar tasarımcılar tarafından iki boyutlu yüzeyler içerisinde bütünlüğe ulaştırılmaya çalışılır.

Geçirdiği süreç içinde farklı tanımlarla ifade edilen tipografi, günümüz tipografisinde, harflerin ve yazınsal-görsel iletişime ilişkin diğer öğelerin, hem görsel, işlevsel ve estetik düzenlemesi, hem de bu öğelerle oluşturulan bir tasarım dili, anlayışı olarak tanımlanabilir. (Sarıkavak, 2006)

Grafik ögelerin birleştirildiği ve bakarak hemen algılanabilir hale gelmesine sebep olan, söz konusu eserdeki hem yazılarda, hem de görsellerdeki espasların iyi ayarlanmasıdır. Espas, bütünü oluşturan en önemli aralardan biridir.

İnsan algılamalarında espas; algısal, sezgisel ve kavramsal niteliktedir ve sanatın her dalında karşılaşılmaktadır. Espas kullanıldığı sanat alanlarında biçimsel değişikliğe uğramış ve böylece, form, ışık, kullanılan alan, yeni anlamlar kazanmıştır.

Espas olayı, gerek kullanılan görsellerde gerekse yazılarda bu bütünlüğe ulaşmada en büyük katkıyı sağlamaktadır. Doğru kullanılmadığında i içe girmeler ya da anlam kopmaları olacağından grafik tasarımda önemli bir yere sahiptir. Kullanılacak ge kadar önemlidir. Tasarımda boşluğu kullanmak ve etkili kılmak zor bir iştir. Okuyucunun işleri açık ve net bir şekilde algılayabilmesi için buna ihtiyaç vardır. Tasarımcıların, kalabalık, karmaşık işlerden sıyrılması için bu kk boşluklara ihtiyaç vardır. Tasarımcı, bütün bu sözel ve görsel ögelerin arasındaki ilişkileri bilmek zorundadır.

Bu durumda tezin amacı; grafik tasarımda espasın ne kadar etkili ve önemli olduğunu, bunun tasarımlara nasıl etki gösterdiği, tüm ayrıntıları ile görsel ve teorik olarak sunmaktır.

2. YAZI VE FONT TASARIMLARI

“Kelimelerle konuşur, kavramlarla anlarız, grafik tasarım kavramların biçimlere dönüşmüş halidir.” (Uçar, 2007: 13)

“Her sanat kendi iletişim diline sahiptir. Bu, müzik notalarını, seslerini bilmeden bir müzik aletinin çalınamayacağına benzer, ve öğrenildiğinde ortaya birçok çeşitli ve kaliteli seslerin çıkacağını gösterir.” (Solomon, 1986: 65)

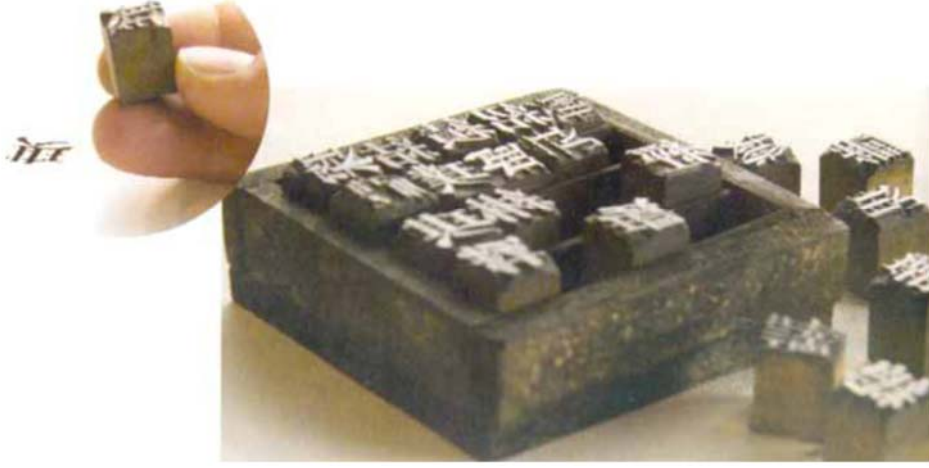
Tipografi, Gutenberg öncesinde yazının icadı ile başlayan on beş yüzyıl boyunca bilginin koruyucusu olan yazı ve el yazması eserler “Yazının Altın Çağı” olarak adlandırılan yazma sanatının Rönesans ile birlikte yerini baskıya bırakmasıyla ortaya çıkmıştır.



Şekil 2.1, Hareketli Metal Harf

(Kaynak: <http://katietrainer.wordpress.com/2011/03/24/the-gutenberg-press-1400-20th-century/>)

“Yazının mekanik olarak çoğaltılması fikrini ilk kez Çinliler uygulamıştır. Çin’ de 593 yılında, Kayser Wen-Tı döneminde tahta levha baskılar yapıldı. Bu baskılar 10. yüzyılda mükemmel bir hale geldi.” (Faulmann, 2001: 201) Buna rağmen Çin’ de hareketli harufat tekniği 1776 yılında kullanılmaya başlanmıştır.



Şekil 2.2, Hareketli Çin Harfleri
(Kaynak: Uçar, 2004: 98)

Yazıdan Tipografiye geçiş metal baskının bulunuşu ile başlamıştır. Geleneksel el yazmalarındaki yazı biçimlemesine benzer “textura” gotik yazısını kullanmıştır. Bu tarzdaki yazı, sert, dik, süslü ve ağır bir görünüme sahiptir. Textura karakteri Almanyada o dönemde kullanılan “Fraktur” yazı ailesinin bir çeşitidir. Matbaanın yaygınlaştığı bu dönemlerde kullanılan “el yazmacılığı” için yapılmış karakterler yerlerini kısa sürede teknolojinin belirlediği yeni karakterlere bırakmıştır. Yeni karakterler belirlenirken, o dönemdeki matbaa teknolojisinin özelliklerinin izin vermediği çok ince ve serifli yazı kullanımından kaçınılmıştır. Bu ince çizgi ve serifler, erken dönem matbaasında kullanılamamaktaydı. Harflerin arasında yeterli boşuk bırakılmadığından harfler birbirine bitişik oluyor ve değişik karakterler ortaya çıkıyordu. Harflerdeki ince çizgiler ve et kalınlığı gibi farklı yapısal özellikler 17. ve 18. yüzyılda “oyma kazıma” yöntemi ile gelişmiş ve ilerlemiştir.



Şekil 2.3, Johannes Gutenberg' in tasarladığı "42 Satırlık İncil"

(Kaynak: <http://cocuk.tr.msn.com/zamanmakinası/gallery.aspx?cp-documentid=152714693&page=3>)

"Bilim, sanat, düşünce tarzları değiştikçe, bu değişimler kitap ve yazı tasarımlarında da etkisini göstermiştir. Nicholas Jenson' un kendini tanıtmasını sağlayan "De Praeparatione Evangelica" adlı kitabındaki yazı karakteri tasarıma yeni bir bakış açısı getirmiştir." (Meggs, 1998: 86)

Hæc igitur ispiciēs diuinus ille uir mænibus ferreis & iuiolabili
a cæteris gētibus separe nos uoluit: quo pacto facilius corpore a
īmaculatos lōgeq; ab huiuscemodi falsis opinioibus remotos for

Şekil 2.4, Nicholas Jenson'un "De Praeparatione Evangelica" adlı kitabı için yazı karakteri tasarımı

(Kaynak: Meggs, 1998: 86)

Tipografi geliştikçe karşımıza yeni tanımlar çıkmaktadır. Peter Bilak "Tipografi, teknoloji ilerledikçe, tanımı hakkında tekrar düşünmemiz gereken bir disiplin" (Bilak, 2008) diyerek en güzel şekilde tipografiyi anlatmıştır.

Tipografi bu anlamda olağanüstü bir sanattır. Hem teknik bilgi hem de estetik gerektirmektedir. Bugün birçok font ilk çıkan harf karakterlerinin kökenlerindedir.

Font ailelerini iyi bilmek gerekmektedir. Bütün özellikler aile tiplerine göre değişmektedir. Tipografi üretilirken her noktasında belli özellikleri gerektiren eğlenceli bir sanattır.

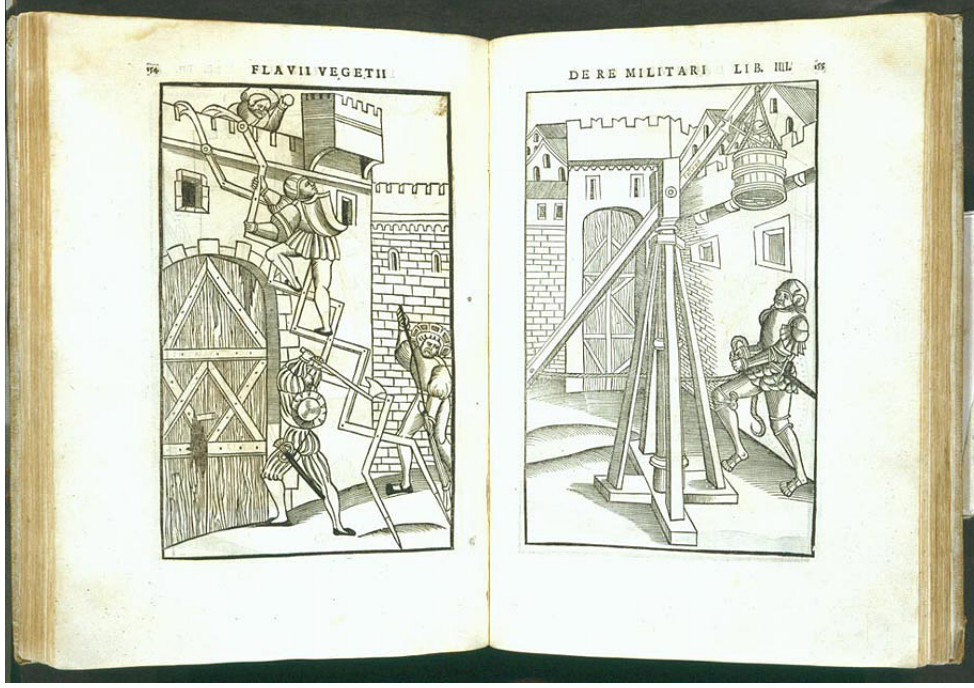
Basılan harf formları el yazısı stillerini takip eder. Her harf formu kendi tarihine sahiptir. Hemen her harf formu bir kategoride gruplanmaktadır.

O dönemdeki font ailelerinin başında; Roman, Gothik, Süslü Yazılar, gelmektedir. Roman yazıları Yunan yazıları gibi taş üzerine oyulmuştur. Et kalınlıkları aynıdır. Büyük harflerden oluşan bir yazıdır. Fakat taşa yazı yazmak o dönemdeki dini gelişmeler ve bu gelişmelerin gerektirdiği ihtiyaçları karşılayamamıştır. Bunun için yazı ustaları sürekli değişim ve gelişim evrelerine girmiştir.

2.1. Yazının Baskı Sistemi İle Uygulanması ve Tarihçesi

14. yy sonlarından itibaren kitap tasarımcıları daha hızlı ve etkin kitap üretme yöntemleri üzerinde çalışmaya başlamışlardır. Avrupa’ da tahta levha baskı 14. yüzyılda kullanılmaya başlamıştı. Bu dönemde kullanılan “incunabula” yöntemi ile yazılan kitaplar elle yazılanlara göre daha hızlı olmasına karşın kalıplardaki hızlı aşınmalar yüksek tirajlara izin vermemekteydi. Bu kalıplar çabuk bozulduğundan defalarca hazırlanmak zorunda kalınıyordu.

“İncunabula” yönteminde, 14. yy’ in sonlarından itibaren tasarımcılar daha hızlı kitap üretmek için, kitap sayfasındaki resimlerin tamamını tahta bir kalıp üstüne oyuyor, daha sonra bu oyulan resimler elle renklendiriliyordu. (İstek, 2005: 72)

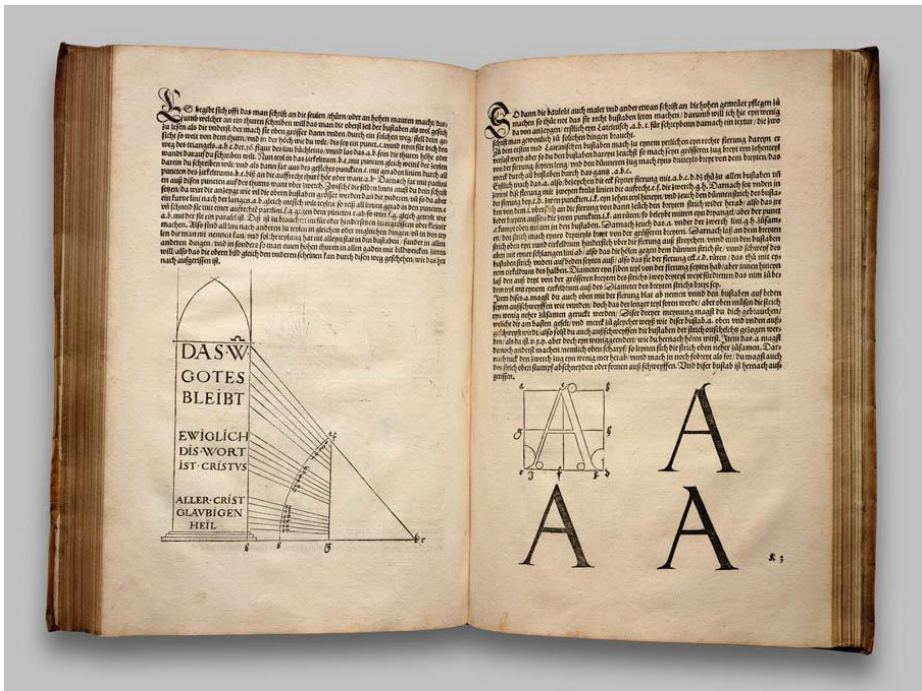


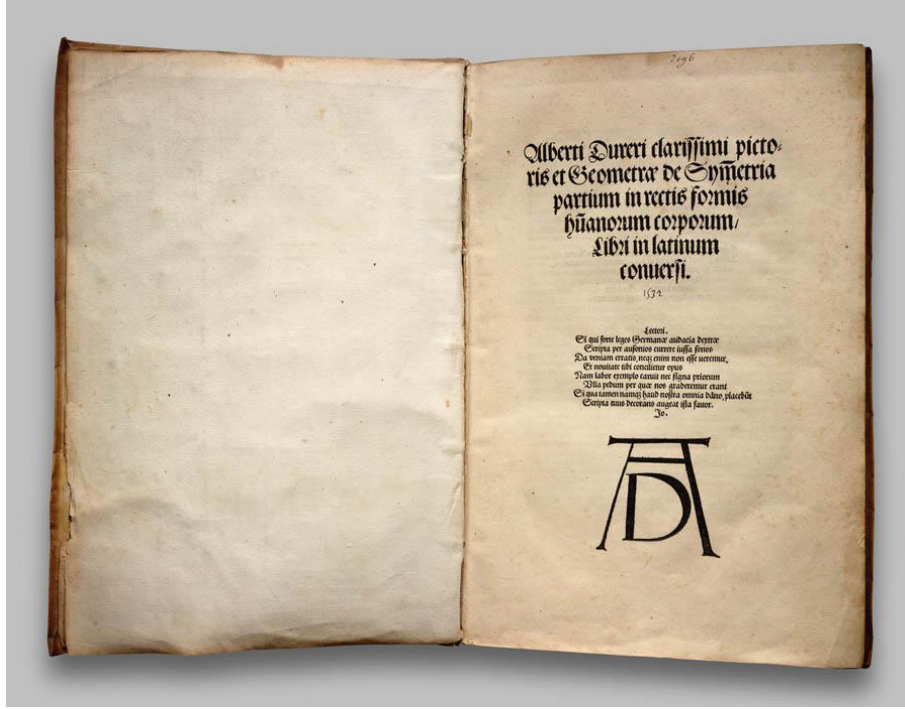
Şekil 2.5, İncunabula baskı

(Kaynak: http://www.citrinitas.com/history_of_viscom/press.html)

“İnculabula yönteminin en önemli harf ve kitap tasarımcısı, ressam olarak da tanınan, yaşadığı Nürnberg kentinin en büyük matbaasına sahip olan Albrecht Dürerdir.” (İstek, 2004: 72) Dürer, altın oranı harf formları üzerinde uygulamış ve bununla ilgili bir de kitap yapmıştır.







Şekil 2.6, (Unterweysung der Messung), Albrect Dürer, 1532-1538
(Kaynak: <http://www.citrinitas.com/history%5Fof%5Fviscom/press.html>)

Yazının icadı ile 15 yy. boyunca yazı, “Yazının Altın Çağı” denen dönemi yaşamıştır. Gutenberg öncesi yazma sanatı, yerini tipografiye bırakmıştır. Tipografi tasarımcının, duygu, düşünce ve hislerini aktarmada en önemli araçlardan biridir. Tipografi ile yazıda okunabilir bir mesaj, esas özelliğini oluşturmaktadır. Tipografi; Gutenbergin geliştirdiği metal harfler kullanılarak yapılan baskı tekniğine verilen ad olarak tanımlanır.

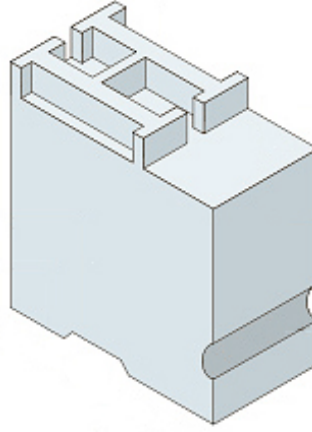
Bu dönemde Avrupa’daki toplumsal, ekonomik ve siyasal değişim süreci kitap ihtiyacını artırdığından, kitap basımcıları yeni arayışlar içine girmiştir. Bunun üzerine 15. yy’ın sonlarında Gutenberg’in Mainz şehrinde bulunan matbaasındaki buluş, kısa bir zaman içerisinde Avrupa’ya yayılmış, düzenlenebilir baskı, basım ve çoğaltılmada kullanılmaya başlamış ve tipografi, iletişim alanında yerini almıştır.

Bu sistemde, harfler ayrı ayrı birimlerle oluşup kasnak üzerine dizilmiş. Tüm sayfayı tek kalıpla basma tekniğinin ardından, kalıplar kelimelere ayrılmış ve her kalıp bir kelimeden oluşmuştur. Antimon ve kurşundan oluşan harfler kolay kolay aşınmadığından o dönemde tiraj sayısı daha önceki sisteme göre oldukça artmıştır.

Bu dönemde tasarımın paralel satırlardan oluşması gerektiğinden, ortaçağın ve erken Rönesans tezhipli kitapların sonu gelmiş ve tasarımcıları yeni norm ve sistemler beklemiştir.

Gutenberg, harf ve işaretleri tek tek metalden dökmüştür ve yeni baskı sistemini yaratmıştır.

Harflerin dayanıklılığı ve kullanımının kolaylığından dolayı kitap çoğaltmak çok kolay ve ucuz olmuştur. Matbaacılığın genişlemesiyle bu sanatın etki alanı genişlemiştir. Bununla birlikte yazı biçimleri ve sayfa düzenlemeleri önemli gelişmeler göstermişlerdir.



Şekil 2.7, Hareketli Metal Harf Kalıbı

(Kaynak: <http://www.citrinitas.com/history%5Fof%5Fviscom/press.html>)

PRIMVS



EL SEQVENTE triúpho nõ meno miraueglioso ðl primo. Impo che egli hauea le q̄tro uolubile rote tutte, & gli radii, & il meditullo defusco achate, di cãdide uẽule uagamẽte uaricato. Ne tale certamẽte gestoe re Pyrrho cũ le noue Muse & Apolline ï medio pulsãte dalla natura ïp̄sso. Laxide & la forma del dicto q̄le el primo, ma le tabelle erão di cyaneo Saphyro orientale, atomato de scintillule doro, alla magica gratissimo, & longo acceptissimo a cupidine nella sinistra mano.

Nella tabella dextra mirai exscalpto una insigne Matrõa che duì oui hauea parturito, in uno cubile regio collocata, di uno mirabile pallacio, Cum obstetrice stupefacte, & multe altre matrone & astante Nymphc Degli quali uscìua de uno una flammula, & delaltro ouo due spectatissime stelle.

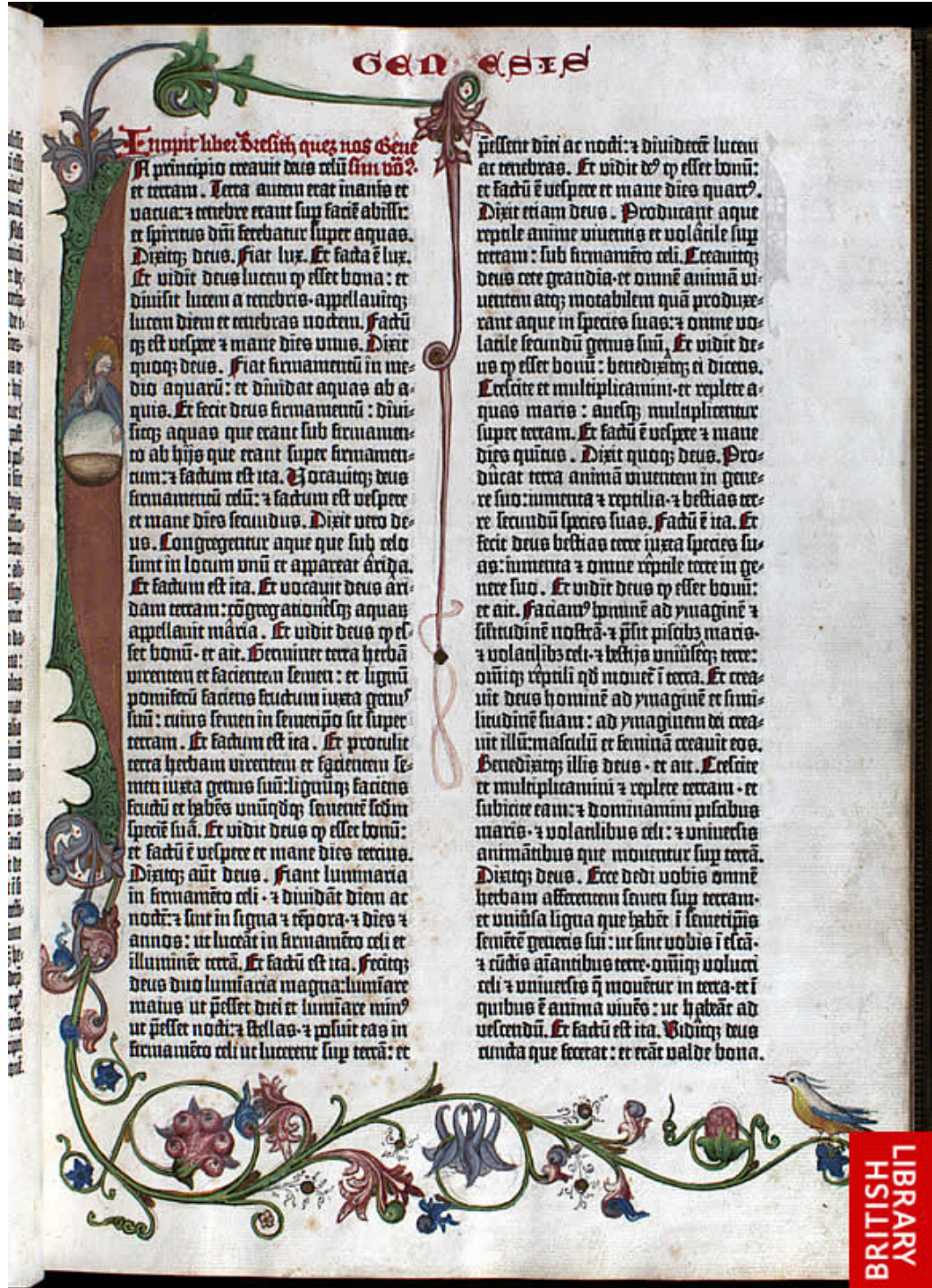
* *

*

Şekil: 2.8 Aldus Manutius'un "Hypnerotomachia Poliphili" adlı kitabından sayfa düzenlemeleri

(Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Aldus_Manutius)

Yukarıdaki örnekler, günümüz tasarımlarında kullanılan simetrik-asimetrik tasarımlar, tipografik kitap anlayışının sıradışı öncülerine örneklerdendir.

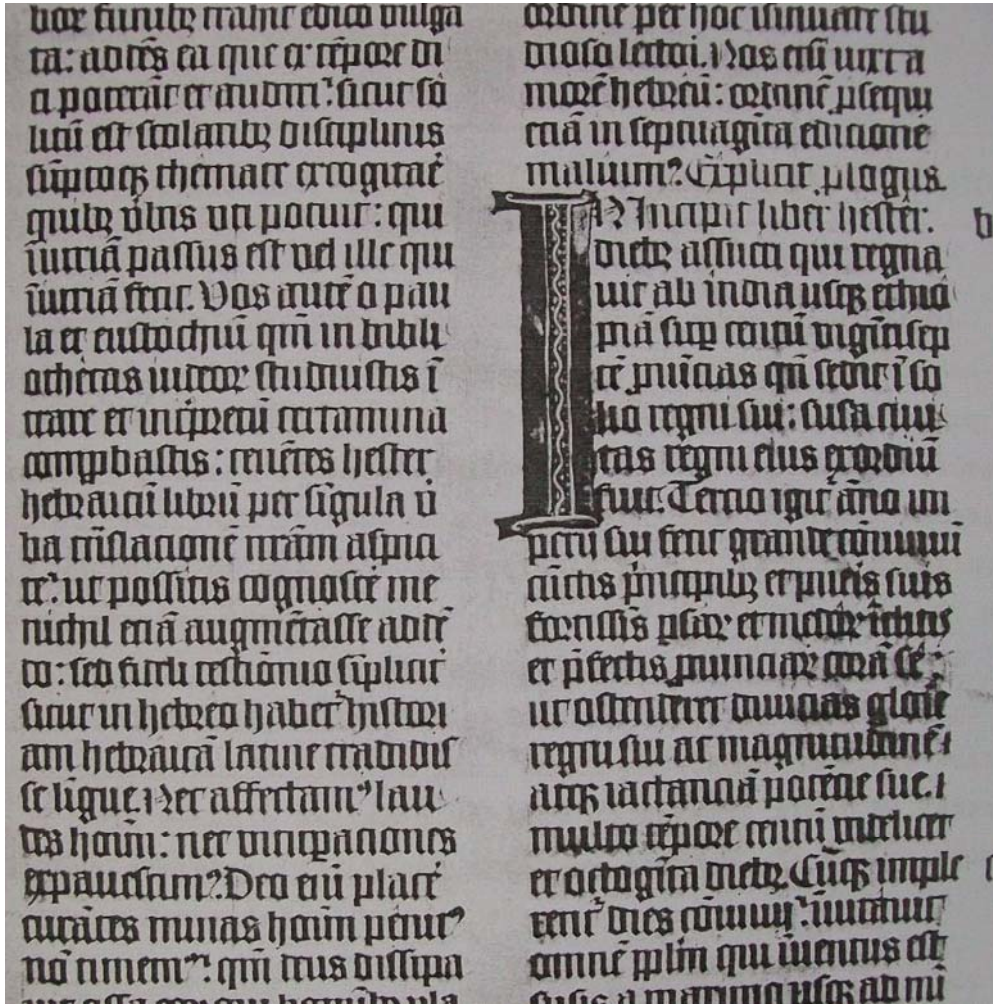


Şekil 2.9, Gutenberg tarafından basılmış bir kitap sayfası

(Kaynak: http://www.bl.uk/onlinegallery/sacredtexts/gutenberg_lg.html)

16. yy.'dan itibaren Avrupa'nın birçok yerinde matbaacılık mesleği tanınmıştır. Bu dönemde matbaacılar sadece kitap basmakla kalmayıp, kitap tasarımı

ve tipografik tasarım ile de ilgilenmektedirler. Rönesansın İtalya’da zirve yapmasıyla insanlar arasında eğitim yaygınlaşmaya başlamıştır. Kaligrafi moda haline gelmişti ve el yazısının yaygınlaşması gotik yazının sonunu getirmiş, yerine cursiv (italik) yazı gündeme oturmuştur. Bu yazı İtalya’dan dünyaya yayılmıştır.



Şekil 2.10, Gotik yazı
(Kaynak: Meyer, 1977: 4)

17. yy.’da bu gelişmelerle birlikte çok pahalı bir malzeme olan parşömen de yerini kağıda bırakmıştır. O dönemde ipek ve pamuktan üretilen kağıt, kitap maliyetlerinin daha ucuz olmasını sağlamıştır. Yüzyılın sonlarına doğru selülozik kağıdın üretimi ile kitap yapımı daha da ucuzlamıştır. Bu nedenle, sayfalar beyazlatılmış, text alanları küçültülmüş, satır araları genişletilmiş, puntolar ve harf araları büyütülmüştür.

Parşömen; çeşitli hayvan derilerinden yapılan, üzerine yazı yazmak için kullanılan bir kağıt cinsidir.

17. ve 18. yüzyıllar insanlığa, felsefe, demokrasi ve bilimsel çalışmalar gibi birçok şey armağan etmiştir. Birçok tipografik yenilikler olmuştur. Baskı teknolojisiyle birlikte kitap üretimi de artmıştır. Avrupanın 140 şehrinde matbaalar kurulmuş. Grafik tasarıma verilen önem artmıştır.

18. yy.'dan 19. yy.'a geçerken, Fransa'da Didot, İtalya'da Bodoni, Almanya'da Walbaum ile Unger, Klasizmin üslup etkisi altında "Klasik Antik" yazı ortaya çıkmıştır. Bu yazıların en önemli özellikleri, formlarının çok iyi bir şekilde araştırılıp düzeltilmesi ve harflerin ince, kalın kısımlarındaki farklılaşma idi. Bunların yanı sıra Almanya'da Breitkopf, Ibarra, Enschede, Caslon, Baskerville gibi sanatçılarda aynı döneme girmişlerdir. Ayrıca bu dönemde çıkan yazı karakterlerinin bir diğer özelliği de, her yazı karakterinin tasarımcısının ismini almış olmasıdır. Örneğin, Didot karakteri Didot ailesi tarafından tasarlanmıştır.

19. yy. başlarında birçok keşfin yanı sıra Almanya'da bir matbaacı "Litografi" presini buldu. Bununla beraber elle boyama sorunu ortadan kalktı. Yazılar da kasnakten kurtularak her türlü eğride ve şekilde yerleştirilebilmekteydi. . Basım dünyası ise "litografi" tekniğini bulmuş ve bununla tasarımcılar tipo baskının renksiz, kısıtlayıcı olanaklarından kurtulup renkli baskı ile daha güzel tasarımlar yapabilmeye başlamışlardır. Baskının yayılması ve ucuz kitap üretimi ile, düşünceler bütün halka ulaşmıştır ve bu da bilginin demokratikleşmesine yardımcı olmuştur.

"Litografi" : ([Kireç taşı](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ta%C5%9F_bask%C4%B1) üzerine yağlı [mürekkeple](http://tr.wikipedia.org/wiki/Ta%C5%9F_bask%C4%B1) çizilmiş şekil ve yazıların basım sanatı.) (http://tr.wikipedia.org/wiki/Ta%C5%9F_bask%C4%B1)

19. yy. yarısında başlayan endüstrileşme hareketleri yazıda da belli değişiklikleri zorunlu kıldı ve ortaya bunun temsilcisi olan "Grotesk" ve "Egyptian" yazıları çıktı. Egyptian yazı, Rönesans sonrası ortaya çıkan önemli bir form atılımıydı. Formunu Klasik Antik yazının kabalaştırılması, dişlerine biraz daha kalınlık verilmesi ile almıştır. Grotesk Yazı, Antik yazıya bağlıdır. Harfler arasında çift kalınlık vardır. Ama çok az olduğundan hemen farkedilmez. Dişler kaldırılmıştır,

esinlendiği harflerin yalnızca iskeleti kullanılmıştır. Bu yazılara “Batone” de denir. Her iki yazı da “Modern Yazılar” olarak tarihe geçmiştir.

Alte Haas Grotesk

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
1234567890

Şekil 2.11, Grotesk yazı

(Kaynak: <http://www.gruptr.com/forum/showthread.php?t=179318>)



ABCDEFGHIJK

Şekil 2.12, Egyptian yazı

(Kaynak: Frutiger, 1980: 45)

20. yüzyılda tipografi, modern sanat hareketlerinin içinde Fütürizm’in etkisi altındadır. Hareketin öncüsü İtalyan şair Flippo Marinetti, makina çağını duyurma, klasik geleceğe karşı tipografik devrim yapma çağrısındadır. Tasarımcılar, gelenekselliğin dışına çıkıp, bir sayfada üç dört farklı karakteri bir arada kullanmışlardır. Sözcükleri sıralı dizmek yerine farklı yerlere yerleştirmişlerdir. Bu yeni düzenlemelerle tasarımcılar, okuyucuyu düşündürmeyi hedeflemişlerdir.

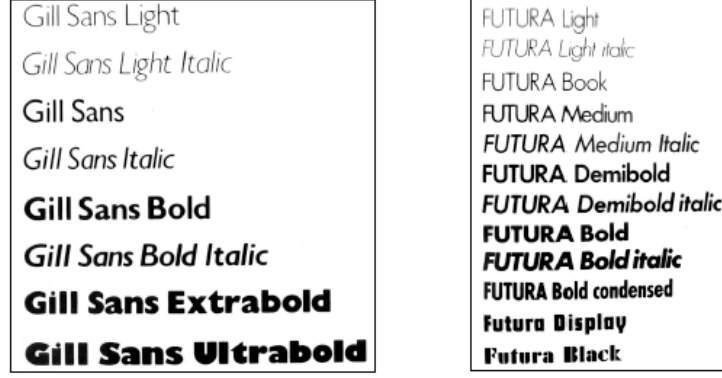


Şekil 2.13, Marinetti şiir kitabı

(Kaynak: <http://textinabox.blogspot.com/2010/05/works-of-merinetti.html>)

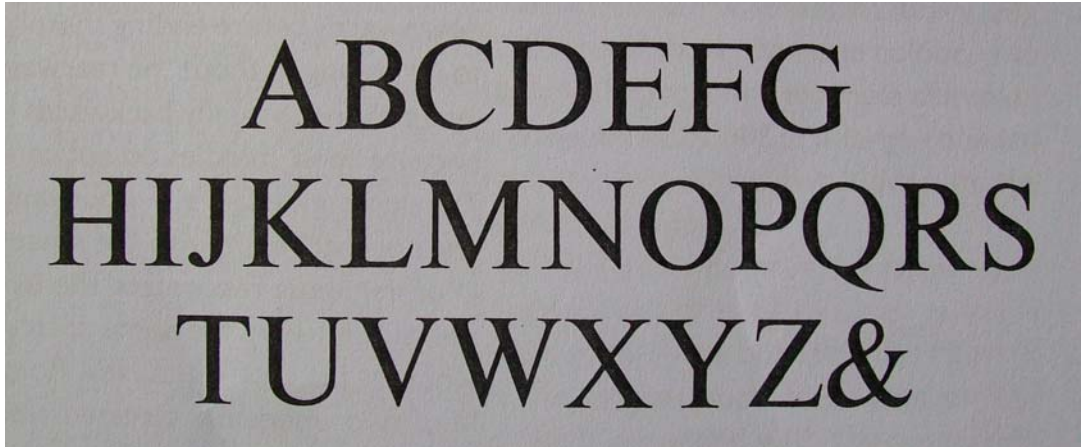
Örneğin; İtalik yazılar, hızı vurgulamak için kullanılmıştır. Kalın ve büyük yazılar da, ses ve gürültüyü vurgulamışlardır. Böylelikle yazılan sözcüğün gücü daha da ortaya çıkartılmıştır.

Fütürizm ile birlikte harfler özgürlüğe kavuşmuşlardır. Bu dönemin tipografi anlayışına uygun, hala hakimiyetini sürdüren yazı karakterleri Eric Gill' in "Gill Sans" serisi, Paul Renner' in "Futura" yazı ailesidir. Gemişin özelliklerini günümüze taşıyan, Optima, Melior ve Palatino gibi birçok kalıcı yazı tasarımına imzasını atan Hermann Zapf'a göre "Bir devrin en çok göze çarpan görsel ifadelerinden biri yazı tasarımlarıdır." (Bektaş, 1992: 89)

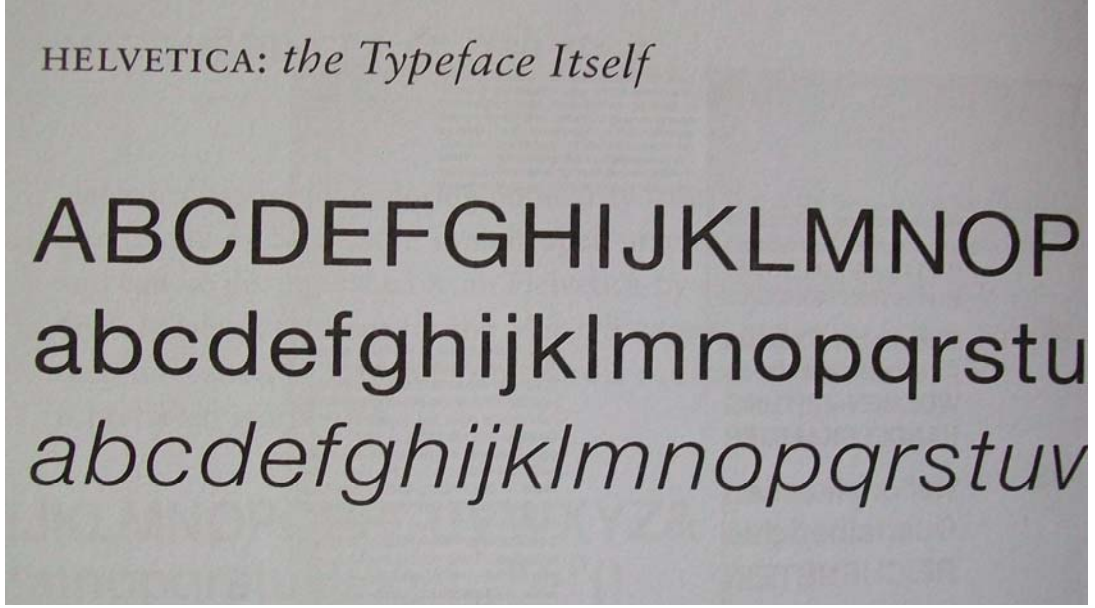


Şekil 2.14, Eric Gill tarafında tasarlanan “Gill Sans” ve Paul Renner tarafından tasarlanan “Futura”
(Kaynak: Meggs, 1998: 290, 291)

Aynı yüzyılın tanınmış karakterlerinden olan “Times New Roman” geleneksel görünüşü ve okunaklılığı ile “The Times” gazetesi için 1932 yılında tasarlanmıştır. 1950’lerde İsviçre ve Almanya’ dan tüm dünyaya yayılan, Uluslararası Tipografik Stil adı ile yeni bir tasarım anlayışı ortaya çıkmıştır. Bu tasarımlarda; grid sistemine oturtulmuş tasarımlar asimetrik düzenlemeler ve farklı şekillerdeki yazıların kullanımı ile mesajlar açık ve net biçimde ortaya konmuştur. Günümüzde de çok tercih edilen yazı karkterlerinden olan Helvetica, Eduard Hoffman ve Max Miedinger tarafından tasarlanmıştır.



Şekil 2.15, Times New Roman Karakteri
(Kaynak: Gardner, 1982: 21)



Şekil 2.16, Helvetica yazı örneği
(Kaynak: Dodd, 2006: 128)

1950 sonrasında tasarımcılar, tipografik gelişmelerle figüratif tipografi ile ilgilenmeye başlamışlardır. Çalışmalarda, harfler objelere, objeler harflere dönüştürülerek sunulmuştur. Alex Steinweiss tarafından hazırlanan Beethoven'ın 5. Senfonisi albüm kapağı iyi bir örnektir.

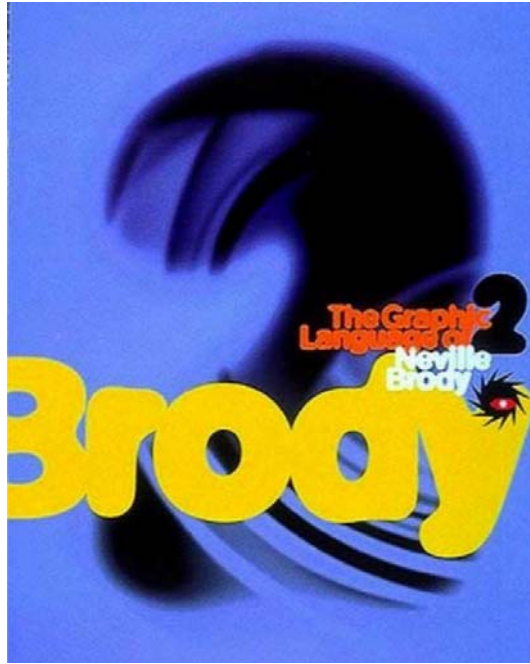


Şekil 2.17, Alex Steinweiss tarafından tasarlanan Beethoven'ın 5. Senfonisi albüm kapağı, 1949
(Kaynak: Meggs, 1998: 340)

1960'lar ve sonrasında tipografide bir devrim gerçekleşerek fotodizgi yöntemi bulunmuştur.

Fotodizgi; yazı karakterlerini negative kağıttan fotoğraf kağıdına basma işlemidir. Bu teknik ile metal harflerin kalıp yapılarının yerini, esneklik almıştır.

20. yüzyılın son çeyreğinde bilgisayarlar ile fotodizgi de sona ermiştir. Bilgisayarlar ile tasarımın sınırları genişletilmiştir. Masaüstü yayıncılıkta, birçok programın geliştirilmesi ile tasarımcı çok işi kendi bilgisayarında tek başına yapma olanağına sahip olmuştur. Böylece yazıyı deforme ederek, ilginç sonuçlar elde edilmiştir. Neville Brody'nin "Blur" yazı karakteri, 1991 yılında tasarlanmış ve o dönemin en çok satan fontları arasında yerini almıştır.



Şekil 2.18, Neville Brody tarafından hazırlanan "Blur" yazı karakteri

(Kaynak: <http://www.word-power.co.uk/books/the-graphic-language-of-neville-brody-19780500277706/>)

2.2. Font Tasarımlarının Tarihsel Gelişimi

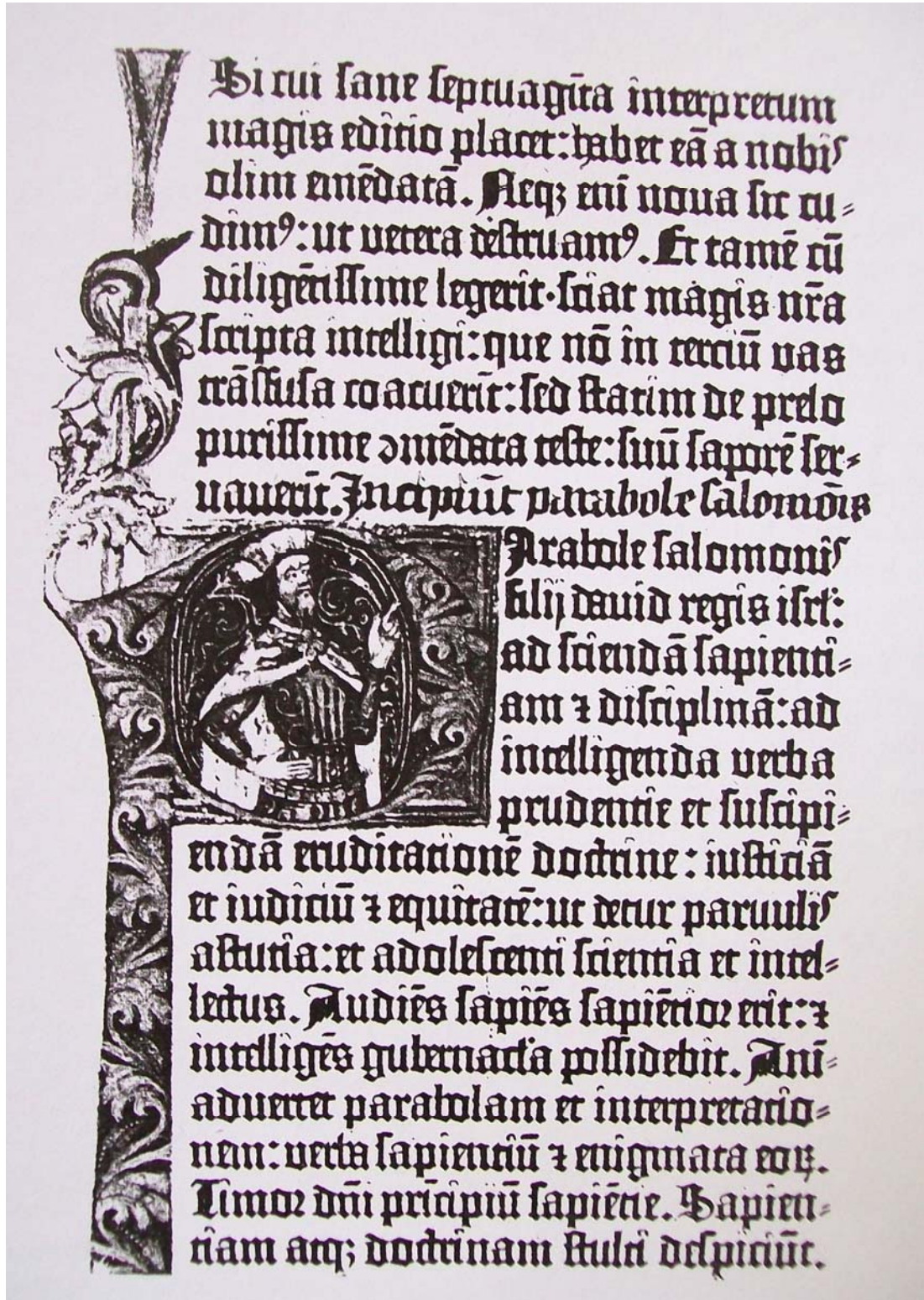
Johan Gutenberg yaptığı hareketli hurufat tekniği ile 1455 yılında ilk kez 42 satırlı incili bastı. Kitabın fontu ve şekli Gutenberg'e aittir. 42 Satırlı İncil'de doku

anlamına gelen geleneksel el yazmalarındaki yazı biçimine benzer “Textura Gotik” yazısı kullanılmıştır. Her harfin kalıbını çıkartan Gutenberg, bazı harflerin arasında oluşan boşluk sorunundan dolayı bu harfleri birleşik bir şekilde kelime ya da hece olarak almış ve kalıbı öyle hazırlamıştır. Bu karakterleri, “yaklaşık 270 adet farklı kombinasyon ile üretmek zorunda kalmıştır. Örneğin “a” harfi bireysel bir metal kalıp ile basılmak yerine “ai”, “ar”, “aqu” gibi bütün gruplar olarak üretilip kelimenin kurgusuna göre uygun olarak kullanılmıştır. Bu gotik olarak adlandırılan yazı stili ile basılmış kitaplar sonradan gravür tekniği ile tekrar basılarak ilaveler yapılıyor, görsel açıdan zenginleştiriliyordu. Matbaanın katettiği bu olağanüstü gelişme, dünyada ve Avrupa’da kitapların çoğalması, yavaş yavaş da olsa yazılı dillerin kullanılması ve incelenesine yol açmıştır. Bir dilin yazılı yönünü tanımak, belli bir güce sahip olmaktır. Sartre’ ın *Sözcüklerde* dediği gibi, yazabilmek” dünyayı fethetme” yıllarından birine sahip olmak demektir.” Bu kitabın yaklaşık 180 adet basıldığı tahmin edilmektedir. O dönemin en yüksek baskı sayısıdır. (Uçar: 2004, 101)



Şekil: 2.19, Gutenberg Matbaası

(Kaynak: http://en.wikipedia.org/wiki/Johannes_Gutenberg)



Şekil 2.20, Gutenberg'in İncil'inden

(Kaynak: Solomon, 1986: 64)

Sonrasında Gutenberg kendi yazı stilini tasarlamıştır. Bu yazı stilinde hafler, sert, dik, süslü ve ağır bir görünüme sahiptir. Matbaanın yaygınlaştığı o dönemde, yazı karakterleri yapısal özelliklerini bu teknolojinin belirlediği yeni karakterlere bırakmıştır. Bu yeni karakterlerde, dönemin teknolojisinin izin vermediği ince çizgilerden kaçınılmıştır. Her font çeşitli yazı stili ile gelir ve her biri kendi gelişimine ve tarihine sahiptir. Hemen hemen bütün yazı karakterleri kendi içinde belli karakteristik özelliklerine göre grublandırılır. En geniş tanımlı kategoriler; roman, gotik, süslü ve period' tur. Farklı yazı biçimleri farklı özelliklere sahiptirler. Bazıları harfin tam görünüşünü vurgulamaktadır. Daha geniş boyutlu harf, daha hareketli ve resimsel görünüme sahiptir.

2.2.1. Roman

Bu yazı tipini ilk Alman baskıcılar siyasi kargaşadan kaçtıkları sırada keşfettiler. İtalya'da klasiğe olan ilgi yeniden canlandı. Rönesans bilginleri "Carolin'in" minüskülünü güzelleştirdi. Klasik Roman harfleri biçimlenen Trajan Column üzerinde oymalar oldu, harflerdeki kırılma ve çatlamları önlemek için serifler yerleştirildi.

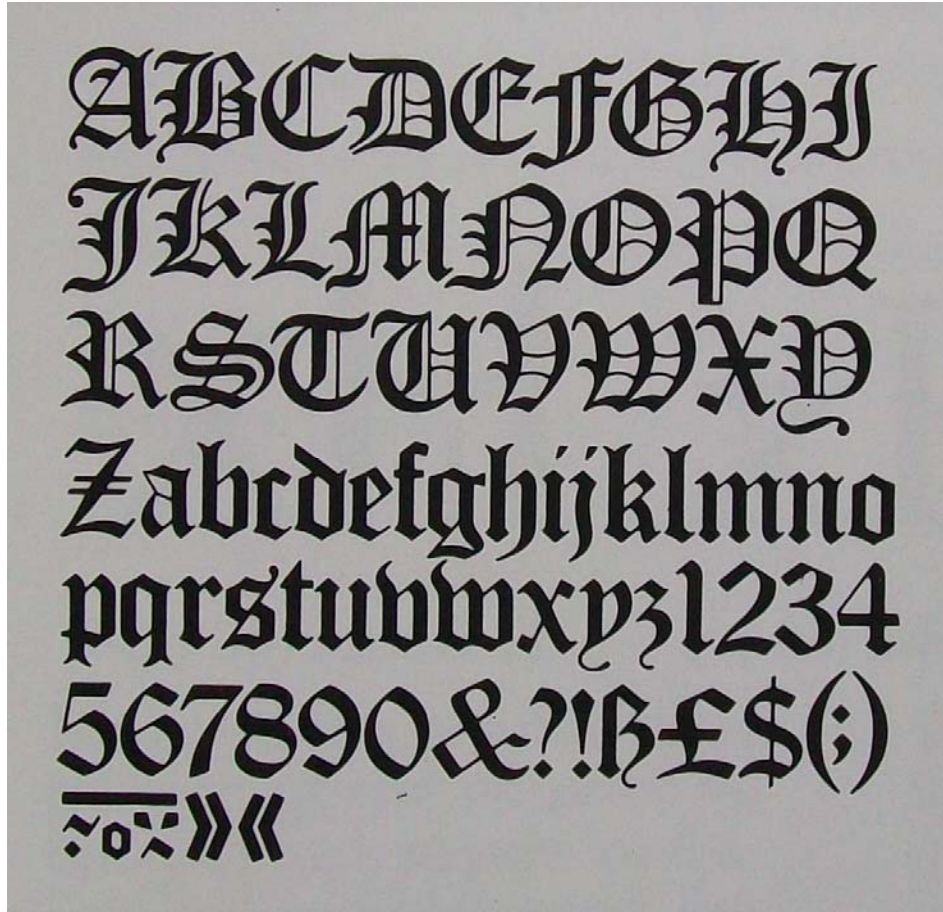


Şekil 2.21, Trajan Column üzerinde üretilen yeni yazı
(Kaynak: Solomon, 1986: 65)

Roman karakterler; 15. ve 16. yüzyılda İtalyanların gotik yazıyı kaba bularak Roma yazıtlarından esinlenip, yeniden geliştirdikleri tırnaklı yazılardır.



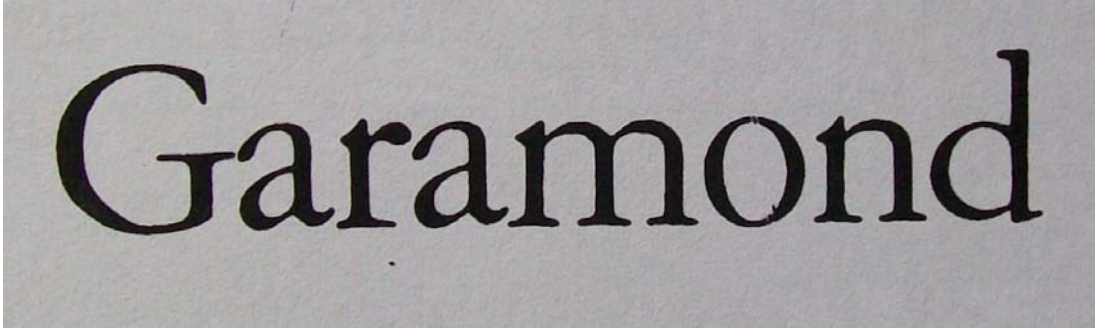
Şekil 2.22, Old Roman
(Kaynak: Romano, 1984: 126)



Şekil 2.23, Old English Gotik Yazı karakteri
(Kaynak: Becer, 2005: 179)

2.2.2. Geleneksel Yazılar

Tırnaklı Eski Stil yazı karakterleri onbeşinci ve onaltıncı yüzyıllarda geliştirildi. Çizgi ağırlığında düşük kontrast ve açılı tırnak özelliklerine sahiptir. Yuvarlak biçimlerindeki incelmeye diyagonaldir. Bu karaktere Garamond örnek olarak verilebilir. Garamond, seriflerinde kalın ve ince çeşitlerine sahiptir.



Şekil 2.24, Geleneksel Yazı Karakteri
(Kaynak: Solomon, 1986: 66)

2.2.3. Geçiş Dönemi Yazıları

Geçişsel harfler humanist formlara göre daha dik bir yapıya sahiptir. Aynı zamanda tırnakları daha keskindir ve daha kalın kontrasta sahiptir. Serifler yataya daha yakındır. Yuvarlak biçimlerdeki eksen dikeye yakındır. Barok döneminin etkisi ile harfler daha da genişlemiştir. Baskerville bu karaktere örneklerden biridir.



Şekil 2.25, Geçiş Dönemi Yazı Karakteri
(Kaynak: Carter, Day, Meggs, 1985: 32)

2.2.4. Modern Yazılar

Modern tırnaklı yazı karakterleri onsekizinci yüzyılın sonlarında ve on dokuzuncu yüzyılın başlarında ortaya çıkmıştır. Modern yazı karakterleri, düz tırnakları, dik eksenleri ve dik kontrastları ile geleneksel tipografiden oldukça farklıdır. Bodoni, bu karakterlere örneklerden biridir.



Şekil 2.26, Modern yazı karakteri
(Kaynak: Carter, Day, Meggs, 1985: 33)

2.2.5. Egyptian

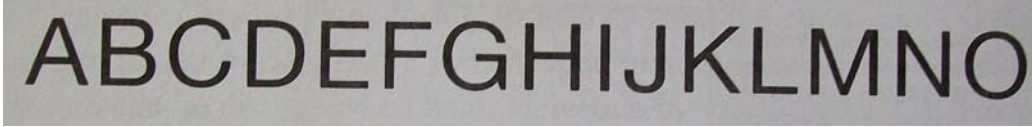
Bu karakterlerin kalın tırnaklı olduğundan minüsküllerinde okumada güçlükler doğmaktadır. Bu yüzden genelde başlıklarda kullanılmaktadır. Bu karakterlerin ortak özelliği seriflerin kare ya da dikdörtgen olmasıdır. Kontrastlar ince ve kalın hatlar arasında azaltılmıştır. Bazı örnekleri; Consort, Rockwell, Clarendon ve Antique' dir.



Şekil 2.27, Egyptian yazı karakteri
(Kaynak: Carter, Day, Meggs, 1985: 33)

2.2.6. Serifsiz Yazılar

Tırnaksız yazılardır. Geometrik formlara dayanan tırnaksız yazı karakterleri, içinde farklı sınıflandırmalar da barındırmaktadır. Yuvarlak harfler içindeki incelmeye hep dik şeklindedir. Genellikle bütün harfler aynı kalınlıktadır. Bu karaktere örnekler; Futura, Helvetica, Avant-Garde, Gill, Univers verilebilir.



Şekil 2.27, Helvetica Yazı Karakteri
(Kaynak: Dodd, 2006: 128)

2.2.7. Gotik Yazılar

İlk örneği onbeşinci yüzyıl Almanya'sında kullanılan "Textur" yazısıdır. Karakteristik özelliği dar ve uzun olan bu yazılarda, yuvarlak şekiller yok edilmiştir. Başlıca örnekleri; Gotik, Old English yazılarıdır.



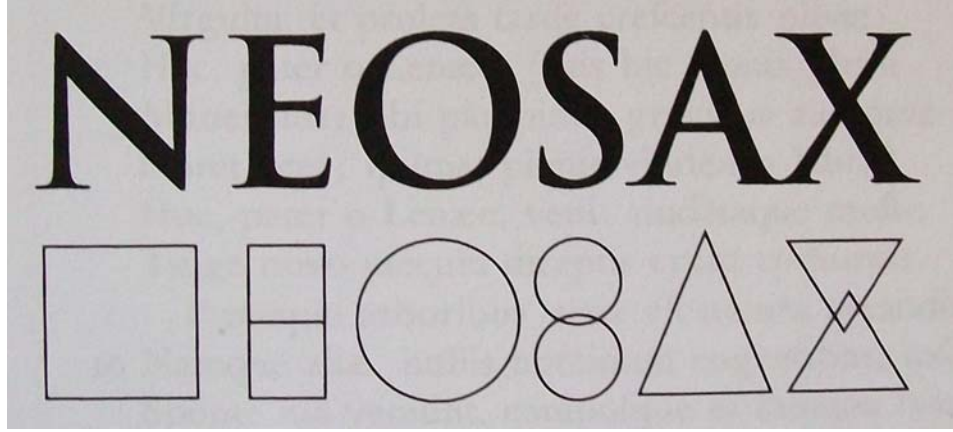
Şekil 2.28, Gotik Yazı Karakteri
(Kaynak: Solomon, 1986: 73)

Tipografi, iletişimin görsel formudur. Dil iletişimi düşünceleri, insan işaret bilgileri, yazı tarihinde kronolojik olarak sıralanmaktadır. İlk dönem beş bin yıl önce yazının icadı ile başlar ve 15. yy. hareketli yazının icadı ile biter. İkinci dönem el baskısı ile ayarlanan metal yazıların olduğu uzun bir dönemi kapsar. Bu dönem 15. yy. sonlarında Gutenberg'in hareketli hurufat tekniği icadı ile başlayıp 350 yıl sonra sona ermektedir. Üçüncü dönem, sanayi devri ve 19. yy. teknolojik yenilikler ve yeni tipografik formların ortaya çıktığı bir dönemdir. Dördüncü dönem ise 1900'lü yıllarda ve günümüze kadar devam etmektedir. Modernizmdeki estetik kaygıları işlevsel iletişim ihtiyacı 20. yy.'ın tipografi tasarımını şekillendirmektedir.

Tipografi tasarımı uygulamada alt yapı gerektiren karışık bir sonuçtur. Tipografik iletişimimizin tüm bileşenleri olan harfler, dikkatlice incelenmektedir. Bunların her birinde, ölçümü, yazı fontları ve aile yapısı dikkatlice sunulmaktadır. Alfabe, konuşulan seslerin oluşturduğu temel görsel işaretler dizisidir. Her harf birşey ifade etmektedir. Alfabenin içinde bulunan 26 karakter binlerce kelime ile birleştirilip ortaya anlamlı görsel sesler çıkmaktadır.

Tipografik mesaj yalın tutulmalıdır. Aksi halde bilgi almamız da, anlamamız da zor olur. Yalınlık tek başına çok zaman yetersiz kalacağından, açık bir ifade ile birleştirilmesi gerekir. Verilmek istenilen mesaj kolayca anlaşılabilir.

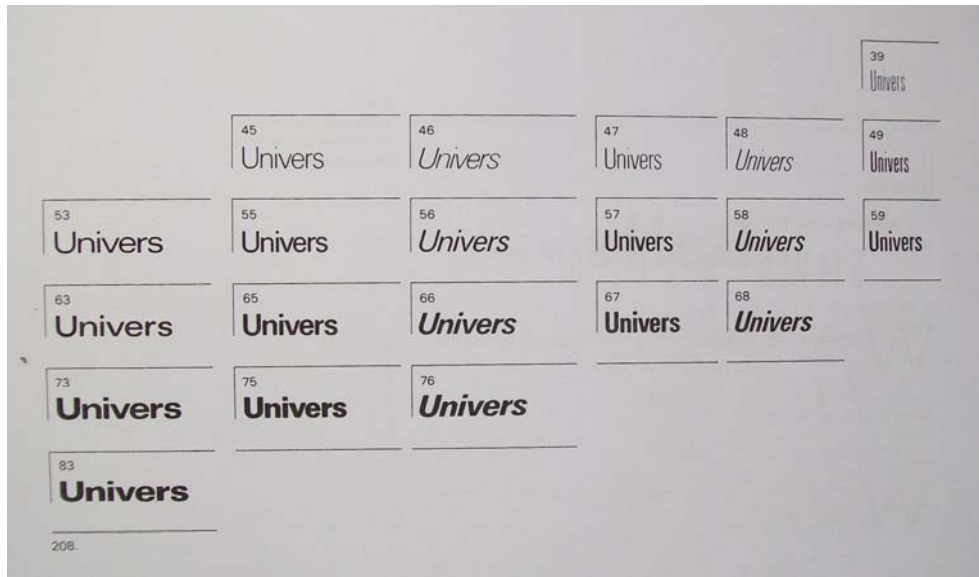
Font tasarımları elle yapılan işaretlerle (el yazısı) ortaya çıkmıştır, bu nedenle temel esas yine çizgi vuruşlarıdır. Her harf diğerinden kolayca ayrılabilir kadar basit farklılıklara sahiptir. İlk fontlar yapılırken fırçadan, kamış kaleminden ve keskidenden yararlanılmıştır. Harfler üçgen, kare ve daire gibi geometrik şekillerden oluşturulmuştur. Her harfin temel şekli, üçgen, ters üçgen, daire, kare gibi şekillerden oluşmuştur. Bu şekiller, harflerin arasındaki ölçü ilişkilerini gösteren bir oranlama sistemi sunmuştur. Bu sistem de harfin geometrisini belirlemektedir. Fakat bu formlardan çıkan harf formları bazı olması gerekli niteliklerden yoksundurlar. Bunlar; optik oranlar, dışavurumcu tasarım özellikleri ve okunabilirliktir. Bu gelişmemiş harf formları büyük bir tasarım problemi olmaktadır.



Şekil 2.29, Eski Biçem Sistemi
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 5)

Harflerin bireysel oranları çok önemlidir. Harf oranları kontrolündeki ve yazı tipleri üzerindeki düşündürücü etki: harf yüksekliği oranı, harflerin kalın ve inceliğidir.

Yazı ailesi içinde; bu oranlar medium ya da regular biçem temel kabul edilir. Bunların yanında italik, bold, light, condensed ve extended gibi karakterler de vardır. Bu karakter yapıları, metin içinde vurgulanak istenilen kelimeleri ya da cümleleri ortaya çıkartmak için kullanılır.



Şekil 2.30, Univers yazı karakteri ve harf biçemleri tablosu
(Kaynak: Uçar, 1997: 117)

3. YAZIDA OPTİK DENGELER VE KURALLARI

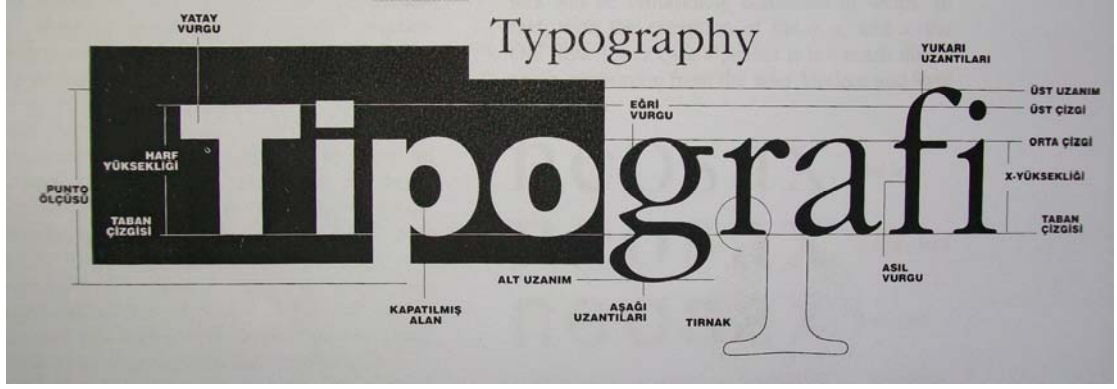
“Dengeli bir tasarım, şekil, boy, yön, yakınlık, vb. unsurlarla bilinçli bir şekilde yapılırsa kullanılan elemanlar kendi arasında sabitleşir. Elemanların değişme ve tekrar etme imkanı azalır. Birçok eleman kullanılmamış olur. Kullanılan öğeler kendine olduğu kadar bir diğerine de aittir. Ortaya çıkan son durumda tasarım artık bitmiştir. Eğer uygulama elemanları doğru yerlerinde yerleştirilmezse dengesizlik hemen göze çarpacaktır. Bir tasarımın tamamlanması ancak bu hareketliliğin doğru bir şekilde sabitlenmesi ile olacaktır.” (Denel, 1970: 52)

Dengeli bir çalışma, ağırlıkların iyi ayarlanması ile olmaktadır. Dengesiz bir çalışma, okuyucuyu rahatsız etmektedir. Dikkati başka yöne çeker ve reklam mesajından uzaklaşmaktadır.

Denge, matematik hesaplarla değil, göz ile sağlanmaktadır. Bu öğelerin, biçim, açık-koyu, renk, doku ve uzaklık bakımlarından ayarlanması, eğitilmiş bir gözün işidir. Çalışmadaki elemanlar arasında kurulacak denge simetrik ya da asimetric olabilir. Simetrik denge düzenlemesinde, tasarım yüzeyi ikiye bölünerek renk ve ton değerine sahip olan elemanların simetrik olarak eşitlenmesi gerekmektedir. Asimetric düzenleme de ise, simetrik dengenin aksine farklı ton ve renk değerlerine sahip elemanların belli bir denge gözetmeden yerleştirilmesidir. Bu da çokça yapılan deneylerle sağlanmaktadır. Görüntü matematiksel merkez olarak değil biraz yukarıdır.

3.1. Harf Anatomileri ve Optik Dengeleri

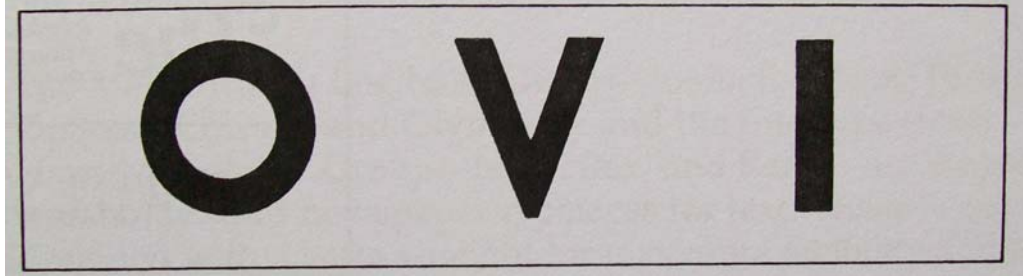
Harfler tipografik düzenin en temel öğesidir.



Şekil 3.1, Harf yapılarının bölümleri
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 3)

Tipografi sadece harf düzenlemek değildir. Bu yüzden yazıyı okunabilir kılan bazı özellikler vardır. Tasarımın açıklık özelliklerine sahip olması gerekir. Okunabilirlik, tipografik tasarımlar için en önemli özelliklerden biridir.

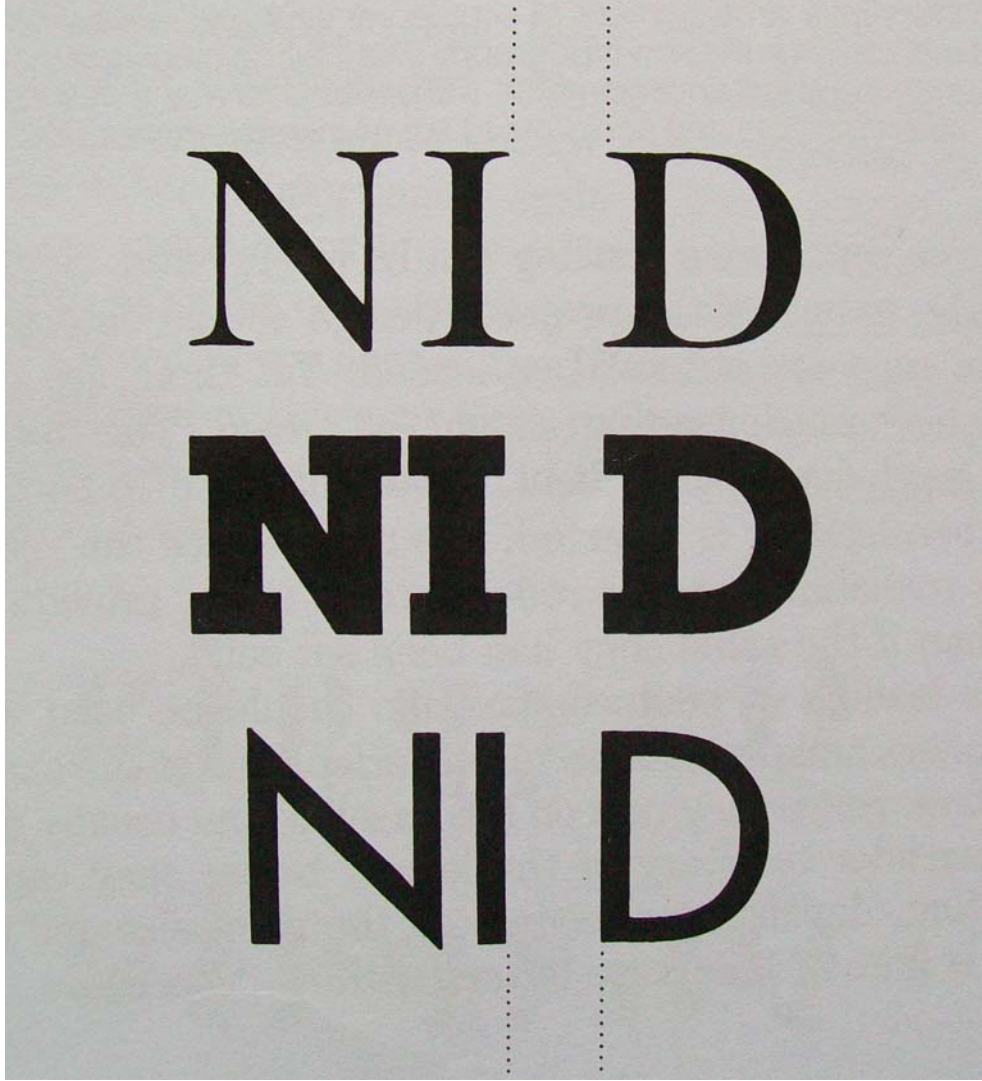
Harfler şu basit şekillerden yapılıır.



Şekil 3.2, Harflerin, yuvarlak, eğimli ve dikey formları
(Kaynak: Romano, 1969: 100)

Yazıda okunabilirliği sağlamak için harf anatomilerini çok iyi bilmek gereklidir. Alfabe düzenlenirken biçimleri göz önünde bulundurulmamıştır. Yazı tasarımcılarının harfleri iyi dizebilmeleri için, biçimlerini iyi bilmeleri gerekmektedir. Tekdüze görüntü gözü yorar ve okumayı güçleştirir. Bu yüzden ilk oluşan alfabeden günümüze kadar gelen alfabe kadar harfler kendi içlerinde “kontrast” özelliklerini taşımaktadırlar. Alfabedeki harflerin genişlikleri birbirinden farklıdır. Majiskül ve miniskül harfler kendi aralarında dar, normal, geniş harflere ayrılmaktadır. Majiskül dar harfler; B, E, F, I, J, L, P, R, S, T normal harfler; A, V,

K, X, Y, Z, geniş harfler; C, D, G, H, M, N, O, Q, U, W olarak bilinmektedir. Alfabedeki en dar harf 'i' dir. En geniş harf ise 'W' ve 'M' dir. Kelimeleri oluştururken değişik kalınlıktaki harflerin arasındaki boşluk en iyi şekilde ayarlanmalıdır.



Şekil 3.3, Farklı karakterlerde boşluklar
(Kaynak: Solomon, 1986: 127)



Şekil 3.4, Harf Anatomileri

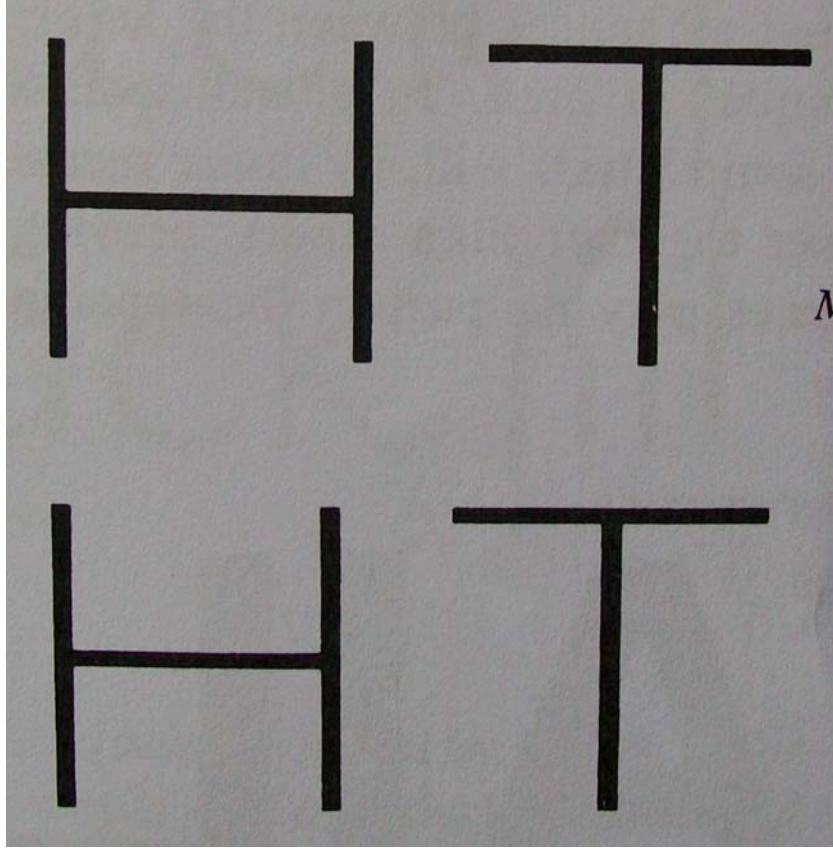
(Kaynak: Uçar, 2004: 123)

Serifli karakterler ile serifsiz karakterler büyük harflerde oldukça farklıdır. Serifsiz karakterler, serifli karakterlere göre daha zor okunur. Serifler yatay göz hareketlerine yardımcı olur ve okumada kolaylık sağlar. Büyük harfler ile küçük harfler de farklıdır. Küçükleri okumak ve ayırt etmek büyüklerden daha kolaydır. Küçük harflerin etrafında bulunan boşluk büyük harflerden daha kolay ayırt edilmesini sağlamaktadır. Ayrıca miniskül harflerde boşluklar ayarlanırken harflerin üst ve alt uzantılarına da dikkat etmek gerekmektedir. Uzantılar satır boşluklarını ayarlarken de gözönüne alınmalıdır.



Şekil 3.5, Miniskül harflerde üst ve alt uzantılar
(Kaynak: Gates, 1969: 114)

Harf aralarındaki boşluklar da, göz ile harf sınıflandırmaları dikkate alınarak yapılmaktadır. Harf formları optik dengeye ihtiyaç duyar. Harfler yazılırken geometrik olarak doğru olmasa bile göz onları doğru görmek zorundadır. Bu da optik dengenin yazıdaki önemini bize vurgulamaktadır. “*Optik denge, kontrastlarla yapılır ve sonuç olarak hatasız çizimler değil, kontrast çizilmiş hatasız görünen çizimler elde edilmektedir.*” (Çevik,)



Şekil 3.6, Mekanik ve görsel olarak doğru hazırlanan harfler
(Kaynak: Gates, 1969: 31)

Yazı yazarken harflerin düşey ve yatay çizgileri eşit kalınlıkta olmasına rağmen göz yatay olanı daha kalın görmektedir. Bu yüzden yatay çizgiler daha ince tutularak gözün her ikisini de aynı görmesi sağlanır ve yanlış algılama önlenir.





Şekil 3.7, Yatay ve eğik çizgilerin kontrastı
(Kaynak: Çevik, 17)

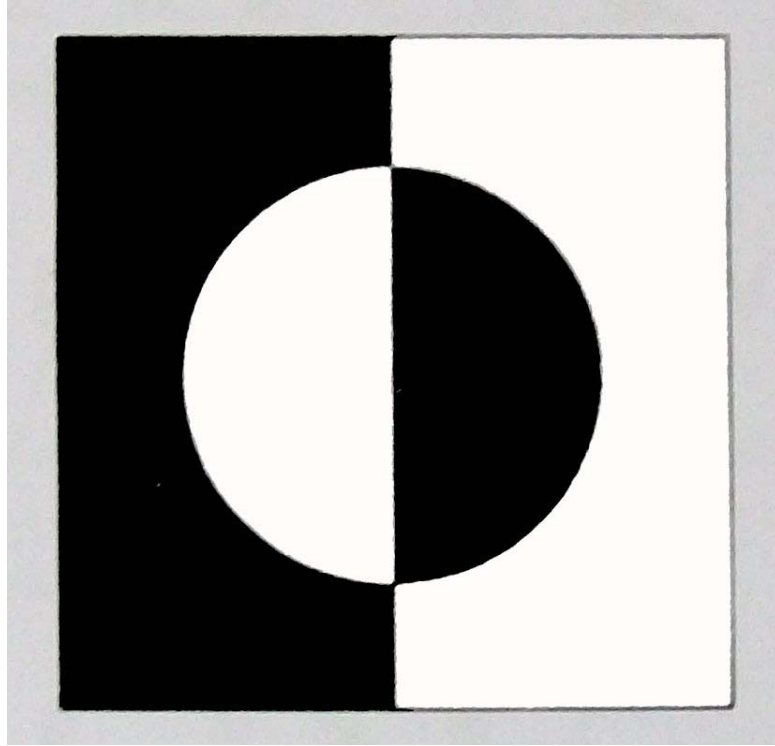


Şekil 3.8, Yatay ve dikey çizgileri eşit , yatay çizgi dikeyden daha ince
(Kaynak : Gates, 1969: 43)

Harf yapıları, ve harf boşlukları yazıda en önemli unsurdur. Bu yüzden harflerin temel yapıları ve optik denge kuralları bilinmeden doğru yazı yazılamaz. Bunların yanı sıra; optik sınırlar ve gözün yapısından dolayı, beyaz şekiller beyine nesnenin gerçek boyutundan daha büyük iletilir. Aynı şekilde siyah zemin üzerindeki beyaz formlar da olduğundan daha beyaz ve parlak görünmesini sağlar. Gözün beyaz formları daha büyük algılanmasından dolayı, beyaz alandaki optik genişleme ve bozulmaların hesabı, harflerdeki optik yanılsamaların temel kurallarındandır.



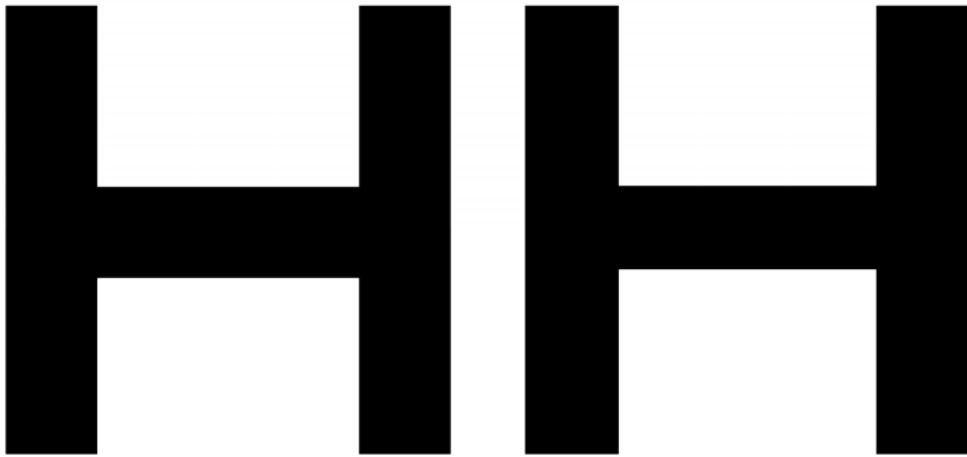
Şekil 3.9, Eşit siyah beyaz yazılar
(Kaynak: Gates, 1969: 38)



Şekil 3.10, Eşit siyah beyaz alan görüntüsü

(Kaynak: Gates,1969: 38)

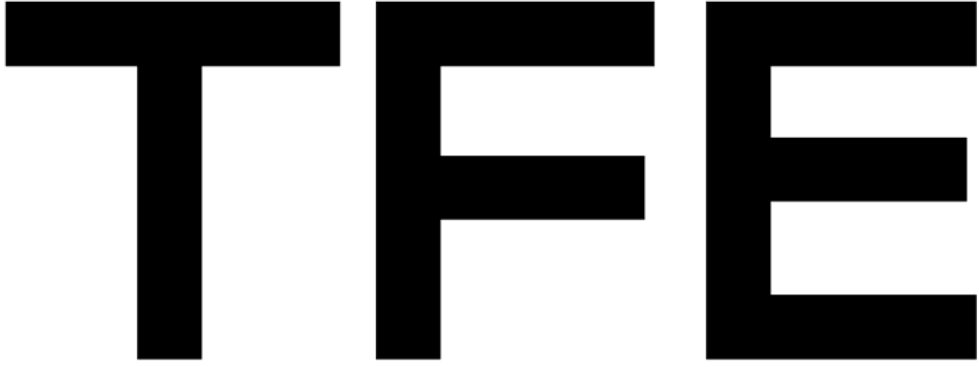
Enine olan çizgiler mekanik merkezde ise, odak noktası üst kısım alt kısımdan daha fazla görünecektir. Çizgiler optik merkez gibi görünse de mekanik merkezin biraz üzerinde yerleştirilmiştir.



Şekil 3.11, Mekanik ve optik merkez

(Kaynak: Gates, 1969: 38)

Harf formları tamamen çizgilerden oluştuğundan beri, tasarımda yön güçleri büyük rol oynamaktadır. Örneğin E eşit genişliğe ve uzunluğa sahip olmasına rağmen yatay çizgilerden dolayı bir kareden daha geniş görünmektedir. Bunun yanı sıra harf formlarında yatay ve dikey kalınlıklar da eşit olursa, yatay kalınlık dikey olandan daha kalın görünmektedir. Bu gibi durumlarda algı yanılmalarını önlemek için yatay çizgiler daha ince tutularak yazılmaktadır.



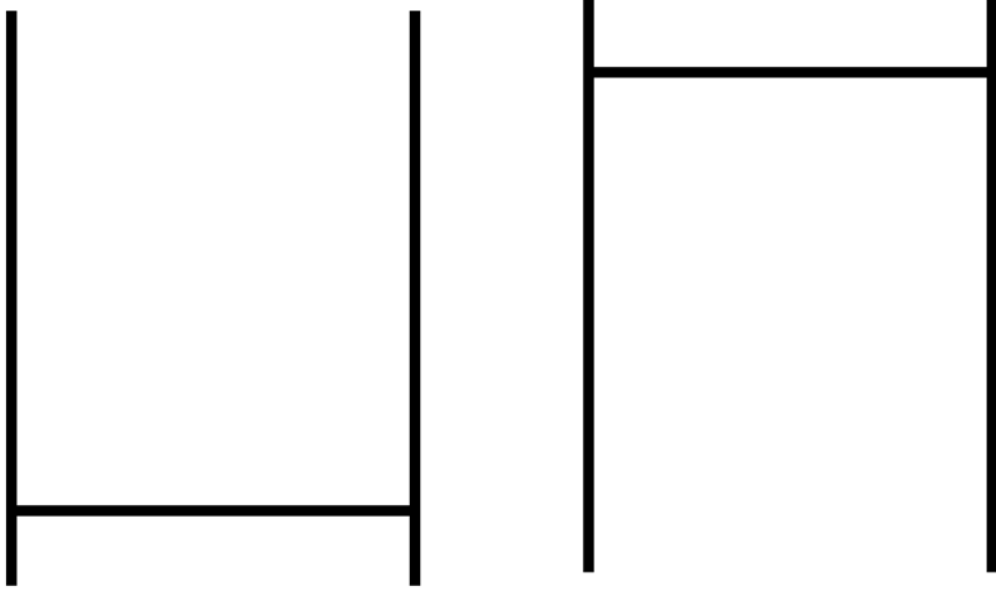
Şekil 3.12, Mekanik olarak eşit kalınlıktaki yatay çizgiler
(Kaynak: Gates, 1969: 42)



Şekil 3.13, Optik olarak doğru yatay çizgiler
(Kaynak: Gates, 1969: 42)

Mesela çarpıcı bir optik yanılsama H ile yapılabilir. Ortadaki çizgi çok aşağıda olduğunda çizgiler uçlarına doğru daha eğik gibi görünmektedir. Tam tersine

yatay çizgi çok yüksek çizildiğinde göz zorlanır ve çizgiler alt uçlarda bükülmüş gibi görünmektedir.



Şekil 3.14, Yatay bağlatının çok aşağıda ve çok yukarıda olduğu zaman
(Kaynak: Gates, 1969: 41)

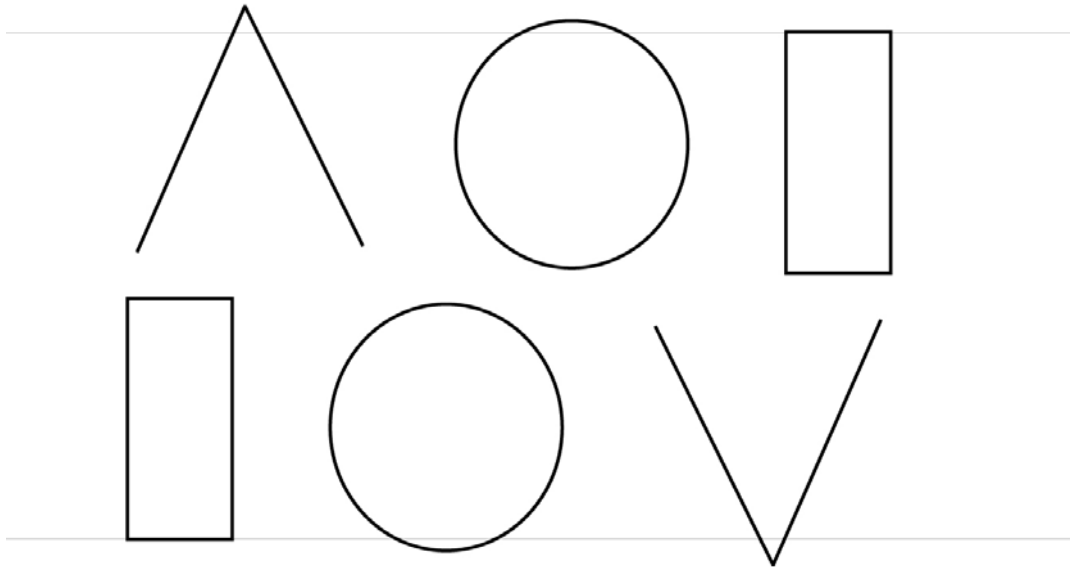
Harflerde ilk oynamalar ekran boyutlarında yapılmaktadır. Çünkü, bu işlem, küçük harf boyutlarında hem zordur hem de temiz sonuçlar olanaksızdır. Yazıda her harfin arasında optik bir boşluk olmak zorundadır. Bu durumda karakter değişikliklerinde harf aralarındaki boşlukların korunması gereklidir. Metal hurufatları birbirlerine çok yakınlaştırabilmek için harflerin dışları vardır, bu da aralarında bir bağı andırmaktadır. Gerçekte harflerin yatay ve düşey çizgileri ayrıdır. Yatay çizgiler algı yanılmasından dolayı kalın görüldüğünden optik dengeyi sağlamak için biraz daha ince yapılmaktadır. Sol alttan sağ yukarı doğru olan çizgiler “yukarı” “yükselen” çizgilerdir.



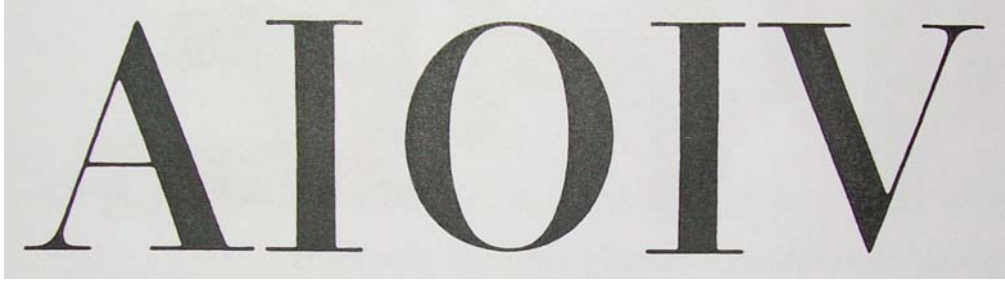
Şekil 3.15, Majiskül açılı harflerde mekanik ve optik kalınlık
(Kaynak: Gates, 1969: 31)

Bu durumda yükselen çizgiler daha kalın görünmektedir. Bunun için düşey çizgiden ince, yatay çizgiden de kalın olmak durumundadır.

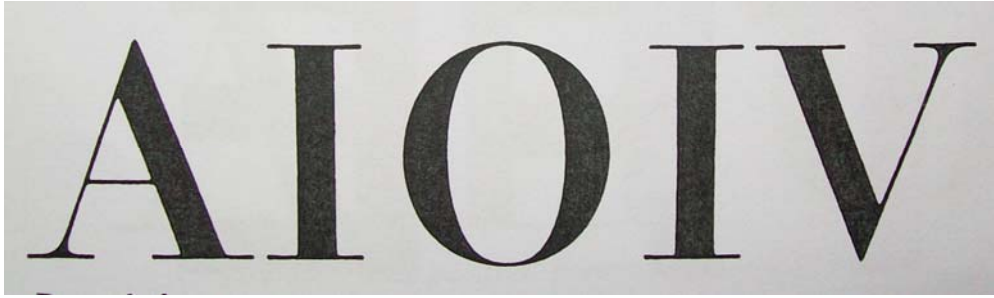
Yuvarlak formulu harflerde, göz onları düz formulu harflerden daha kısa gördüğünden her zaman satır çizgisini biraz taşmalıdır. Sivri formulu majiskül harflerin de köşeleri yuvarlak formulu harfler gibi satır çizgisini biraz taşması gerekmektedir.



Şekil 3.16, Yuvarlak ve sivri harf yazıları
(Kaynak: Becer, 2005: 177)



Şekil 3.17, Sivri ve yuvarlak hatlı harfler mekanik çizgide
(Kaynak: Gates,1969: 43)



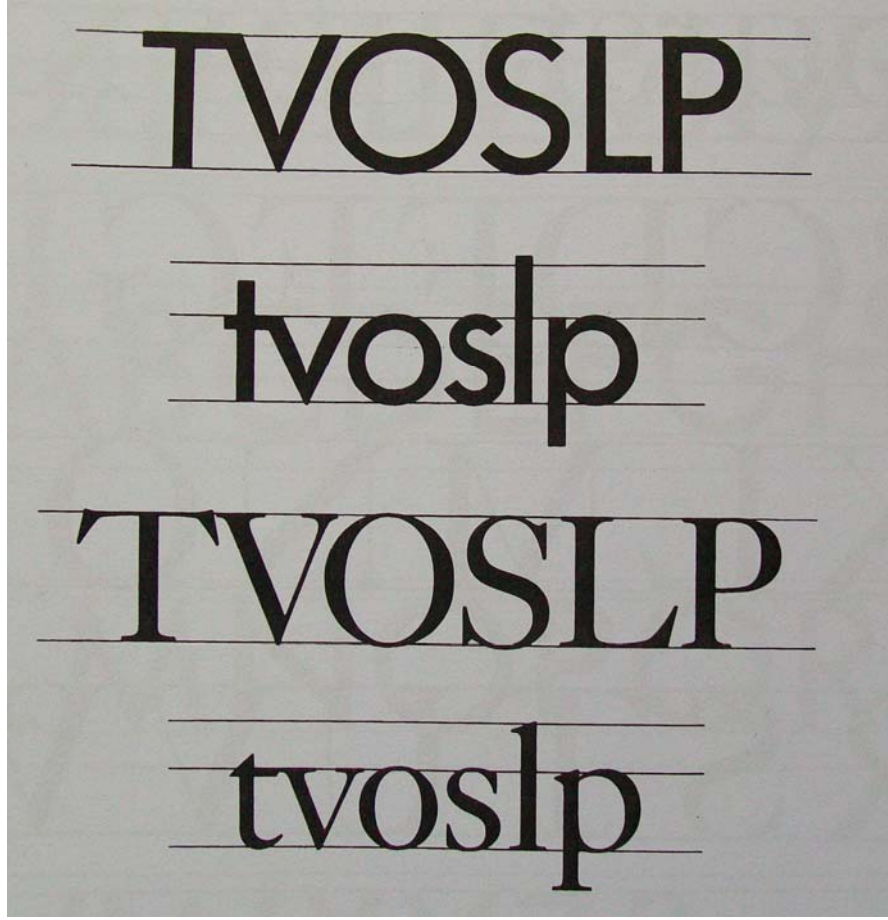
Şekil 3.18, Sivri ve yuvarlak harfler optik olarak doğru çizgide
(Kaynak: Gates, 1969: 43)



Şekil 3.19, Doğru görünmeyen ve doğru görünen harfler
(Kaynak: Romano, 1984: 5)

Aynı şekilde iki boşluklu harflerde de boşluklar göze uygun bir şekilde ayarlanmalıdır.

İki bölümlü olan harflerin alt kısımlarının üst kısımlarını taşıması için alt kısmın biraz daha büyük olması gerekmektedir. Böylece göz o harfi yıkılıverecekmiş gibi görmez. Bu harflere örnek olarak: B, K, R, S, X, Z verilebilir.



Şekil 3.20, Yuvarlak, sivri hatlı ve iki boşluklu serifli-serifsiz harfler
(Kaynak: Solomon, 1986: 155)

Makinelerdeki olanaksızlıklardan dolayı yazıların genişliğine ve ince ayarlarına dair en son düzeltmeleri yazı ustaları ellerinde nadir olarak yapmaktadırlar. Ekran boyutları içinde aşağıdaki örneklerde görülen L ve T gibi belirli harflerin boşluğu azaltılmıştır.



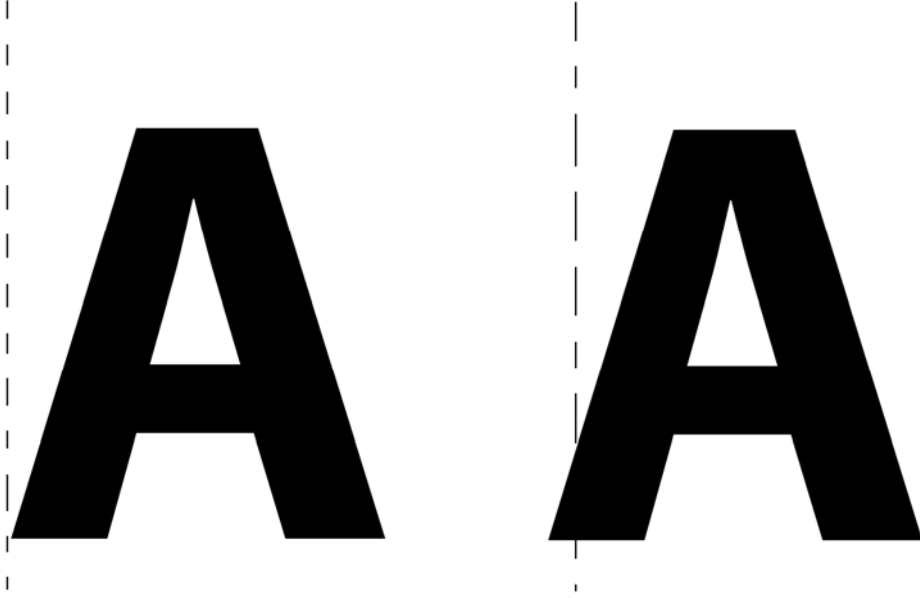
Şekil 3.21, L ve T
(Kaynak: Solomon, 1986: 123)

Majiskül harflerle dizilen harf boşlukları düzensizdir. Bunlar çok zaman tasarımcı tarafından yeniden düzenlenmelidir. Dairesel bir yapıya sahip olan ‘O, C, G, Q, S’ gibi harfler düz hatlara sahip olan ‘I, H, M, K, L, N, U, X, Z, J’ gibi harflerden daha az boşluk ister. Aynı olduğu zaman göz onları diğer harflerden daha büyük görecektir. ‘L, A, T, V, W, Y’ gibi açılı hatlara sahip olan harfler ise en az boşluğu gerektirir. Bu harflerin yanı sıra kelime boşlukları da çok önemlidir.



Şekil 3.22, Harf formları yukardan aşağı sırasıyla, dar, düz ve yuvarlak yapılı, yuvarlak ve geniş açılı harfler

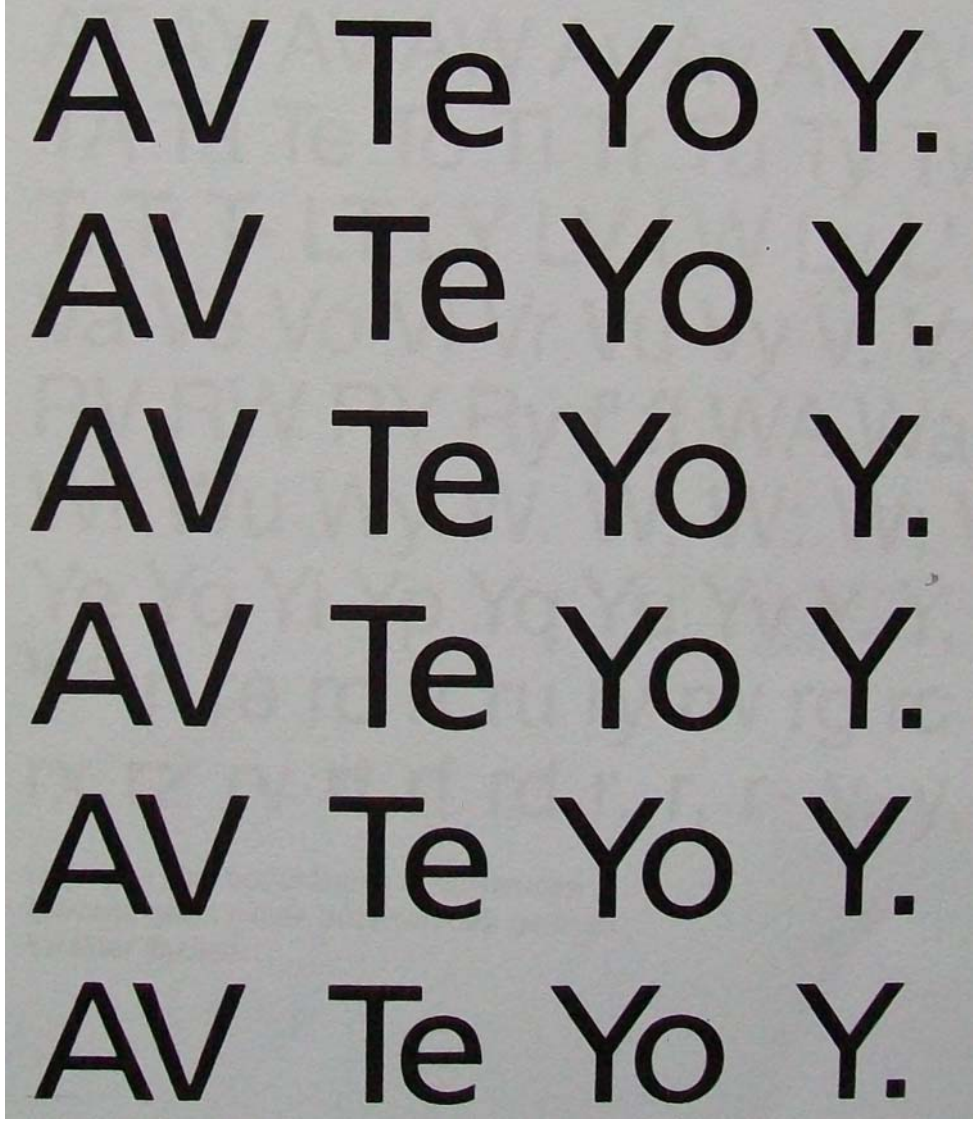
(Kaynak: Romano, 1984: 100)



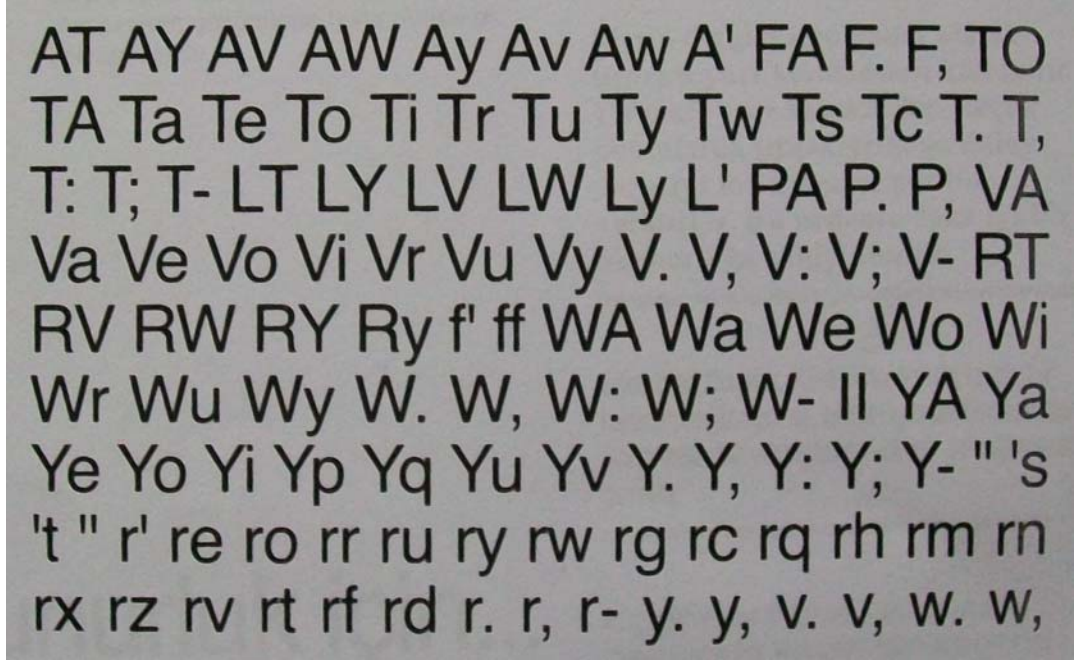
Şekil 3.23, Sırayla normal ve optik harf boyutları
(Kaynak: Romano, 1984: 101)

Bugün tipografi çok esnek ve makinalarda yapılandırılmakta, birçok olanağa sahip makinalarda kolayca dizilebilmektedir. Aynı zamanda her şey kolayca kontrol altına alınmaktadır. Yazı uzmanları, karakter, insanlara sunulmadan önce karakteri ve aralarındaki satır boşluklarını defalarca gözden geçirmektedir. Harflerin optik dengeleri okunabilirliğe de büyük katkı sağlamaktadır.

Kerning; belirlenmiş harfler arasındaki boşluğun kısaltımıdır. Yo, Te, LY, YA gibi bazı belirlenmiş harflerin arasında gereğinden fazla boşluk vardır. Bu gereksiz boşluk “kerning” işlemi ile giderilir. Dizgi programlarının çoğunda kerning işlemi yapılabilir.



Şekil 3.24, Uygunsuz harf boşluklarının çeşitli tutarlarıyla yapılmış örnekleri
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 47)



Şekil 3.25, Uygunsuz harf formlarından genel olarak düzenlenmesi gerekenler
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 48)

3.2. Text Oluşumundaki Optik Dengeler:

Harf boşlukları kelime boşluklarını doğurur. Harf ve kelime boşluğu yazı tipine göre ayarlanmaktadır. Bu yüzden harfler dar, normal ve geniş olarak üç gruba ayrılmaktadır. Yazıda onları algılamak genişlikleri önemlidir. Harf genişlikleri görsel genişliklerine göre sınıflanmaktadır. Örneğin “A” normal geniş bir harf olmasına rağmen “N” kadar ölçüm alanına sahiptir. Oysa “N” geniş bir harftir. “A”nın iki eğimli yanları optik olarak dar göstermektedir.

“Uygun harf boşluğunu, seçilen yazı karakteri ve onun kalınlığı gibi faktörler etkilemektedir. Boşluk düzeni, metnin dokusunu, açıklığını, koyuluğunu değiştirmektedir. Düzenli hazırlanmış harf boşluk düzeni, okunurluğu arttırmaktadır. Çok sık ya da seyrek olarak ayarlanmış harf boşluk düzeninde okunurluk ve okuturluk azalmaktadır. Ancak bu durum bilinçli bir şekilde ayarlanırsa sayfaya canlılık getirebilmektedir.” (Carter,1997: 14)

Bu yüzden ki harfler arasındaki temel orantı görsel oranla ilgilidir. Mesela, ‘N, U, H’ harfleri aynı genişlikte kabul edilmesine rağmen ‘U’ harfi ‘N ve H’ harfine

göre daha dar olmak zorundadır. Çünkü, 'N ve H' harfinin ortasındaki çizgilerden dolayı göz onları 'U' harfi ile aynı görmektedir. Bu durumda 'U' harfi 'N ve H' harflerinden daha dar yapılmalıdır. Aynı şekilde 'N harfi de H' harfine göre daha geniş yapılmalıdır. Ortadan geçen çizginin değişikliğinden dolayı, bu durum iki dik kenarı olan harfler için geçerli olmaktadır. 'N' harfinin orta kısmı diyagonal bağlandığından belirli bir açı ile dik kenarlara bağlıdır. Bu ise bu kısımlarda şişmeye ham lekeler oluşturmasını tetikler. Harflerdeki bu ham siyah lekeler, istenmeyen hantal ağırlıklardır. Bu nedenle bağlantı açısının artması, nisbeten bu lekeleri azaltır. Bu ise iki dik kenarın birleşmesinden uzaklaşması demektir ki bu da 'N' harfini genişletir. Oysaki 'H' harfi bağlantı dik geldiğinden yukardaki hantal lekeler oluşmayacaktır. Dolayısıyla 'N' harfinde daha dar yapılmalıdır. Kaldı ki içerdeki boşluk da dikkati çekmektedir. Bu durum 'A ve Z' de de geçerlidir.

N U H

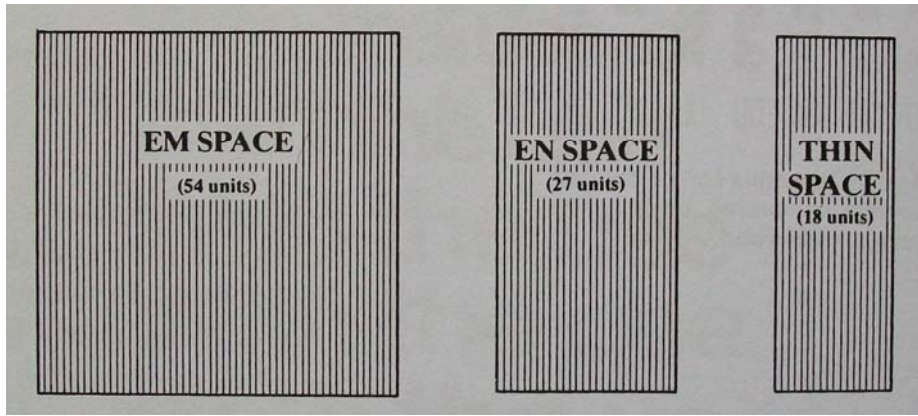
Şekil 3.26, Harflerin arasındaki et kalınlıkları



Şekil: 3.27, Dar açı ile birbirine bağlanan harfler

(Kaynak: Becer, 2005: 177)

Kompozisyonlarda kelime boşluğu “em” boşluğuna bağlıdır. “Em” bir harf ölçüsünün (puntosunun) kare alanıdır. 12 punto em 12 puntoluk bir alana sahiptir. “Erken baskı dönemlerinde bu da her harfi bir kare gibi görmekteydi. Majiskül ve miniskül harflerin kelime boşlukları birbirinden harf gözdelerini biçimlendirmek için kullanılan metal parçaların doldurduğu büyük M harfinden almıştır. Miniskül harfler majiskül harflere göre daha az aralığa sahiptir. Bu durum dar yazılmış kelimelerde, serifli ve serifsiz font aralarında farklılıklar göstermektedir. Majiskül ve miniskül harflerde iç boşluklar, harflerin formları, tek tek göz önüne alınarak optik kurallara göre yapılmaktadır ve yazılmaktadır. Bir alfabe karakteri iki boyutta değiştirilebilir. İlkinde; harfin et kalınlığı, artırılır, azaltılır , diğeri de; harfin genişliğidir yani satır çizgileri üzerindeki kapladığı uzunluğu artırıp azaltmakla yapılmaktadır. Bütün bu değişiklikler yapılırken alfabedeki harflerin yükseklikleri hep aynı kalmaktadır.



Şekil 3.28, “em, en, ince” boşluk
(Kaynak: Romano, 1984: 48)

<i>em</i>	<i>The space between words</i>
<i>en</i>	<i>The space between words</i>
<i>thin</i>	<i>The space between words</i>
<i>thin kern 2</i>	<i>The space between words</i>
<i>no space</i>	<i>Thespacebetweenwords</i>

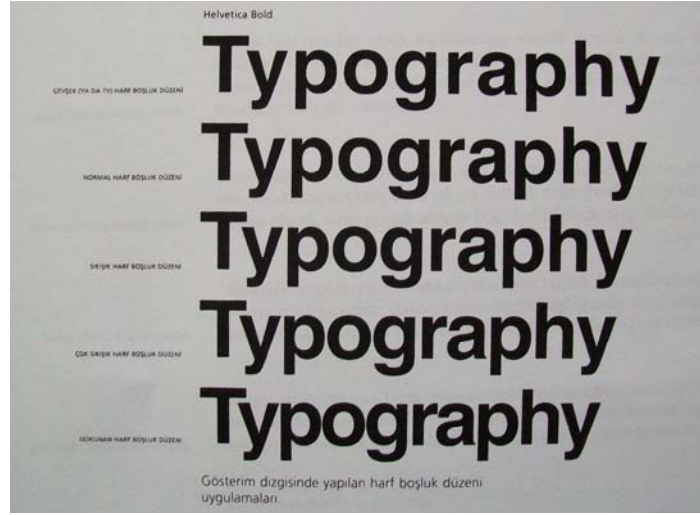
Şekil 3.29, “Em” boşlukları
(Kaynak: Romano, 1984: 164)

Harfler inceliklerine ve kalınlıklarına göre de optik kurallar içermektedir. Bir alfabede karakterler istenildiği kadar kalın ve ince yapılabilir, ancak, bu çok incelerken kopma noktasını geçmemelidir. Ayrıca, bu şekle gelen harflerde hem baskıdan iyi sonuç alınamaz hem de göz okumada zorlanır. Kalınlaştıkça da harf anatomilerinin aynı şekilde deforme olmaları gerekmektedir. Kalın harflerde yatay düşey çizgilerin de giderek kalınlaştığından, bu çizgileri oldukça açmak gerekmektedir. Harf kalınlıklarının da sınırları vardır. Bir harfin kalınlığı yüksekliğinin 1/3 ünden fazla olmamalıdır, aksi halde E harfi ve bu harfe benzeyen harf yapılarının çizgileri kapanır ve okunmaz hale gelir. Yüksekliğin 1/3 ü yalnız dikey çizgiler için geçerlidir. Yatayların kalınlığı bundan daha azdır.



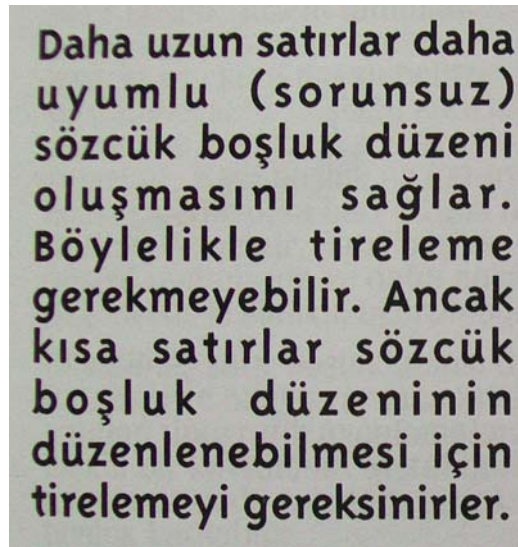
Şekil 3.30, Normal ve kalın E

Tipografi çok esnektir. Üretilen karakter, çok sıkışık, çok kalın, çok geniş, çok aralıklı şekillerde yazılabilmektedir. En uygun ve en kalıcı olanı ise standart boşluklarda olan karakterlerle ortaya çıkanlardır. Eğer bu boşluk ihmal edilirse okunabilirlik kaybolmaktadır.



Şekil 3.31, Gösterim dizisinde yapılan harf boşluk ve düzenlemeleri
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 50)

Blok yazıda harf aralarındaki fark azaltılmıştır ve böyle optik denge sağlanmıştır.



Şekil 3.32, Uygunsuz boşluklu blok yazı
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 63)

Daha uzun satırlar daha uyumlu (sorunsuz) sözcük boşluk düzeni oluşmasını sağlar. Böylelikle tireleme gerekmez. Ancak kısa satırlar sözcük boşluk düzeninin düzenlenebilmesi için tirelemeyi gerektirirler.

Şekil 3.33, Uygun boşluklu blok yazı
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 63)

Optik satır aralığı yazı oluşumunda kullanılmaktadır. Bu da, genel olarak yazı karakterinin etkisi altına girmektedir. Font tasarımcıları, harflerdeki inişleri, çıkışları, harf yüksekliğin, göz önüne alarak boşlukları ayarlamaktadır.

The Russian painter Vassily Kandinsky (among the first to join the Bauhaus staff) was thinking of his work in terms of music and putting on canvas mystical Debussy-like compositions to which he gave the name "improvisations."

The Russian painter Vassily Kandinsky (among the first to join the Bauhaus staff) was thinking of his work in terms of music and putting on canvas mystical Debussy-like compositions to which he gave the name "improvisations."

Şekil 3.34, Mekanik ve optik satır boşlukları
(Kaynak: Solomon, 1986: 126)

Düzgün satır boşluğu, yazıyı okurken okuyucunun bir satırdan diğerine hiç sorun yaşamadan geçmesini sağlar. Satır boşluğu, alt satırdaki taban çizgisinden üst satırdaki taban çizgisine kadar olan boşluğa denir. Satır uzunluğu, pika ile ölçülendirilir. 1 Pika, 12 puntoya eşittir. Genellikle espaslar punto cinsinden değerlendirilir. Örneğin yazı, 12 punto ise, satır boşluk düzeni tam olarak 12 puntodur.

5 Pika	Pica deyim
6 Pika	Pica deyimi s
7 Pika	Pica deyimi sat
8 Pika	Pica deyimi satır
9 Pika	Pica deyimi satır uz
10 Pika	Pica deyimi satır uzun
11 Pika	Pica deyimi satır uzunlu
12 Pika	Pica deyimi satır uzunluğu
13 Pika	Pica deyimi satır uzunluğunu
14 Pika	Pica deyimi satır uzunluğunu y

Şekil 3.35, 12 puntolu karakter 5 pikadan 14 pikaya kadar dizilmiştir
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 21)

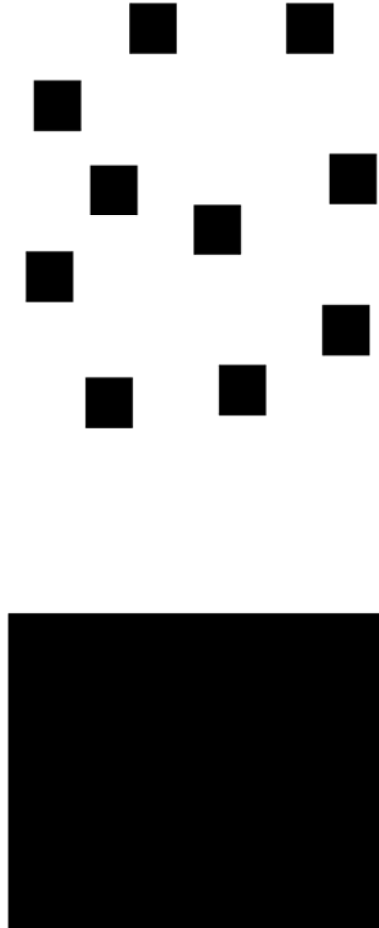
Kelime boşluğu da harf boşluk düzenine bağlı olarak orantılı bir şekilde ayarlanır. Böylece, harfler kelimelere, kelimeler de satırlara estetik kurallarla dönüşür.

Metin için seçilen yazı karakterinin sözcük boşluk düzeni basılmış bir bölümün rengini etkileyecektir: daha sıkışık sözcük boşluğunda, dizgi satırları daha siyah; tersine olarak, daha gevşek sözcük boşluk düzeninde dizgi satırları daha gri olacaktır.
Metin için seçilen yazı karakterinin sözcük boşluk düzeni basılmış bir bölümün rengini etkileyecektir: daha sıkışık sözcük boşluğunda, dizgi satırları daha siyah; tersine olarak, daha gevşek sözcük boşluk düzeninde dizgi satırları daha gri olacaktır.
Metin için seçilen yazı karakterinin sözcük boşluk düzeni basılmış bir bölümün rengini etkileyecektir: daha sıkışık sözcük boşluğunda, dizgi satırları daha siyah; tersine olarak, daha gevşek sözcük boşluk düzeninde dizgi satırları daha gri olacaktır.
Metin için seçilen yazı karakterinin sözcük boşluk düzeni basılmış bir bölümün rengini etkileyecektir: daha sıkışık sözcük boşluğunda, dizgi satırları daha siyah; tersine olarak, daha gevşek sözcük boşluk düzeninde dizgi satırları daha gri olacaktır.

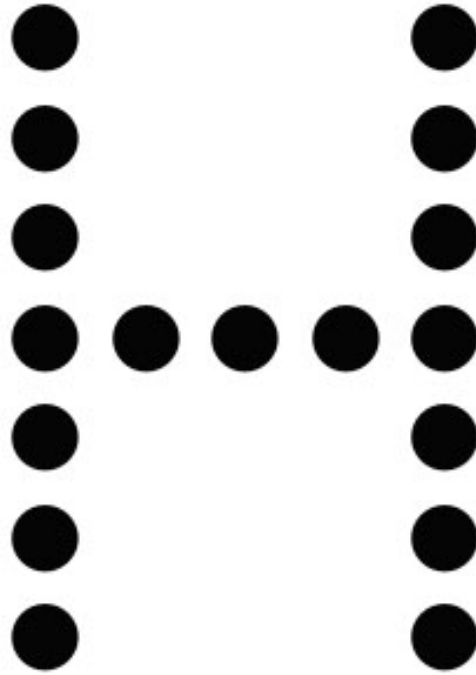
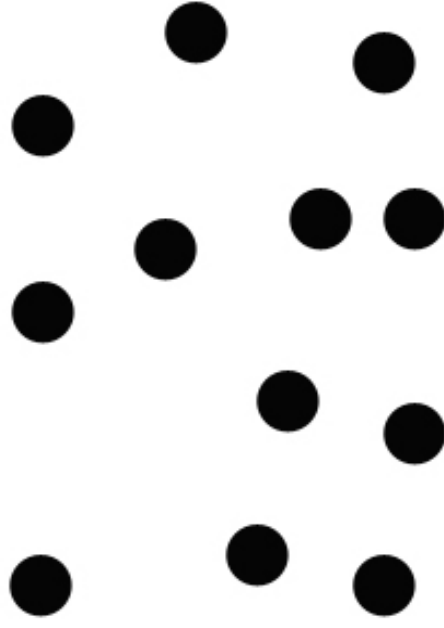
Şekil 3.36, 12 punto Times Roman ile sözcük boşluk uygulaması sırasıyla, gevşek, normal, sıkışık, çok sıkışık
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 51)

3.3 Algılamada Ortaya Çıkan Sorunlar ve Algı Yanılmaları:

Bir psikoloji kavramı olan Gestalt, göz ile beynimiz arasındaki bağlantıyı incelemektedir. Bu yüzden grafik tasarımcının Gestalt kuramını iyi kavraması gerekmektedir. Gestalt kuramını anlayabilmek, tasarımcıya, hedef kitlenin algı boyutu ve bu boyuta göre tasarım üretmek gibi önemli veriler sunar. Gestalt' a göre; *“organize bütünler, birbiriyle ilgisiz parçalardan çok daha kolay öğrenilip akılda tutulurlar.”* (Uçar: 2004, 64) Örneğin, birbirinden bağımsız noktalar herhangi bir bütünlük içerisinde değillerse göz bunları görür fakat algılayamaz ve hafızada tutamaz. Grafik tasarımcının görevi, verilen mesajın bir bütün içerisinde doğru olarak algılanmasını sağlamaktır. Tam tersine bu noktalar belli bir düzen içerisinde birleşerek bir anlama ulaşırsa akılda kalmaktadır.



Şekil: 3.37, Dağınık ve organize birimler

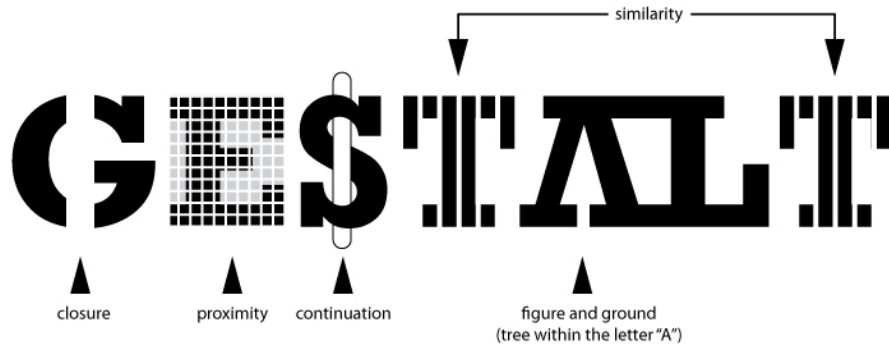


Şeki 3.38, Birimlerden Oluşan Organize Bütün

“Bir binaya, resme, dergi sayfasına veya gazeteye ilk bakışımızda onu bir bütün olarak algılarız” (White, 2002, 59)

Yazı iki boyutlu bir görüntüdür ve anatomisi oldukça karmaşıktır. Çevremizdeki nesnelere önce göze sonra da beyine iletilmektedir. Bu yüzden göz yazı ile birebir ilintilidir. İnsan, gördüğü resim ve çizimlerle farkında olmadan algılama ile karşı karşıya gelmektedir. Algı yanılgıları da bu durumda karşımıza çıkmaktadır. Gördüğümüz nesnelere “yanılma” mı yoksa “gerçek” mi olduğunu bilmemiz için birtakım ölçümlere ihtiyaç duyulmaktadır.

Gestalt ilkeleri, gözün parçalardan bütünü nasıl gördüğünü açıklayan en önemli bulgulardır. Bu ilkeler; yakınlık, benzerlik, devamlılık ve alandır.



Şekil 3.39, Gestalt Kavramı

(Kaynak: <http://yusylvia.wordpress.com/2010/03/18/gestalt-definition/>)

Yakınlık ilkesi, yakın elemanların gruplanabileceği fikridir. Geniş alan ayırır, dar alan birleştirir, yakın elemanlar birbirleri ile ilişkilendirilir.



Şekil 3.40, Yakınlık ilkesi

(Kaynak: <http://yusylvia.wordpress.com/2010/03/18/gestalt-definition/>)

Benzerlikte göz, boyut, renk, şekil bakımından aynı olan elemanları hemen gruplandırır.



Şekil 3.41, Benzerlik ilkesi

(Kaynak: <http://yusylvia.wordpress.com/2010/03/18/gestalt-definition/>)

Devamlılık ilkesinde, insan gözünün aynı yöne giden şekillere eğimli olduğu savunulur.



Şekil 3.42, Devamlılık ilkesi

(Kaynak: <http://yusylvia.wordpress.com/2010/03/18/gestalt-definition/>)

Alan ilkesine göre, üst üste gelen elemanlardan biri figure, diğeri ise zemin olarak algılanır.



Şekil 3.43, Alan ilkesi

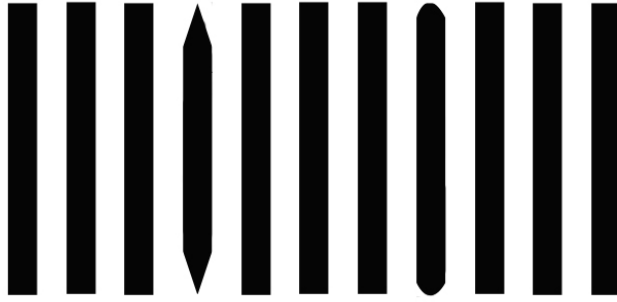
(Kaynak: <http://yusylvia.wordpress.com/2010/03/18/gestalt-definition/>)

3.4. Algı Yanılması ve Optik Denge Arasındaki İlişki

Yazıda sağlanan rahat okuma aslında monotonluktan uzaklaşmadır. Bu da harflerin kendi içlerinde farklı farklı olması ve bunun iyi ayarlanması ile okuyucuya sunulur. Bu durum her yazı karakterinde ayrıca farklılık gösterir. Örneğin, ‘m’ harfi ‘o’ harfinden daha geniştir ya da ‘i’ harfi ‘e’ harfinden daha dardır. Bu temel bilgilerin yanısıra alfabedeki iki boşluklu harflerde de üst boşluk alt boşluktan fazla olmak zorundadır. Olmadığında göz onları düşecek gibi görür. Bir de sizri köşeli harfler vardır. Göz bu harfleri algı yanılmasından dolayı diğer harflerden küçük göreceğinden her zaman satır çizgisini biraz geçmek zorundadır. Aynı kural yuvarlak yapılı diğer harfler için de geçerlidir.



Şekil 3.44, Düz ve sivri hatlı çizgi farkı
(Kaynak: Çevik, 22)



Şekil 3.45, Düz, yuvarlar ve sivri çizgi farkı
(Kaynak: Çevik, 22)



Şekil 3.46, Yuvarlak ve kare şekiller
(Kaynak: Çevik, 22)

4.YAZI VE ESPAS

4.1. Genel Espas Kuralları

Grafik tasarımın temel amacı görsel bütünlüğü sağlamaktır. Tasarımda bulunan elemanlar ne kadar farklı olursa olsun uyum içinde gruplanmalıdır. Bütünlüğü olmayan tasarımlar genellikle okunamayan ve kafa karıştırıcı tasarımlar olarak karşımıza çıkmaktadır. Bütünlüğü oluşturabilmek için, görsel ya da algısal olarak ortak noktası olan öğeler bir arada düzgün bir şekilde yerleştirilerek kullanılmalıdır. Bu sırada espas kavramı ile de karşı karşıya gelinmektedir.

“Boşluk, aralık anlamına gelen espas, etrafımızdaki hava gibidir.”

(Solomon, 1986: 12)

Boşluk doğru şekilde kullanıldığında, izleyicinin ya da okuyucunun mesajı daha kolay ve hızlı algılamasına yardımcı olur. Tasarımda boşluk, ilgiyi tasarımdaki mesajı iletmek istediğimiz objelere yönlendirir ve mesajı güçlendirir. Kullanılmadığı zaman, okuyucu sıkılır, göz aradığı nesneyi bulamaz, yorulur ve okumaktan vazgeçer. Sıkışık ve boşluğu olmayan sayfaları okumak, dar ve kalabalık sokaklarda yürümeye benzer. Oysa insanlar, geniş kaldırımlı ferah sokaklarda yürümeyi severler.

Boşluksuzyaziörneği

Şekil 4.1, Boşluksuz yazı

Tipografide espas, yan yana dizilen harflerin arasında oluşan boşluktur. Harflerin bütünlüğünü yaratmada da en önemli elemandır. Yapılan her eserde olmak zorundadır. Ortaya kötü bir sonucun çıkmaması için bu boşlukların bilinçli bir

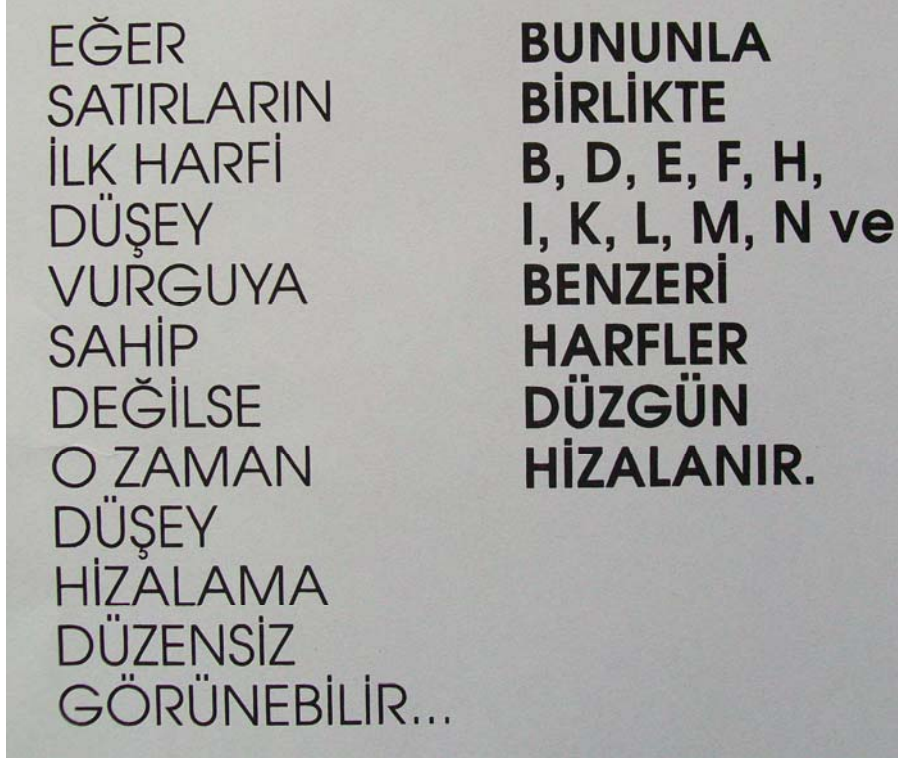
şekilde iyi ayarlanması gereklidir. Bir tasarımın amacı boşluk doldurmak değildir; tasarımda kullanılacak elemanların kompozisyonu kadar o alandaki boşluğun da iyi tasarlanması gerekmektedir. Özellikle tipografik çözümlerinde, afiş, gazete, amblem, logo, sayfa tasarımı v.b. tasarımlarda boşluk çok önemlidir. Tipografik ve grafik tasarımlarda boşluk; elemanlar ve harfler kadar önemlidir. Karakterler ne kadar doğru seçilirse seçilsin, boşluklar iyi kullanılmazsa, sonuç olumsuz olacaktır.



Şekil 4.2, Harf aralarındaki boşluklar
(Kaynak: Gates, 1969: 32)

Tasarımcılar, boşluğu algılayarak bırakmayı öğrenmelidir. Mesela bir mimar için, tasarladığı binanın duvar sütunları arasındaki boşlukların dengelemesi gibi, bir tipografi uzmanı için de yazı tasarımındaki ara boşlukların ve tasarım içindeki elemanların uyum içinde olması gerekir.

Tek başına bir çizginin hiçbir anlamı yoktur. Bu yüzden çizgi ve boşluk birlikte çalışmak zorundadır. Harfler ve rakamlar da tek başına bir anlam içermez. Bunlar ancak yan yana geldiklerinde anlam kazanır. Bu sırada espas kavramı ile karşı karşıya gelinir. Bir tipografi tasarımında da tasarımcı, tasarladığı yazının iç ve dış boşluklarının farkında olmalıdır. Normal bir dizgide kelime arası boşlukları “i” harfinin genişliğinden daha fazla değildir. Harflerin et kalınlığı arttıkça espasları daralmalıdır. Espasların en iyi sunumu, yazıdaki negatif alanların birbirlerine eşit olmasıyla oluşturulur.



Şekil 4.3, Avant-Garde, Plain, 24 punto ve Avant- Garde, Bold, 24 punto ile boşluklar
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 104)

İki harf arasındaki boşluğu ölçemeyeceğimize göre ‘gözümüz’ espas kurallarında tek ölçü aleti kabul edilmektedir. Espaslamada tek kural doğru görüntüyü sağlamaktır. Harf anatomilerinden dolayı bazen algı yanılmaları ortaya çıkmaktadır. Bu yüzden bazen harf anatomilerinde bile değişikliğe gidilmektedir. Ancak bu sıradışı uygulamalar sadece yazı ustaları tarafından yapılmaktadır.

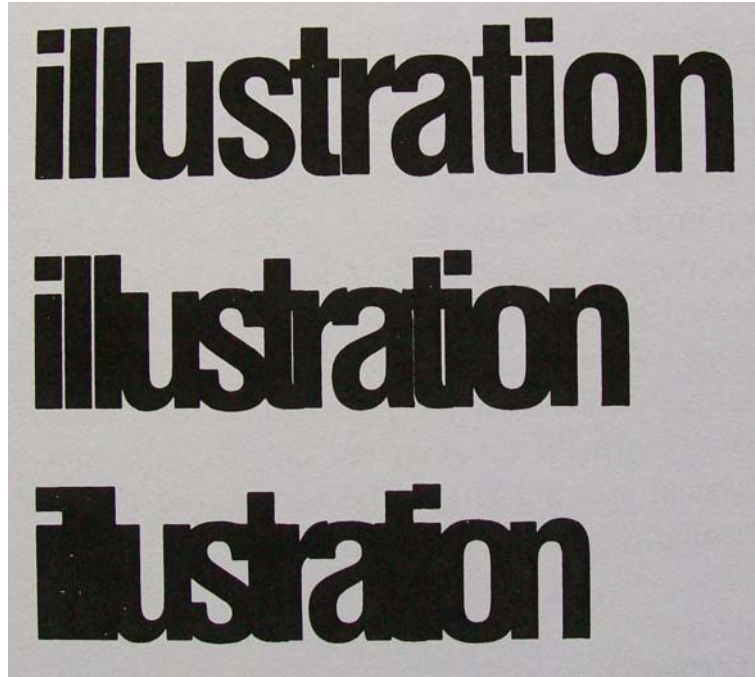
4.2. Kelime Oluşumundaki Espas Kuralları

Daha rahat bir okuma için sözcüklerin arasındaki boşluğun gereğinden fazla ya da az olmaması gerekir. Birbirinden çok yakın olarak ayarlanan sözcüklerde göz bir sözcükten diğerine geçerken kelimeleri ayırt etmekte zorluk çeker ve yorulur. Kelime araları çok fazla olduğunda ise nehir gibi beyaz boşluklar belirir ve sözcükleri koparır.

Sözcük aralarında yapılan espaslamada önceki kelimenin son harfi sonraki kelimenin ilk harfine bağlıdır. Örneğin, önceki kelime ‘l’ ile bitip sonraki kelime ‘i’

ile başlıyorsa bu iki düşey çizgi arasındaki boşluk azaltılmalıdır. Sözcük yuvarlak yapılı bir harfle bitip, yuvarlak bir harfle başlıyorsa bu boşluk olduğundan dar algılanır. Sözcük aralıkları, yazı karakterine, majiskül-miniskül harflere göre değişim gösterir.

Kelime oluşumu, harfler yan yana geldiğinde ortaya çıkar. Kelime oluşurken harflerin arasında belli bir boşluk kalır. Bu boşluğun iyi ayarlanması okunabilirliği kolayca sağlar. İyi bir espaslama sadece gözle ayarlanabilir. Espaslama da tek ölçü “göz” dür. Bu nedenle espas ayarlarında mekanik ölçüm yerine gözün kıstas alınması önemlidir.



Şekil 4.4, Kelime boşlukları
(Kaynak: Solomon, 1986: 126)

Mesela iç boşluğu olan harflerin birbirlerine daha çok yaklaşması kuralı ortaya çıkar.

Dar ve et kısmı az olan harflerin, diğer geniş harflere göre birbirlerine daha çok yaklaşmaları gerekmektedir.

“Güzel espaslama; siyah alanlarının beyaz alanlarına eşit olmasıdır.”
(Gates, 1969: 32)

Miniskül harflerde espaslama, harflerin uzunluğu göz önüne alınarak yapılmaktadır. Çok dar ya da çok geniş espaslar okunmayı güçleştirir. En zor olan espaslama, normal espaslamadır. Bunların yanı sıra harf formları da espaslamada oldukça etkilidir. Yuvarlak formdaki harfler ile kenarı düz olan harfler arasında da espaslama farklıdır. Kelime oluşumunda, harfler arası boşluğun etki alanları eşit tutulmalıdır. Böylece optik alan dengesi sağlanmış olur. Tabi bu kurallar harf karakterlerinde de değişiklik gösterir. Yazıda okunaklılığı en çok etkileyen kelimelerdir. Bu yüzden harfler arası espaslama oldukça önemlidir.

Harflerin arasındaki boşluklar eşit görünmelidir. Miniskül harflerden “i, j, l, r, t” gibi harflerde fazla iç boşluk yoktur. Bu harflerin arasında az boşluk olursa bitişik gibi görünebilirler. Bu durum, “r, v, w, y” gibi harflerde çok yakınlaştırılmamalıdır. Yan yana çok yaklaşık dizimlerde birbirine değecektir ve harf anatomisini etkileyecektir.

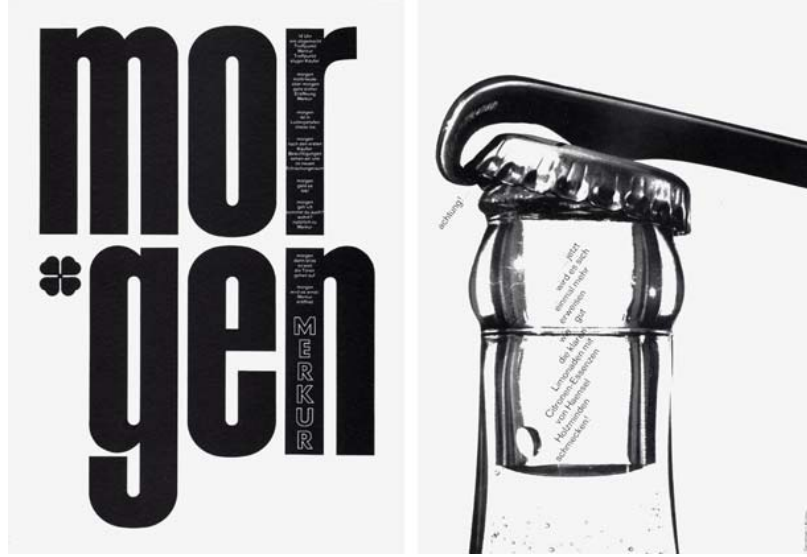
Sözcük boşluk düzenine karar verilemeyen durumlarda, dizgi örneklerine baş vurulmalıdır. Bunlar üzerine karşılaştırma yapılarak en iyi yazı karakteri seçilip, en iyi ölçü de karar verilmelidir.



Şekil 4.5, Dizgi örnekleri
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 31)

4.3. Text Oluşumundaki Espas Sorunları

“Konuşma zaman içinde, yazı boşluk içinde ilerler.” (Karl Gerstner)



Şekil 4.6, Karl Gestner örneklerinden

(Kaynak: <http://www.thinkingform.com/2011/07/02/thinking-karl-gerstner/>)



Şekil 4.7, Karl Gestner örneklerinden

(Kaynak: <http://www.thinkingform.com/2011/07/02/thinking-karl-gerstner/>)

Kelimelerden oluşan satırlar alt alta geldiğinde de başka bir espas sorunu olan satır espaslaması ortaya çıkmaktadır. Uzun metinlerde rahat okumak için satır espaslaması da çok önemlidir. Ama iki satırlık durumlar sanatçının sunduğu özel espas şekilleri de kabul edilmektedir. Uzun metinlerde bu oran harf yüksekliğinden fazla olabilir. Bu oran 1/1 den başlar, 3/2 ve 2/1 oranlarına çıkabilmektedir. Böyle durumlarda harf yüksekliğinin katlarını almak yararlı olacaktır. Satır arası boşluğu kelime arası boşluğundan daha fazla olmalıdır. Aynı olduğu zaman ortaya karmaşa çıkmaktadır. Satır araları belirlenirken, diğer boşluk ölçüleri gibi rahat okunurluğu ön plana almak gerekmektedir. Geniş satır aralığı okumayı kolaylaştırırken bu durum uzun satırlarda da gözü zorlamaktadır. Bunların yanı sıra yazı karakterleri de satır aralıklarının oluşumlarında etkilidir. Etli ve dolgun harfler belirgin olacağından satır aralığı darlaşabilir, ince yazı karakterlerinde ise satır etkisinin kaybolmaması için satır aralığı geniş tutulmaktadır. Satır espasları, satırların uzunluğu ile doğru orantılıdır. Satır genişliği arttıkça, satır araları da artmalıdır. Bu gözün ikinci satıra geçtiğinde; 2. satırı daha rahat bulabilmesi içindir.

Satır boşluk düzeni basılı bir parçanın görünüşünü etkiler. Satırlar arasındaki daha fazla beyaz boşluk harf dizgisi bloğunu daha gri yapar. Bu durumda satırlar metin bloğunun lekesel etkisi yerine çizgisel etki üretir.

Tersine bir durumda, daha az beyaz boşluk basılı parçayı daha koyu ya da daha siyah görünür kılar.

Şekil 4.8, Satır boşluk düzeni
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 68)

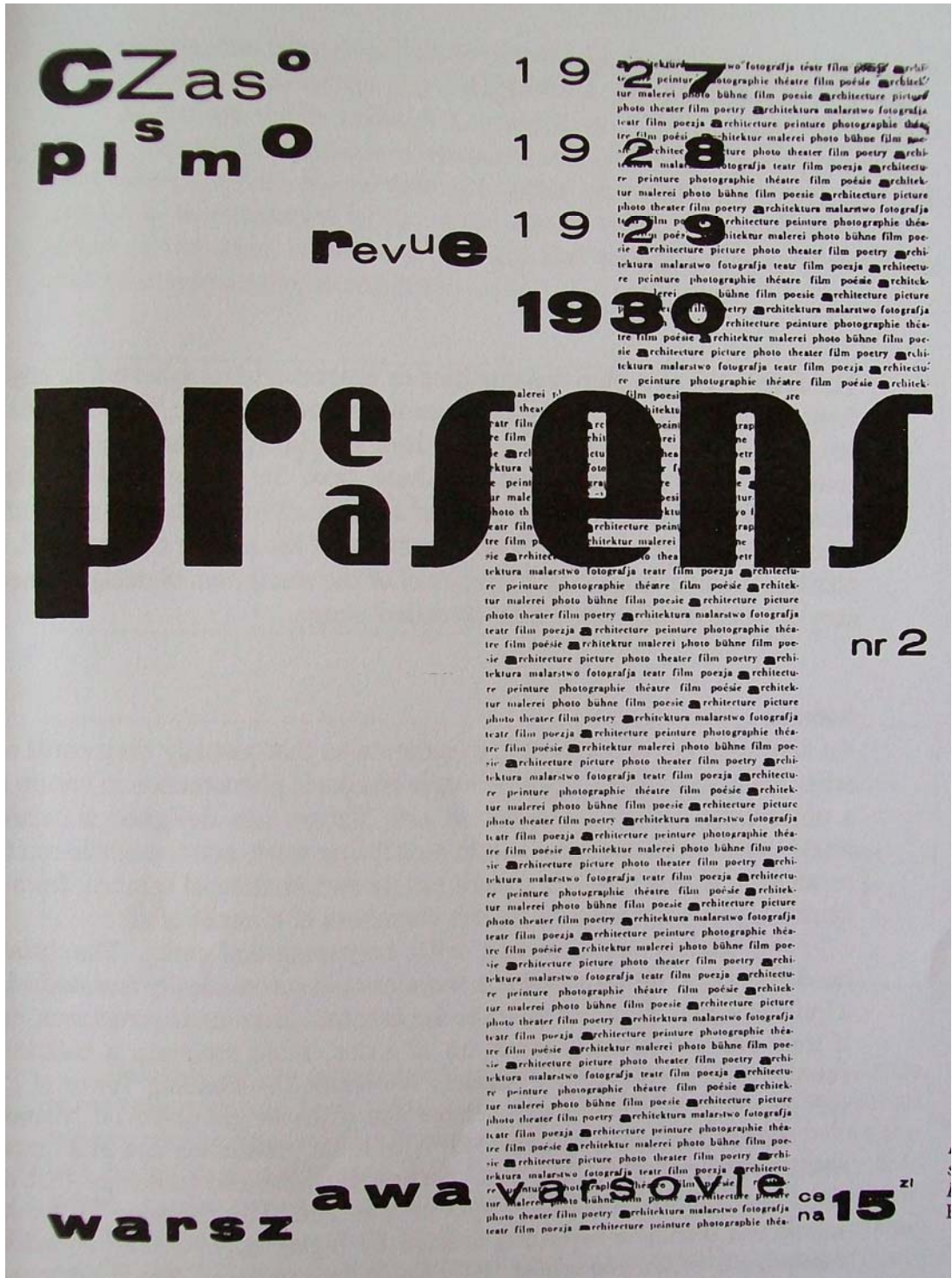
4.4. Sayfa Düzenlemelerindeki Espas Sorunları:

Sayfa düzenlemelerinde ilk akla gelen grid sistemidir. Görsel olarak birlik bütünlük sağlayan grid tasarımları, sayfa tasarımlarında en önemli planlar olmaktadır. Çok sayfalı ürün çalışmalarında, grid sistemi temelde oran ve oransallığa dayanmaktadır. “M.Ö. 600’de Pythagoras, evrenin tüm sayısal işlerinin tanrısal bir düzen ve oransallık içinde olduğunu öne sürmüştür. Sonraları Pythagoras’ın bu fikri birçok sanatçıya ilham kaynağı olmuştur.” (Uçar, 2004: 145)

Tasarım yaparken kullandığımız eleman, kapladığı yer ve etrafındaki boşluk arasında bir ilişki kurulur. Bu elemanın etrafındaki elemanlarla da ilişki içinde olması gerekir. Sayfa tasarımı yapılırken herhangi bir formül yoktur ama işimizi hem görsel şölene dönüştürmek hem de kolaylaştırmak için grid sistemleri kullanılır. Gridler kullanılacak görselin ya da yazının yerleştirilmesinde yardımcı olur.

Türkçe de “ızgara” anlamına gelir. Gridler sayfa üzerindeki görünmeyen çizgilerdir. Bu çizgiler, yatay, dikey çizgilerden oluşur. Gridler tasarım elemanları ile görsel bütünlüğü sağlamamızda yardımcı olur.

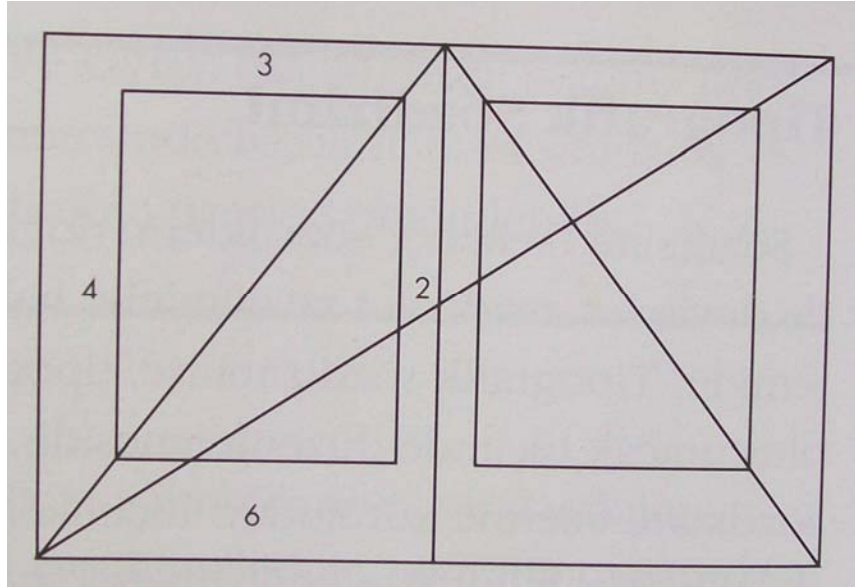
“Grid sistemi yaşamımızın her parçasında vardır. Şehir planlamasında, mimaride, iç dekarosyanda, soframızın düzeninde ve buna benzer her şeyde onun varlığını hissederiz. Her tasarımcı kendine özgü bir grid sistemi oluşturur, bu onun stilidir.” (İstek, 2005: 99)



Şekil 4.9, Grid sistemine yerleştirilmiş tipografik afiş tasarımı

(Kaynak: Solomon, 1986: 43)

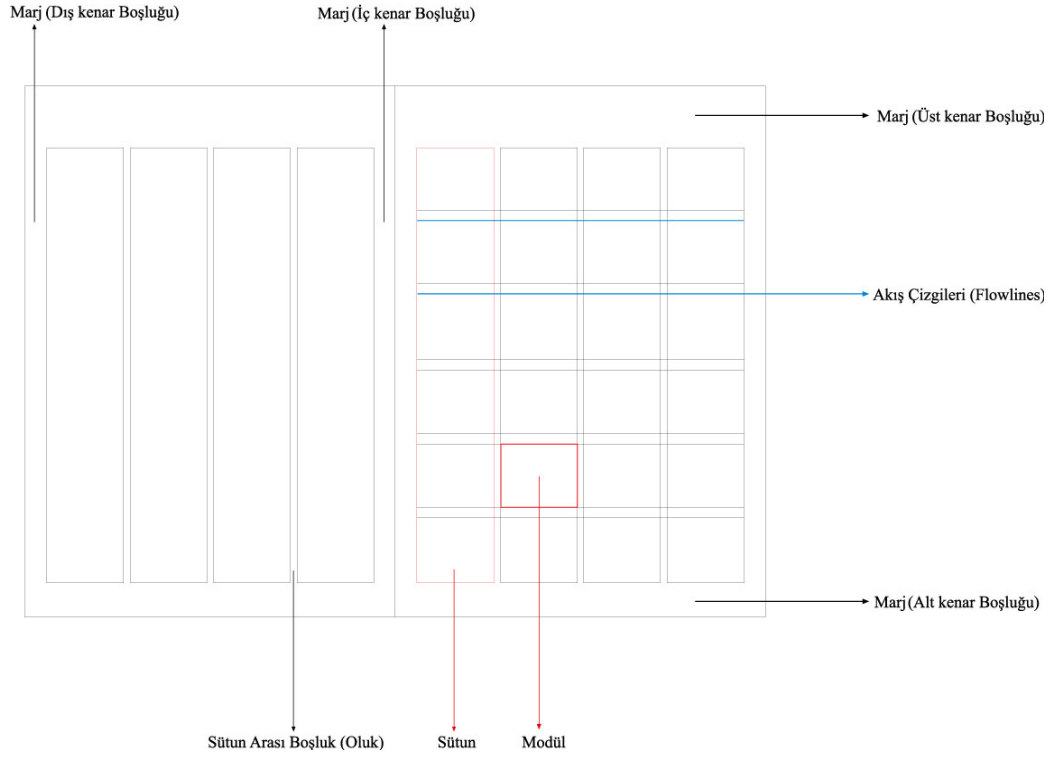
Sayfa yapısı ve grid sistemi olarak Avrupa’da yıllarca 2-3-4-6 sistemi kullanılmıştır.



Şekil 4.10, Grid sistemi
(Kaynak: Becer, 2005: 184)

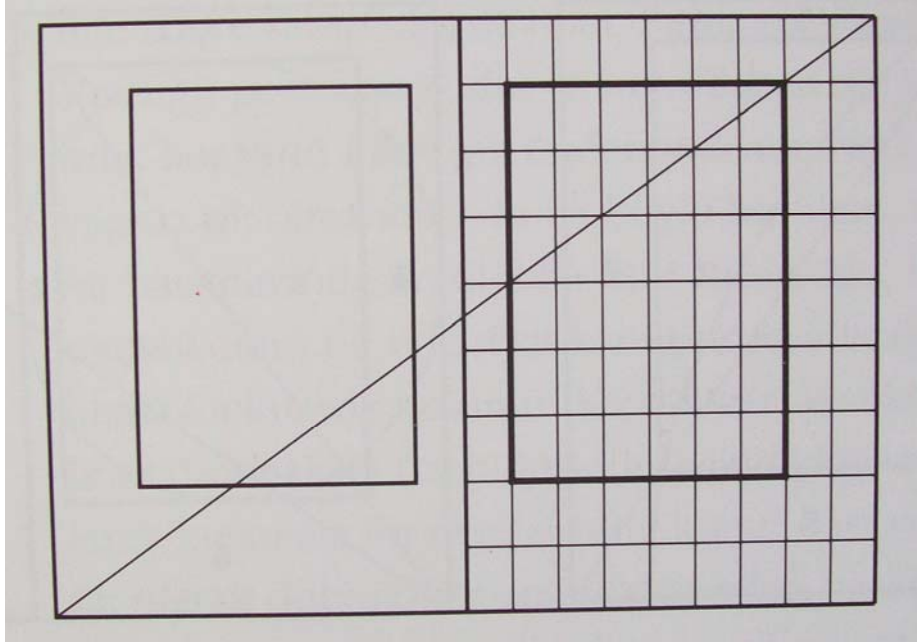
Bu grid sistemi kullanılarak yapılan sayfalar güçlü bir oransallığa sahiptir. Geniş kenar boşlukları sayesinde yazılar, sayfa kenarları yıpransa da uzun yıllar saklanmaktadır. Sayfa tasarımı; kitap, dergi, katalog, broşür, gazetelerin yanı sıra günümüzde gelişen bilişim medyaları; web sayfaları, televizyon arayüzü tasarımlarında da çok önemli bir role sahiptir. Sayfa tasarımı sürecinde, büyüklük, renk-ton, yüzey- alan, şekil gibi aşamaları hazırlanılan grid sisteminin içerisine yerleştirilmektedir. Grid sistemi sayesinde, farklı elemanlar belirli bir düzen ve sistem içerisinde kullanılarak görsel kimliği takip ettirmektedir. Gridler çok karışık görünse de, aynı temel bölümleri içerir. Birçok çeşidi bulunur.

Gridi oluşturan bölümler; marjlar, sütunlar, sütun arası boşluklar, grid çizgileri, modüller ve akış çizgileridir. Grid içinde bırakılan boşluğun oranları kompozisyonun genel görünümü açısından büyük önem taşır.

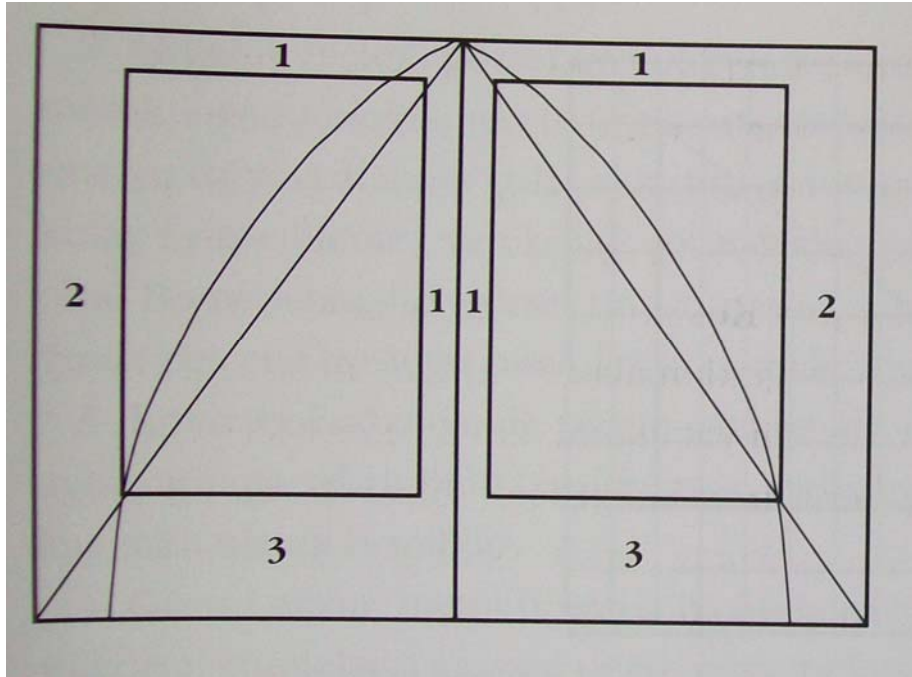


Şekil 4.11, Gridi oluşturan bölümler
(Kaynak: Samara, 2002: 25)

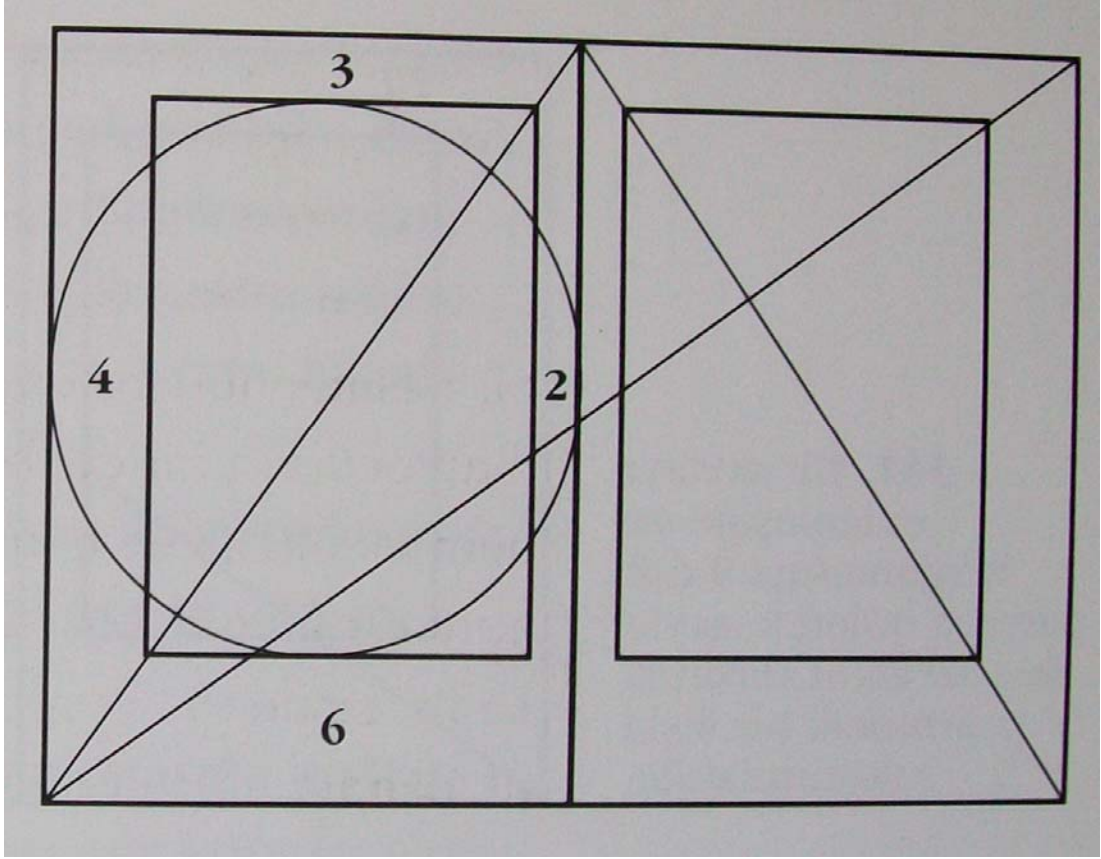
Sayfa içeriğine göre sütunlar bölünür. Sütun genişlikleri bazen aynı bazen de farklı olabilir. Sütun arasındaki boşluklara “oluk” adı verilir. Modül, belirli aralıklarla ayrılan boşluktur. Tekrarında sütunları ve yatay hatları oluşturur. Resmin ya da yazının başlangıç çizgilerini oluşturan ve alanı yatay hatlara bölen çizgiler de akış çizgileridir.



Şekil 4.12, Grid yapısı ve sayfa tasarımı
(Kaynak: Becer, 2005: 244)



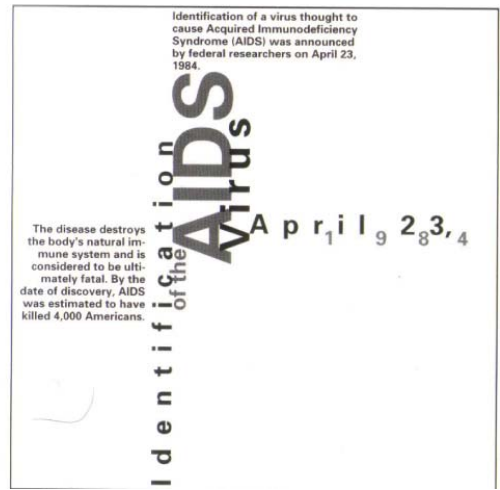
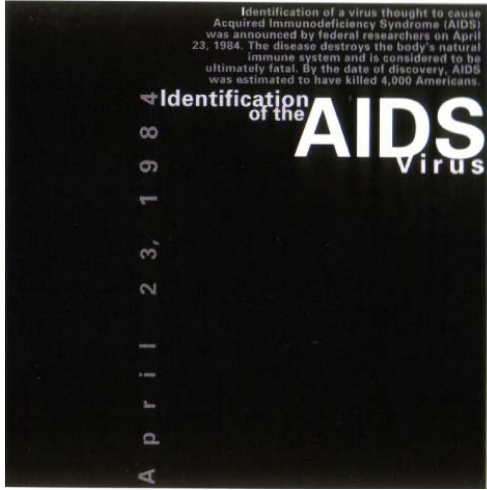
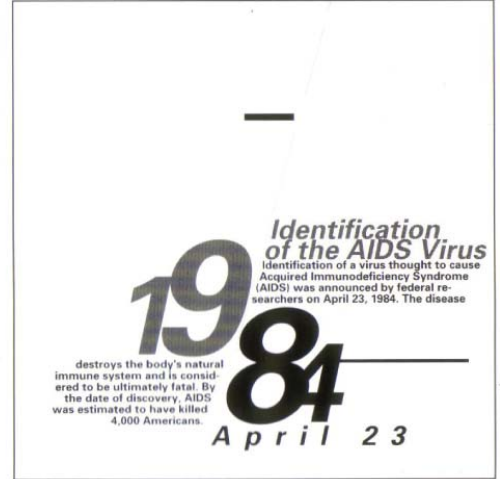
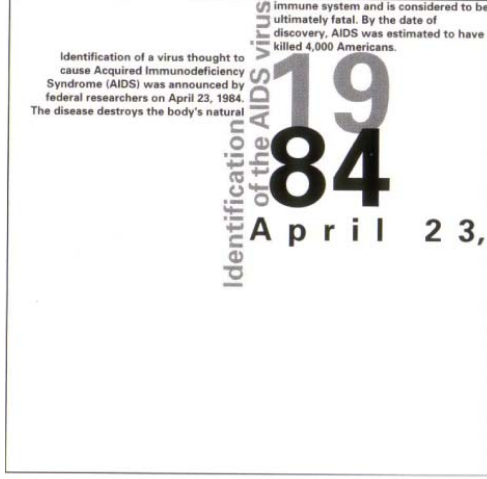
Şekil 4.13, Gotik Grid Sistemi
(Kaynak: Becer, 2005: 243)



Şekil 4.14, Geç Gotik Grid Sistemi

(Kaynak: Becer, 2005: 243)

Etkili bir grid tarasımında beyaz alanlar rastgele bırakılmış olarak değil, gözümüzün dinlendiği noktalar olarak ortaya çıkar. Grid ile espas arasındaki ilişki tam bir tamamlayıcıdır.



Şekil 4.15, Grid sistemindeki tipografik örnekler

(Kaynak: Elam, 2004, 104,105)

4.5. Yazı Karakterleri ve Espas İlişkileri:

Harf dizgi ölçüsü seçiminde, yazı karakteri, izleyici, dizgi örneği ve konum, tasarımcının; kişisel estetik yargısına göre değişmektedir. Harf ölçüsünün dizgi ölçüsünü, punto ölçüsü değil onun x-yüksekliği belirlemektedir.

Bir harf dizgisinin görsel ölçüsünü belirleyen, onun punto ölçüsü değil, bilindiği gibi x-yüksekliğidir. Bu yüzden, bir harf dizgisinin punto ölçüsünden daha çok, yazı karakterinin okunurluğu ve görsel ölçüsüyle seçim yapılmalıdır.

Bir harf dizgisinin görsel ölçüsünü belirleyen, onun punto ölçüsü değil, bilindiği gibi x-yüksekliğidir. Bu yüzden, bir harf dizgisinin punto ölçüsünden daha çok, yazı karakterinin okunurluğu ve görsel ölçüsüyle seçim yapılmalıdır.

Bir harf dizgisinin görsel ölçüsünü belirleyen, onun punto ölçüsü değil, bilindiği gibi x-yüksekliğidir. Bu yüzden, bir harf dizgisinin punto ölçüsünden daha çok, yazı karakterinin okunurluğu ve görsel ölçüsüyle seçim yapılmalıdır.

Şekil 4.16, Aynı punto ölçüsü ama farklı x-yüksekliğine sahip üç yazı karakteri (sırasıyla; Bodoni, Garamond ve Helvetica)
(Kaynak: Sarıkavak, 2004: 42)

Yazıyı doğru kullanmak başlı başına bir sanattır. Her yazı karakterinin kendine göre bir kişiliği vardır. Bu yüzden doğru kullanılmayı gerektirir.

Serifli yazılar; daha büyük x-yüksekliğine sahiptirler. Bu yüzden daha geniş x-yüksekliğine ihtiyaç duyulur.

Majiskül harfler de; çok alan kapladığından geniş alanlara ihtiyaç duyulur.

Yukarı uzantılara sahip yazı karakterleri; bu uzantıları vurgulamak için araları biraz açılabilir. X-yüksekliği küçük olduğundan bu durum tamamen tasarımcının isteğine bağlıdır.

Dişi olarak kullanılan yazılar; büyüklüğün, kalınlığın ve satır arası boşluğunun rahatlıkla azaltılıp çoğaltıldığı yazılardır.

Okuyucunun dikkatini çekmek, onu okumaya teşvik etmek seçilen yazı karakteri ve onu kullanan tasarımcı ile ilgilidir. Birçok yazı karakteri arasından

doğru olanı seçmek oldukça zordur. Her yazı karakteri tasarlanan işte aynı etkiyi gösteremeyebilir. Bu nedenle, yazı karakterleri, kullanılacağı tasarım da göz önünde bulundurularak seçilip kullanılmalıdır. Bunlara ek olarak, estetik, uygunluk, okunurluk, okuturluk üzerinde de düşünölmelidir.

Seçilen yazı karakteri bir kimliğe sahiptir. Bu karakter içeriğe uygun olmalı ve ürünle bütünleşebilmelidir. Ayrıca izleyicisi tarafından kabul edilebilir olmalıdır.

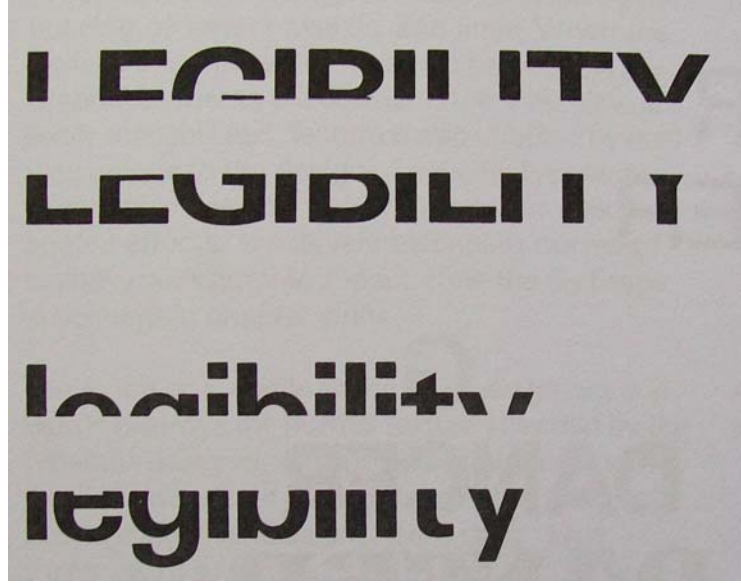
Bazı yazı karakterlerinin diğerlerinden daha kolay okunur olması yazı karakteri seçiminin en önemli ayırdedici niteliğidir. Tırnaklı yazıların **özellikle küçük puntolarda** daha okunur bir boşluk düzeni oluşturduğu gözönünde bulundurulmalıdır.

Okuturluk, her şeyin hoşnut edici bir okuma yaratmasıdır. Okunurluk yazı karakteri ve harf ölçüsüne bağlı iken, **okuturluk** bütün tasarımda temellenir.

Şekil 4.17, Soldan sağa, Rotis Semi Serif, Times Roman, Frutiger

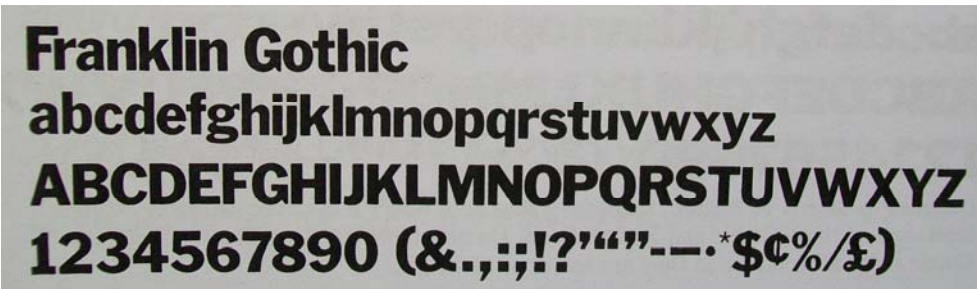
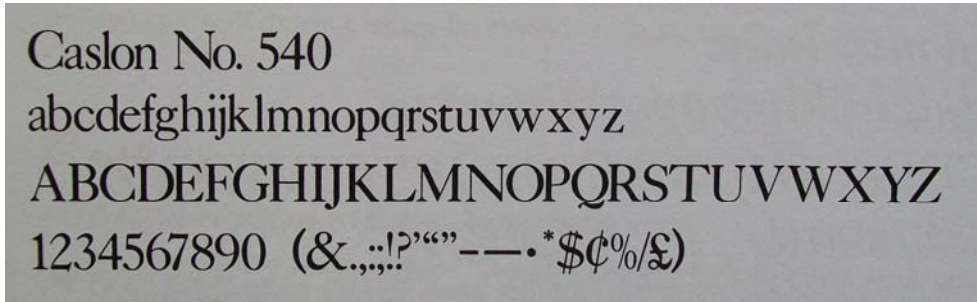
Kaynak: Sarıkavak, 2004: 32

Miniskül harflerde karakterler daha belirgindir. Okunurluk ve okuturluk açısından daha iyidir. Bunu sağlayan harf yapılarının belirgin üst kısımlarıdır. Bu yüzden, harflerin sadece üst kısımları bile gözü hiç yormadan kelimeyi okutur. Aynı durum majiskül harfler için de geçerlidir.



Şekil 4.18, Majiskül ve miniskül harflerde okunurluk
(Kaynak: Carter, Day, Meggs, 1985: 83)

“Metin yazısını okunur hale getirmek için, düzgün oranlara sahip, boşluk düzeni iyi olan karakterler seçilmelidir.”Klasik yazı karakterlerine; Baskerville, Bembo, Garamond, Palatino gibi serifli , Franklin Gothic, Frutiger, Gill Sans gibi serifsiz karakterler örnek verilebilir.” (Carter, 1997: 12)



Futura Medium

abcdefghijklmnopqrstuvxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

1234567890 (&.,:;!?"'""-—.*\$¢%/£)

Garamond Bold

abcdefghijklmnopqrstuvxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

1234567890 (&.,:;!?"'""-*\$¢%/£)

Gill Sans

abcdefghijklmnopqrstuvxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

1234567890 (&.,:;""'!?-—*\$¢%/£)

Goudy Old Style

abcdefghijklmnopqrstuvxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

1234567890 (&.,:;!?"'""-*\$¢%/£)

Helvetica

abcdefghijklmnopqrstuvxyz

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ

1234567890 (&.,:;!?'""-*\$¢%/£)

Optima
abcdefghijklmnopqrstvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 (&.,:;!?'""-*\$¢%£/)

Times Roman
abcdefghijklmnopqrstvwxyz
ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZ
1234567890 (&.,:;!?'""-*\$¢%£/)

Şekil 4.19, Klasik Yazı Karakterleri

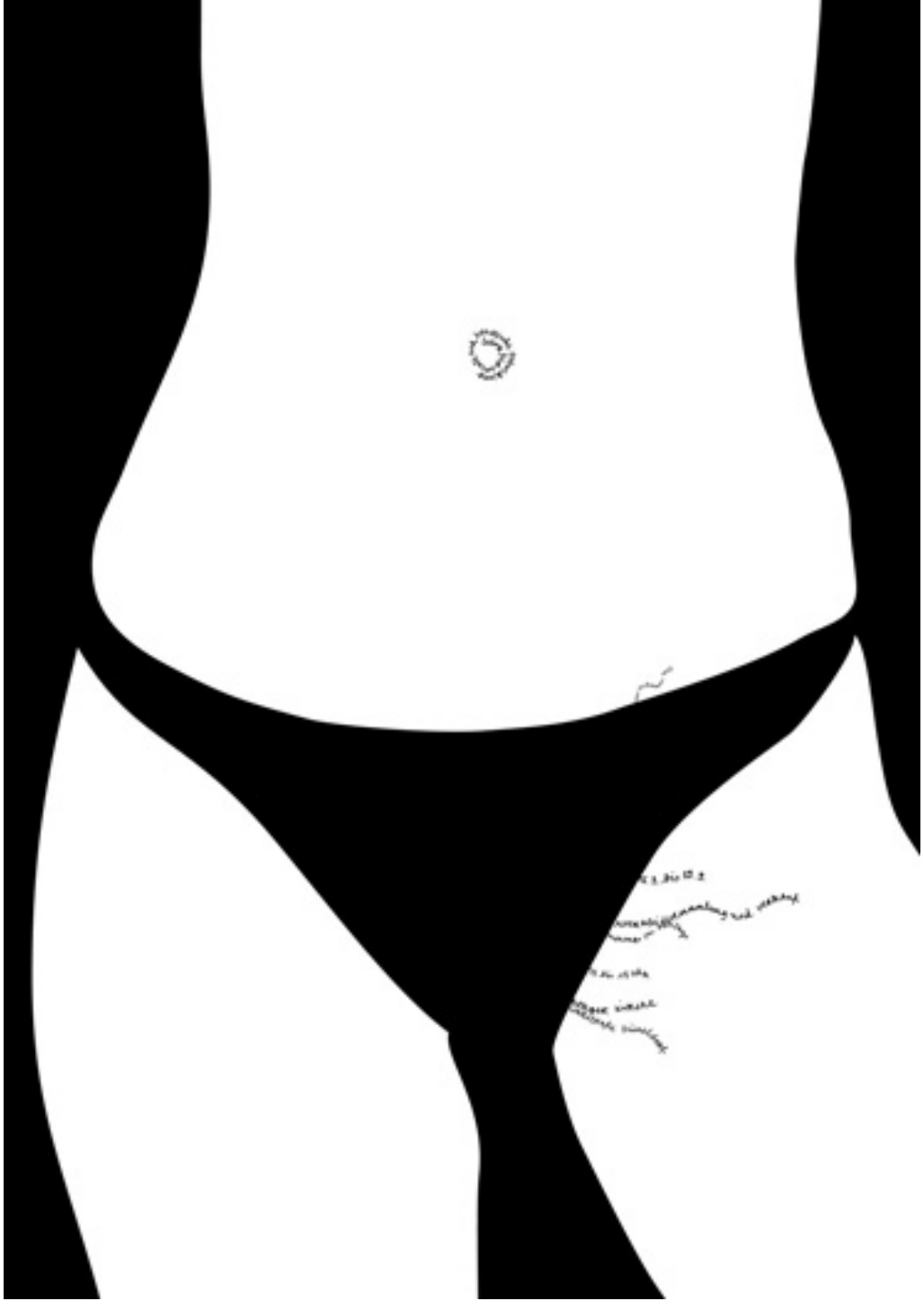
(Kaynak: Solomon, 1986: 189, 201, 203, 206, 207, 209, 211, 221, 231)

Tuhaf oranları ve düzensiz boşlukları olan yazı karakterlerinin okunurlukları zayıftır. Günümüzde kullanılan birçok yazı karakterinin içinden doğru olanı seçmek oldukça zordur. Farklı yazı karakterleri bir arada kullanılabilir. Ancak, kullanırken okunabilir özelliğini koruması gerekir. Yazı “okunmak” hatta “doğru okunmak” için yazılır. Dar satır aralığı okunaklılığı zorlaştırır. Uzun metinlerde genellikle tırnaklı yazılar seçilir. Antik karakterler, grotesk karakterlere oranla daha kolay okunur. Bunun yanısıra, majiskül karakterlere göre miniskül karakterler de daha kolay okunur. Yazılar, soldan başlayarak sağa doğru yazılır. Farklı yazı karakterleri bir arada kullanıldığında ortaya gereksiz boşluklar çıkar. Bu boşluklar karakter özellikleri göz önünde bulundurularak ayarlanmalıdır. Bazı özel durumlarda tasarımcı klasik fontların dışında font kullanmak zorunda kalır. Bu durumda, yazı, okunur, okutur olmaktan çıkarak, sözün içeriğine uygun bir şekilde dizilir. Bu tür yazılar konuşulan dile ait olmaktan çıkar. Okuyucuda çeçitli duygular uyandıran bir iletişim aracına döner. Eğer tasarımın bir gereksinimi değilse, birçok yazı karakteri bir arada kullanılmamalıdır.



Şekil 4.20, Tipografik Afiş

(Kaynak: <http://www.typographicposters.com/#/miguel-mantilla/>)



Şekil 4.21, Fons Hickmann “Giysi Koleksiyonu İçin Poster”
(Kaynak: <http://www.typographicposters.com/#/fons-hickmann-m23/>)



Şekil: 4.22, Fons Hickmann "Should I Stay or Should I Go"

(Kaynak: <http://www.typographicposters.com/#/fons-hickmann-m23/>)

"Satır arası boşluğu, kelime arası boşluğundan daha fazla olmalıdır. Eğer az olursa göz satırlar üzerinde yukarıdan aşağı doğru bir okuma yönü izleyecektir. Satır arası boşluk düzgün olduğunda ise, göz normal okuma yönünde soldan sağa rahatlıkla takip edecektir." (Spiekermann, 2003: 135)

Satırarası boşluğu,
kelime arası boşluğundan
daha fazla olmalıdır.
Eğer az olursa göz satırlar
üzerinde yukarıdan
aşağı bir okuma yönü
izleyecektir. Satır arası
boşluk düzgün olduğunda
ise, göz soldan sağa rahatlıkla
takip edecektir.

Şekil 4.23, Satır arası az olan boşluk

Satırarası boşluğu,
kelime arası boşluğundan
daha fazla olmalıdır.
Eğer az olursa göz satırlar
üzerinde yukarıdan
aşağı bir okuma yönü
izleyecektir. Satır arası
boşluk düzgün olduğunda
ise, göz soldan sağa rahatlıkla
takip edecektir.

Şekil 4.24, Satır arası normal olan boşluk

“Bazı durumlarda tasarımcı, özel bir etki yaratmak için, boşluk düzenlemelerini artırır ya da azaltır. Bu durumun okuyucuya özellikle yapıldığını hissettirmek gerekir. Boşluk düzenlemelerindeki bu sıradışı değişiklik farkedilir biçimde yapılmalıdır.” (Williams, 1998: 112)

Metin 4 farklı şekilde hizalanabilir. Bunlar; soldan blok sağdan serbest, sağdan blok soldan serbest, sağdan ve soldan blok, sağdan ve soldan serbest yani ortadan hizalı yazılardır.

For architecture is an interpretation of life itself; in its highest embodiment it is the sublimest art, a social art. As Mother of all arts, architecture has to fulfill two different demands made by man: the purpose or objective of a thing, and its expression or form. The problems concerning the purpose or object of the thing are of a super-individualistic nature; they represent organic evolution as we see it in nature. For example, the development of a technical apparatus such as the machine is the result of the intellectual work of numerous engineers who, like links in the chain of development, build up on the efforts of their predecessors.

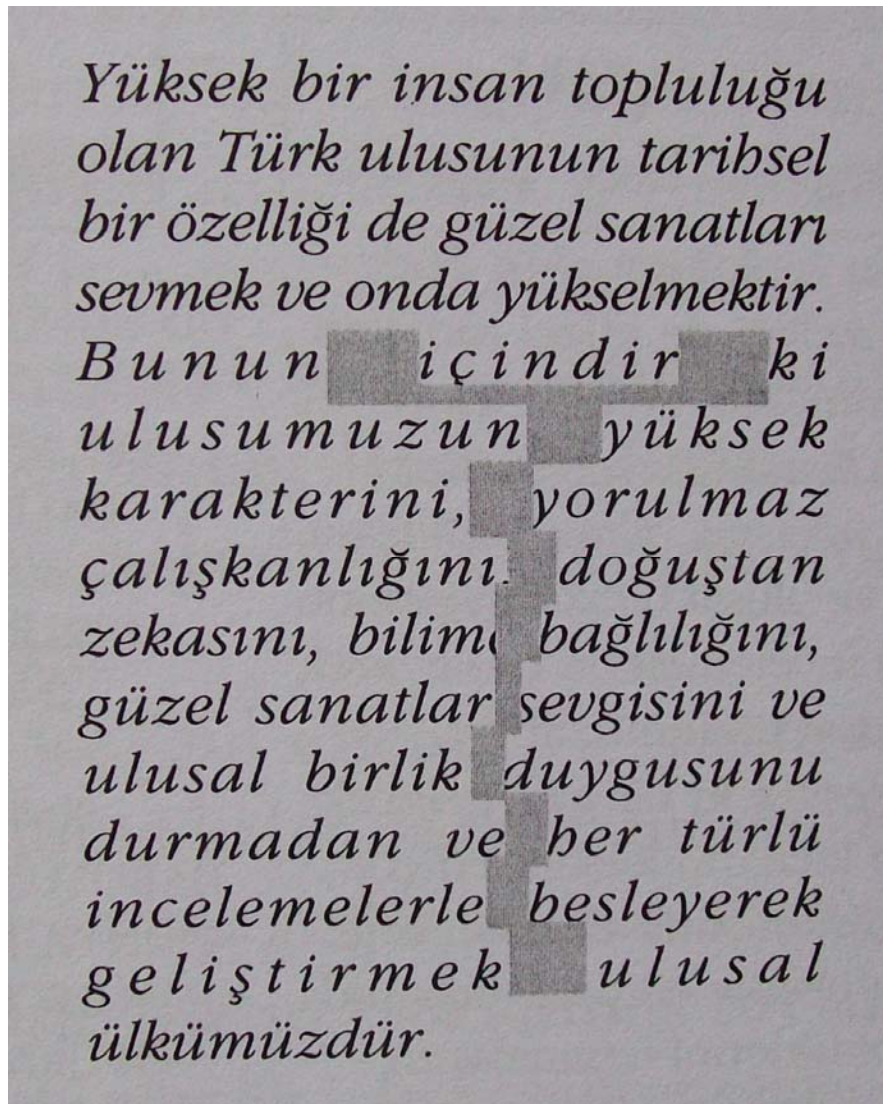
For architecture is an interpretation of life itself; in its highest embodiment it is the sublimest art, a social art. As Mother of all arts, architecture has to fulfill two different demands made by man: the purpose or objective of a thing, and its expression or form. The problems concerning the purpose or object of the thing are of a super-individualistic nature; they represent organic evolution as we see it in nature. For example, the development of a technical apparatus such as the machine is the result of the intellectual work of numerous engineers who, like links in the chain of development, build up on the efforts of their predecessors.

For architecture is an interpretation of life itself; in its highest embodiment it is the sublimest art, a social art. As Mother of all arts, architecture has to fulfill two different demands made by man: the purpose or objective of a thing, and its expression or form. The problems concerning the purpose or object of the thing are of a superindividualistic nature; they represent organic evolution as we see it in nature. For example, the development of a technical apparatus such as the machine is the result of the intellectual work of numerous engineers who, like links in the chain of development, build up on the efforts of their predecessors.

For architecture is an interpretation of life itself; in its highest embodiment it is the sublimest art, a social art. As Mother of all arts, architecture has to fulfill two different demands made by man: the purpose or objective of a thing, and its expression or form. The problems concerning the purpose or object of the thing are of a super-individualistic nature; they represent organic evolution as we see it in nature. For example, the development of a technical apparatus such as the machine is the result of the intellectual work of numerous engineers who, like links in the chain of development, build up on the efforts of their predecessors.

Şekil 4.25, Blok yazılar
(Kaynak: Solomon, 1986: 132)

Bunların yanı sıra satır uzunlukları da okutmada çok önemlidir. Satır genişliği çok uzun olduğunda göz satır sonunda diğer satıra geçmekte güçlük çeker. Çok kısa olduğunda ise, göz hareketleri sürekli yön değiştirdiğinden, yazıyı algılamaya çalışır, bu yüzden yorulur ve zorlanır. Bunun için pek bilinmese de, bir kural vardır. Bu kuralda; satır uzunluğu, kullanılan yazı karakterinin 1,5 katı olmasıdır. Bu kurala rağmen, blok yazılarda bazen “nehir” denilen gelişigüzel kelime boşlukları ortaya çıkabilir. Tasarımcılar tarafından geliştirilen bu kural her zaman geçerli değildir. Metnin içeriği ile görselliği arasında bir bütünlük sağlanırsa göze kötü görünmeyeceğinden kural aranmaz.



Şekil 4.26, Nehir örneği
(Kaynak: Uçar, 2004: 129)



Şekil 4.27, Özel boşluklara örnek
(Kaynak: Gallery, int'l edition vol.04, 162)

Tipografik düzenlemelerde, bazen de okunurluğun ötesinde yakınlık ilişkileri ile oynanarak, bazen çok aralıklı, bazen de birbirinin üstüne getirilerek değişik etkiler yakalanabilir. Bu sonuçlar, okunurluğun azalmasına ya da tamamen yok olmasına neden olabilir. Ancak, ortaya çıkan işler, görsel açıdan ilgi çekici okuyucunun dikkatini çeken tipografik formlardır.



Şekil 4.28, Sıradışı tipografiye örnek
(Kaynak: Gallery, int'l edition vol.05: 160)



Şekil 4.29, Sıradışı tiopafik tasarım örneği (Giacometti'ye saygı gösterisi, Dietmar Winkler)

(Kaynak: Meggs, 1992: 30)

4.6. Renk Unsrunun Espas Kurallarına Etkisi

“Grafik tasarım karma bir disiplindir. Semboller, işaretler, resimler ve sözcükleri içeren değişik öğeler mesajın içerisinde birleşip bütünleşmişlerdir. Cümle sonuna konan bir noktadan renkli bir fotoğrafa, seçilen yazı karakterinin ölçüsünden aralarına konan boşluğuna kadar, grafik tasarımda kullanılan her öğe görsel bütünlüğü oluştururken aynı zamanda mesajı biçimlendirmektedir.” (Selamet, 1995: 1)

Renk ışık ile birlikte vardır. Hem grafik tasarım hem de tipografi için önemli bir elemandır. Açıklık ve koyuluk üzerinde oynamak bile büyük değişikliklere sebep olur. Her bir yazı dizesinin rengini, harflerin birleşerek oluşturdukları düzenli düzensiz doku oluşturur. Harf ve satır aralıkları, karakterin özellikleri ve kontrastlık önemlidir. Doğru kullanıldığında, verilmek istenilen mesaj içeriği kolaylıkla yansıtılır. Yazı karakterlerinin öneminin olduğu kadar renginin de önemi vardır. Yazı, renk ile kullanıldığı sayfada, bağırabilir ya da fısıldayabilir. Yazıdaki bütünlüğü yakalayabilmek için, söz konusu olan grafik çalışmaların, fiziksel, dönemsel, hatta coğrafi özellikleri göz önünde bulundurulmalıdır. Böylelikle ilk bakışta okuyucunun beyninde anlam tam bir bütün oluşturur ve aklında kalır.

“Sanatta kullanılan doğa ya da nesnelere yerini kendine özgü objelere bırakmıştı. Sanat figürden nesnelere uzaklaşırken objesiz kalmamıştı. Onun objesi sözgelişi Malevich ya da Mondrian’ da olduğu gibi renk ve çizgilerin matematik düzenidir ya da Kandinsky’de olduğu gibi renk ve biçim düzenidir. Her iki alandaki düzenin dışında, onların bir başka objesi olmadığı gibi, bu objelerin bizi kendine götüreceği bir empirik doğa da yoktur. Bir bakıma onların varlığı kendi başına bir varlık, estetik sanatsal bir varlıktır.” (Tunalı, 2003: 176)

Bir yazının rengini, çeşitli etkenler belirler. Bunlar; yazının fiziksel özellikleri, karakterin yapısı, harf arasındaki boşluklar, satır arasındaki boşluklar,

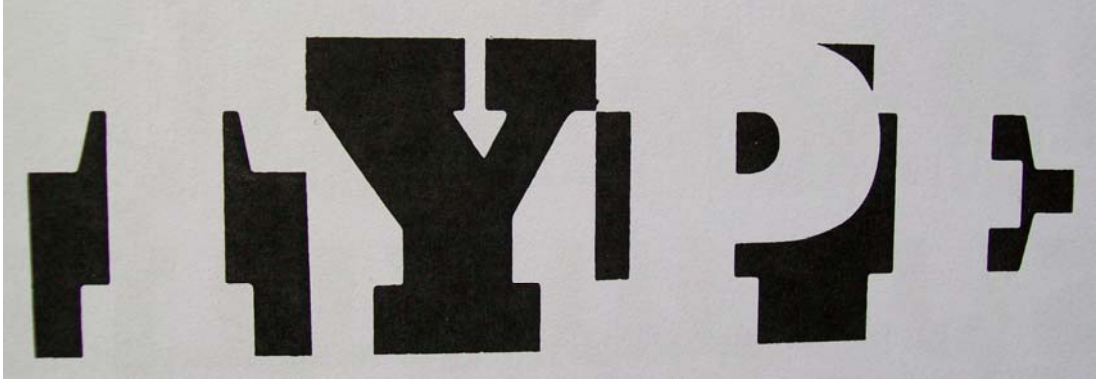
sayfanın genel dokusu ve rengidir. Harf, kelime ve satır arasında yapılacak küçük değişiklikler metnin tonunu koyulaştırır veya rengini açabilir.

“Yazıda renklerin farkından çok ton farkları önemlidir. En büyük renk kontrastı, eğer ton kontrastına sahip değilse tamamen etkisiz kalır. Gz rahatsız bile edebilir.” (evik)



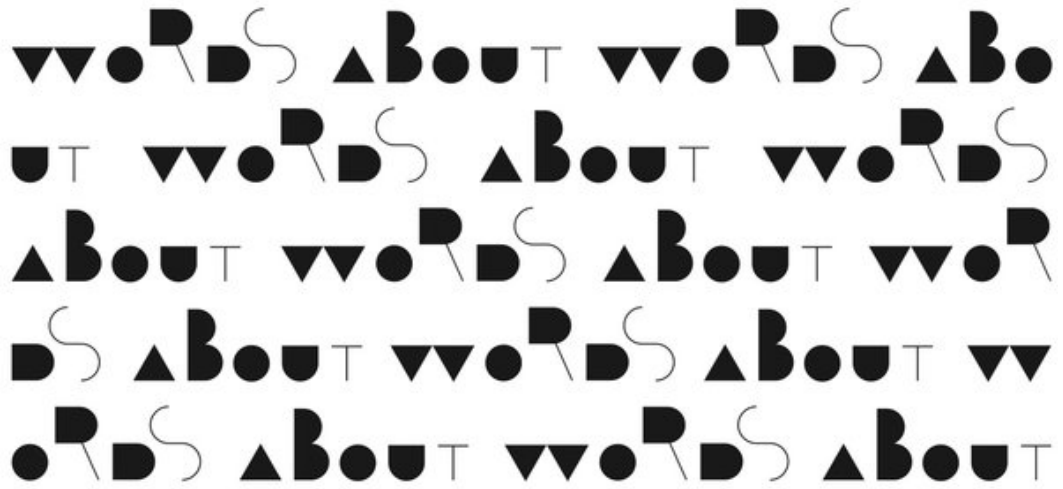
Şekil 4.30, Renklerin yazı üzerinde etkisi
(Kaynak: Grafik tasarım dergisi, 2007: 64)

Açık renkli formlar, daha büyük görünür. Koyu renkli formlar ise olduklarından daha kktr.



Şekil 4.31, Açık-koyu renk farkı
(Kaynak: Solomon, 1986: 57)

Zemin ve yazı da kontrast renkler kullanılırsa, kontrastlığın arttığı oranda yazı küçülmelidir. Açık zemin üzerindeki koyu renkli yazılar her zaman daha rahat okunur.



Şekil: 4.32 Leonardo Sonnoli “Words About”

Kaynak: <http://www.underpaidgenius.com/post/2585477248>)



Şekil 4.33, Açık renki zemin üzerinde düzenlenmiş yazı

(Kaynak: Gallery, int'l edition vol. 4: 166)

“Renk, önemli bir tasarım ögesi olduğu gibi, aynı zamanda sembolik bir değeri de vardır. Tek başına renk, mesaj verebilir, davranışları yönlendirebilir ve insan fizyolojisi üzerinde etkiye sahiptir.” (Uçar, 2004:45)

DİNAMİK
HUZURLU
DİNGİN
NEŞELİ
GİZEMLİ
SICAK
SOĞUK

DİNAMİK
HUZURLU
DİNGİN
NEŞELİ
GİZEMLİ
SICAK
SOĞUK

Şekil 4.34, Renk ve tipografi

(Kaynak: Uçar, 2004: 47)

Renk kullanımının bir kısmı sanatsal, sezgisel olsa da daha çok bilimsel bir durumdur. Grafik tasarımda görsel hiyerarşi oluştururken renk kontrastı, yazı karakteri kontrastları ve boyut kontrastları kadar önemlidir. Tasarımcı, tipografi, imge, mesaj, kompozisyon gibi öğelerle tasarım oluşturmaya çalışırken rengi de bütünün bir parçası olarak ele almak zorundadır. Bir tasarım, renk ve ton değerleri ile ön plana çıkar ya da arka plana geçer.

ABCDEFGHI

Şekil 4.35, “Hi” Geffen Contemporary, Los Angeles

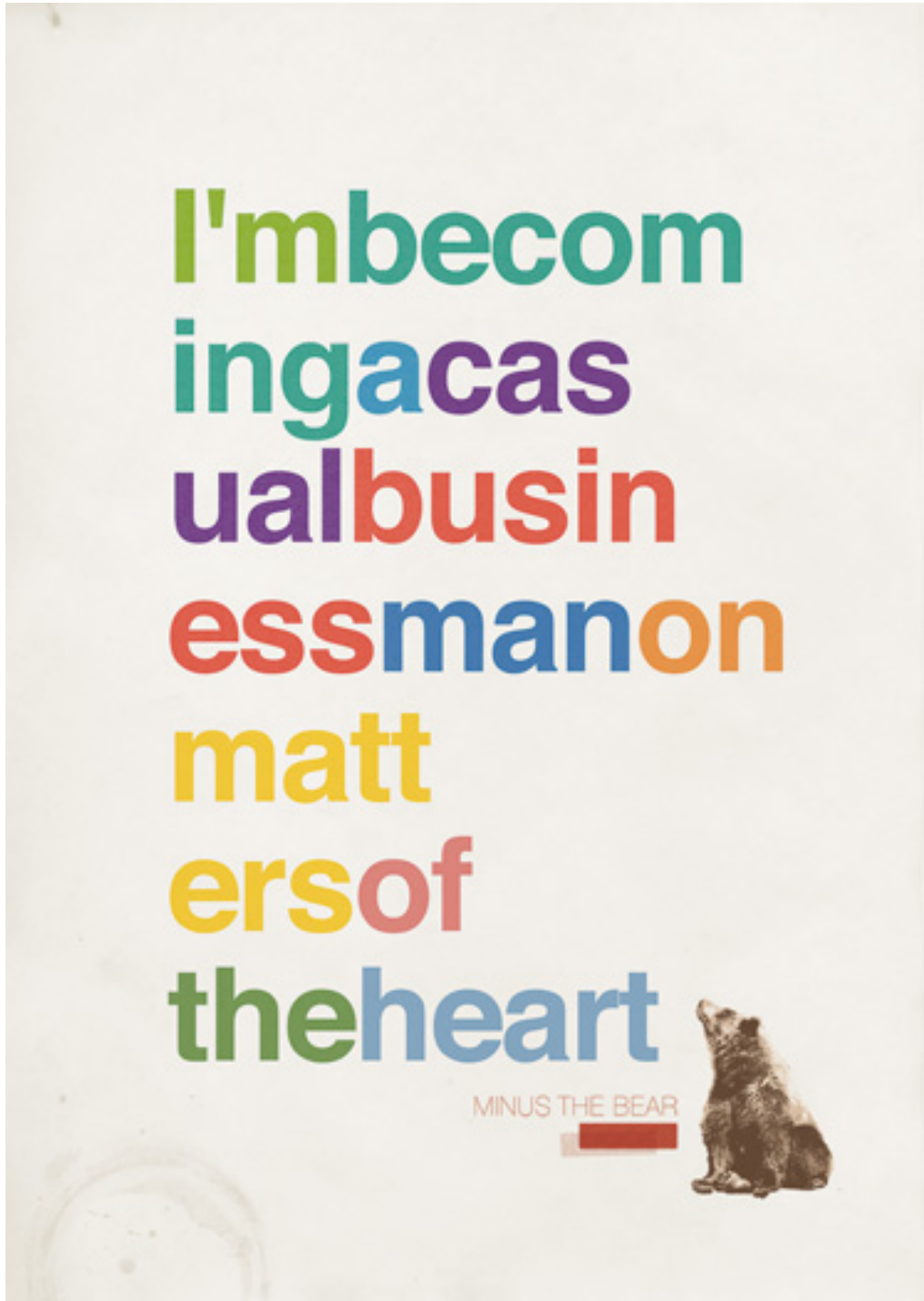
(Kaynak: Uçar, 2004: 107)



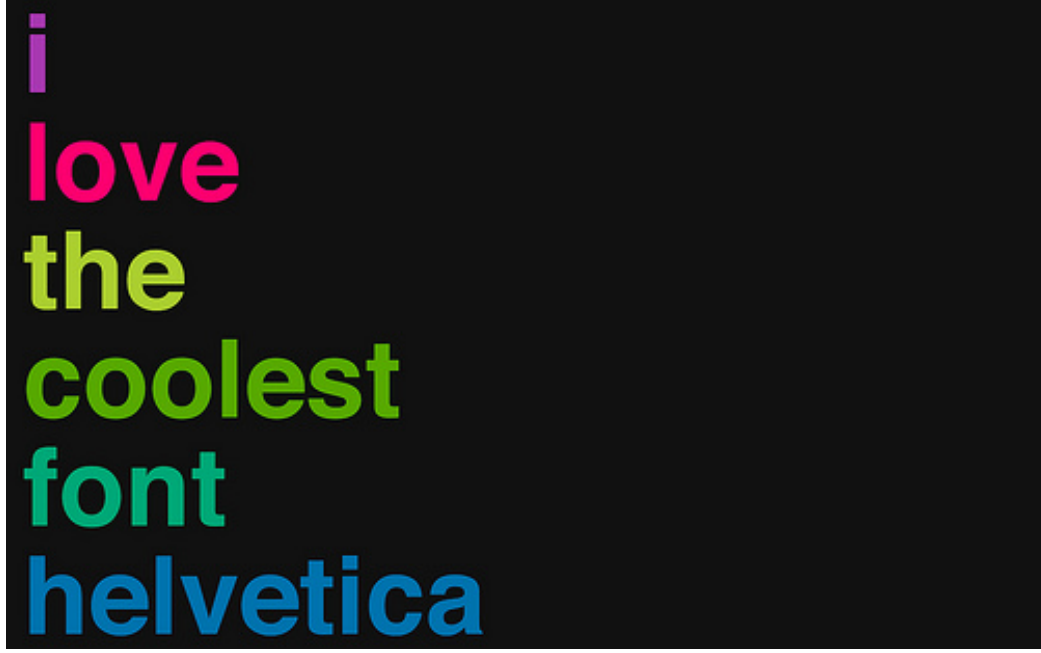
Şekil 4.36, “Go Miami/Amigo Miami” banner, Art Basel Miami Beach, 2002
(Kaynak: Uçar, 2004: 107)



Şekil 4.37, “The Shape Of Things To Come” Festival Afişi
(Kaynak: <http://www.typographicposters.com/#/adrian-newell/>)



Şekil 4.38, Tipografik Poster Uygulaması
(Kaynak: <http://www.typographicposters.com/#/ethan-kennedy/>)



Şekil 4.39, 'Helvetica' Poster Tasarımı

(Kaynak: <http://desizntech.info/2009/09/45-absolutely-astonishing-helvetica-typographic-poster/>)

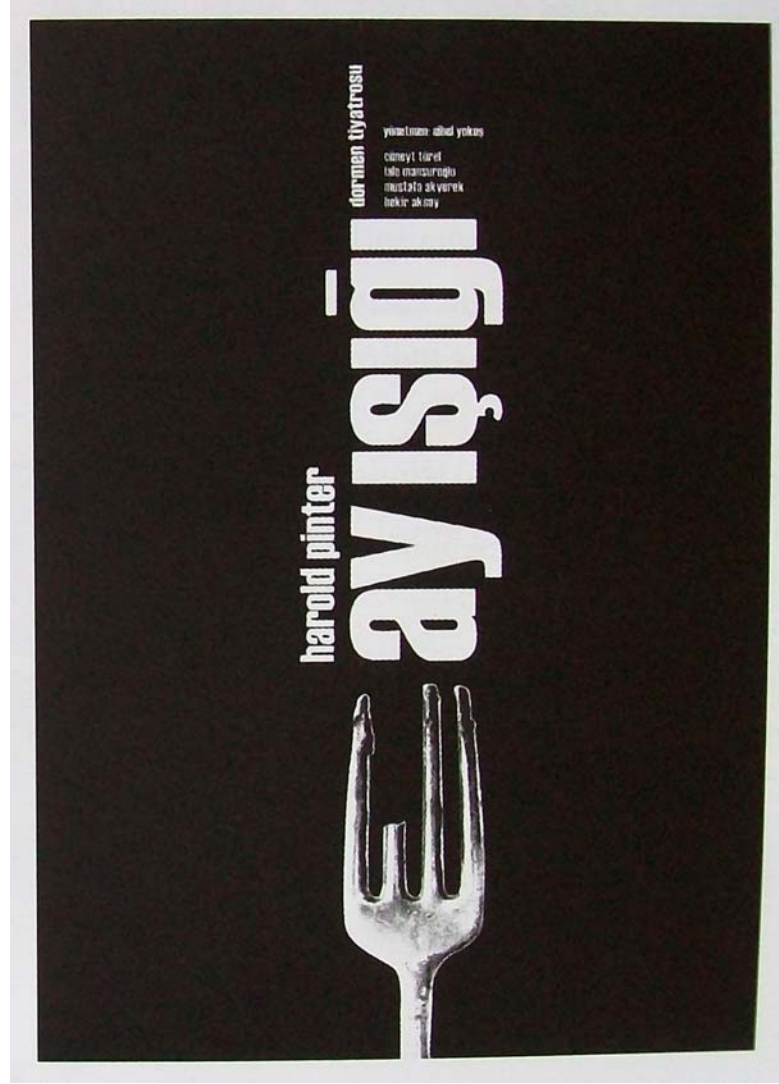
Her renk tek başına güzeldir ancak, tasarım içinde bir araya geldiği zaman belirli bir uyum içinde olması gerekir.

4.7. Tasarım Farklılıklarının Espas Kurallarına Etkisi

“Grafik, görüntü ile ilgilenen bir kavramdır.” (Becer, 2005: 28) Toplumu oluşturan insan ile olan bütün iletişimlerde etkilidir. Bu yüzden hayatımızda önemli ve sürekli bir yere sahiptir.

Dizgi işleminde kullanılan harfler sadece düz yazıdan eğik yazıya ya da kalın yazıya geçerek kullanılmakla kalmaz, aynı zamanda farklı harf karakterleri de kullanılabilir. Önemli olan sonucun düzgün olmasıdır.

“Tasarlamak planlamak demektir. Tasarım süreci karışıklığa ve aynılığa düzen getirmek demektir.” (İstek, 2004: 55)



Şekil 4.40, Tasarım farklılıklarına örnek tasarım uygulaması
(Kaynak: Grafik tasarım dergisi, 2007: 59)

Tasarım farklı yazı karakterleri harmanlanıp yapılırsa bu durumda harflerin taban çizgisi boyunca hizalanması önemlidir. Bugün bilgisayarlarımızdaki dizgi programları, harflerdeki yapı ve diziliş farklarını göz önüne alarak bu işlemi kolayca yapabilir. X-yüksekliği her karakterde farklı olduğundan, karakterler yan yana aynı çizgi üzerinde dizilirken, aynı ölçüde görünmesi için punto ölçüleri ile ayarlama yapılmalıdır.

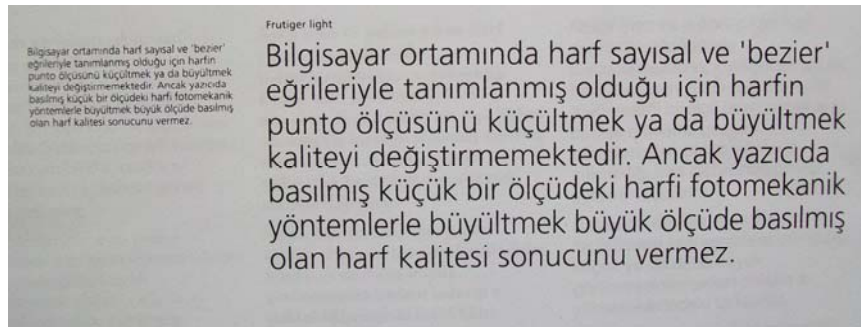
Bir dizgideki yazı karakteri düz yazıdan (roman) eğik yazıya (*italic*) ya da kalın (**bold**) yazıya değiştirilebilir.

Şekil 4.41, Aynı karakterin değişik halleri
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 30)

Üstelik dizgideki yazı karakteri Times Roman'dan Frutiger Light'a ya da **Korinna Bold'a** değiştirilebilir.

Şekil 4.42, Farklı karakterlerin birarada kullanımı
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 30)

Küçük harf karakterleri geniş ölçülere sahiptir. Harf içindeki boşluklar açık olduğundan aralarındaki boşluk daha çoktur. Fontlar hazırlanırken her bir harf ölçüsü için ayrı ayrı çizim yapılmaktadır. Bu durum harflerin punto ölçüsünün büyültülüp küçültülmesinde bozulmasını engeller.



Şekil 4.43, Harf punto ölçüsünün büyük-küçük hali
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 38)

Farklı harf ölçüleri de birarada aynı çizgi üzerinde kullanılabilir. Çok farklı punto ölçülerinde kayma olabileceğinden farklı farklı metin alanlarında çalışmalar yapılır ve birleştirilir. Bu durumda oluşan fazla boşluk göze çarpar, bu yüzden çok dikkat edilmesi gereken durumlardan biridir.

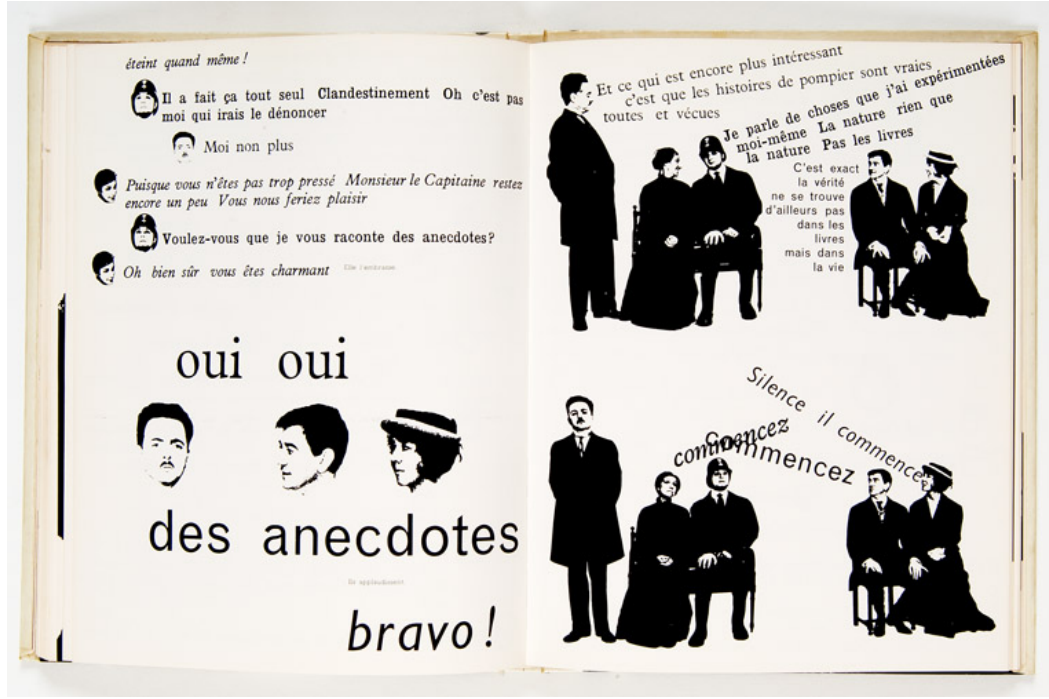
Hazırlanan tasarımın içinde bulunan bütün elemanlar bütünlüğü yansıtmalıdır. Bu konuda grafik tasarımcı en büyük görevi üstlenir. Elindeki görselleri, yazıları ve diğer grafik imgeleri istenilen konuda bir bütünlük içinde sunarak doğru mesajı vermelidir.

Massin, bu tarza ilk öncülerdendir. İşlerini bilgisayar yardımı ile değil, fotografik dizgi tekniğinin verdiği olanaklarla gerçekleştirmiştir. Massin' in işlerinde kelimeler ve cümleler, birer düşünce ve anlam ifade eden imgelere dönüşmüştür. Massin, işlerinde ifadeler ile, yazarın duygu ve düşüncelerini, heyecanını, stresini, mutluluğunu açıkça ortaya koymuştur. Araştırmalara göre çoğu harf karakteri, % 75 oranında deforme edilse de okunurluklarını tamamen kaybetmemiştir.



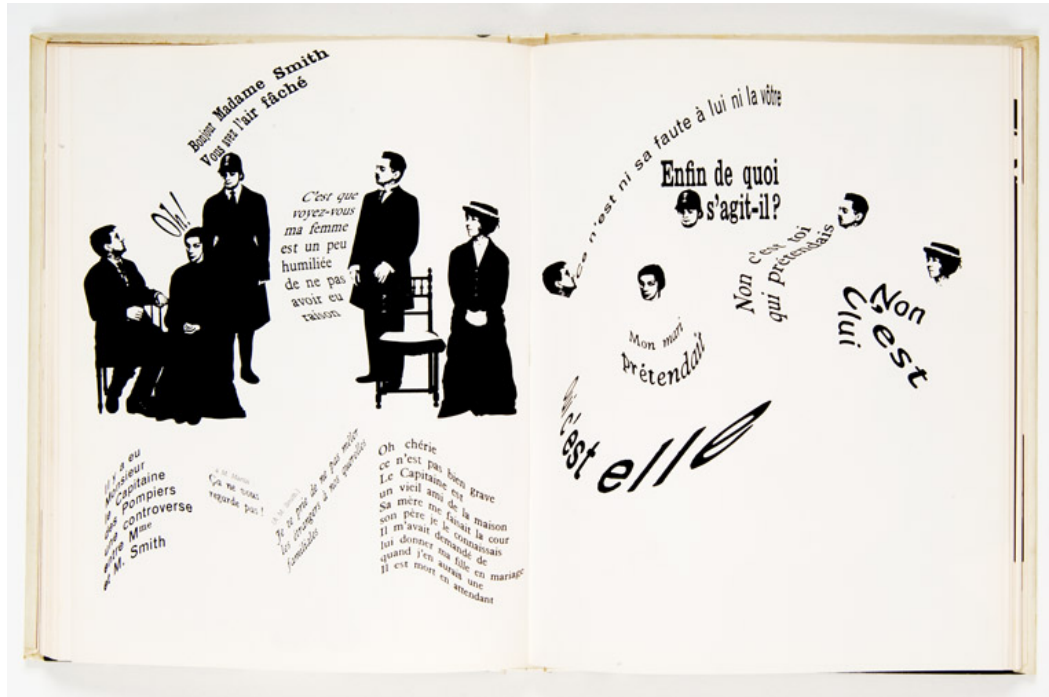
Şekil 4.44, Massin 'Kel Şarkıcı Oyunu'

(Kaynak:http://1.bp.blogspot.com/-ldgdP_Xk0yY/TZIIIqDu-9I/AAAAAAAAB6k/kNQfbWP_yGI/s1600/massin_ionseco_23.jpg)



Şekil 4.45, Massin 'Kel Şarkıcı Oyunu'

(Kaynak: http://xponto.files.wordpress.com/2010/10/massin_ionseco_20.jpg)



Şekil 4.46, Massin 'Kel Şarkıcı Oyunu'

(Kaynak: http://xponto.files.wordpress.com/2010/10/massin_ionseco_18.jpg)

5. DİJİTAL YAZI SİSTEMLERİNDE ESPAS KURALLARI

Bilgisayar çağında grafik tasarım yönünü belirleyen, çalışmalarında deneysel yöntemler izleyen, tasarımcılara örnek olarak Neville Brody, David Carson bunlardan sadece ikisidir. Postmodernist biçem sistemini benimsemişlerdir. O dönemdeki yeni çizgi sistemi ile, yazının nasıl okunduğu değil, ne gibi bir duygu uyandırdığı önemlidir.



Şekil: 4.47, David Carson

(Kaynak: <http://clubflyersmag.com/david-carson-89>)

Bilgisayar grafik tasarım diline kendi estetiğini getirmiştir. Karakterler yaratılırken bilgisayar efektlerinin adlarını ve özelliklerini almışlardır. Neville Brody “Blur” karakteri 1980’lerde bilgisayarla tanışan grafik tasarım, kendinde hiç olmadığı kadar özgür olma imkanı bulmuştur. Bu durum, tipografik dili oluşturan öğelerin üretiminde farklı ve yeni olanaklar sunmuştur.

Modern endüstriyel hayata geçişte, tasarımcılar yeni arayışlar içine girmiştir. Reklamcılığın yeni gelişmeye başladığı bu yıllarda, yazı karakterleri, ağır, hemen göze çarpabilecek şekilde tasarlanmıştır. Böylece yazı karakterlerine birçok yenileri eklenmiştir. Bunlardan biri “Kare Serifli” yazılardır. “Egyptian” olarak da bilinirler.

20. yüzyılda tipografi anlayışına uygun hala hakimiyetini sürdüren birçok yazı karakteri tasarlanmıştır. Eric Gill’ in “Gill Sans” serisi, Paul Ranner’ın “Futura” yazısı bunlara verilebilecek önemli örneklerdendir. Hermann Zapf, geçmişin özelliklerini günümüze taşıyan, Optima, Meliar ve Palatino gibi yazı karakterleri üretmiştir ve halen bu karakterler kullanılmaktadır. Herman Zapf’a göre; “Bir devrin en çok göze çarpan görsel ifadelerinden biri yazı tasarımlarıdır.”

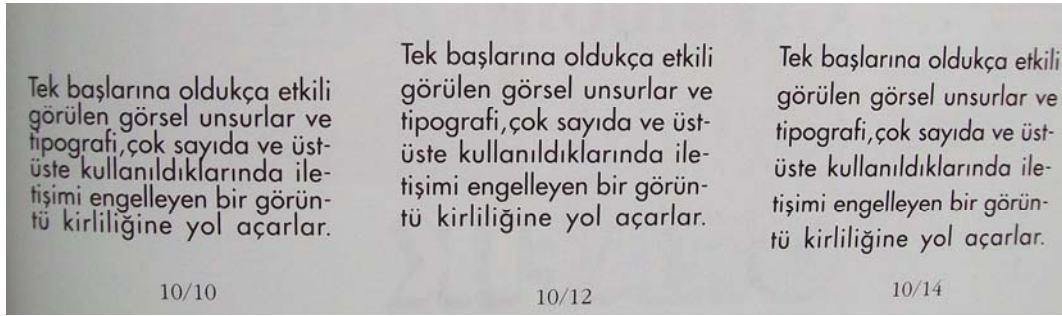
5.1. Dijital Font Tasarımları ve Espas

1737’de Fransız yazı tasarımcısı olan Pierre Simon Fournier de Jeune, “punto” birimini temel alan bir ölçü sistemi geliştirerek tipografik ölçüleri başlatmıştır. 1 punto 0.37583 milimetredir.

Bilgisayardaki dijital dizgi sistemlerindeki boşluk birimlerine “ünite” denir. Ünite; eşit aralıklı dikey çizgi demektir. Tipografik karakterler pozlanmadan önce bu karakterler için ünite sayısı alan içinde belirlenir. Harf genişliği, boşluk, harf ve sözcük arası ünitelerle ölçülür. Ünitelere (+), (-) değerler verilerek bu boşluklar genişletilip daraltılabilir. Kullanılan yazının puntosuna ve genişliğine bağlıdır.

Herhangi bir metni dizmek üzere ölçülendirirken, satır arası boşlukları da belirlenmelidir. Örneğin, 10 punto ile dizilecek bir metinde satır aralarına ek bir boşluk konulmadığında, bu; 10/10 şeklinde belirtilir. Satır aralarında birer puntoluk

boşluklar kullanılacaksa, metnin yanına 10/11, ikişer puntoluk boşluklar isteniyorsa 10/12 işareti konulmalıdır. Satır araları açıldıkça, metnin görsel yoğunluğu azalır.



Şekil 4.48, Farklı ölçümlerde dizim şekilleri

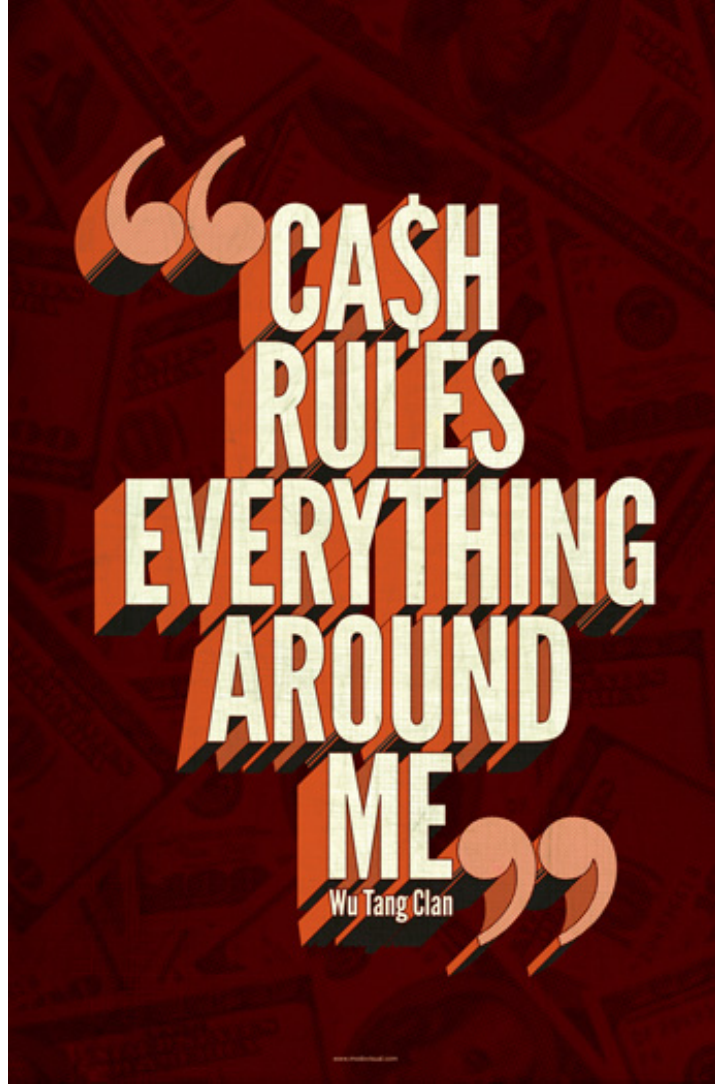
(Kaynak: Becer, 2005: 181)

Bilgisayarlarda, tipografik karakterlere, daraltma, genişletme ve eğim gibi etkiler kolayca kazandırılabilir. Tipografik karakterlere, kontur, üçboyut, gölge vb. gibi birçok özellik kazandırılabilir. Ancak bu durum okunaklılığı ve anlaşılabilirliği olumsuz yönde etkileyeceğinden pek fazla önerilmez.



Şekil: 4.49, Leonardo Sonnoli "nobody is perfect"

(Kaynak: <http://www.sonnoli.com/>)



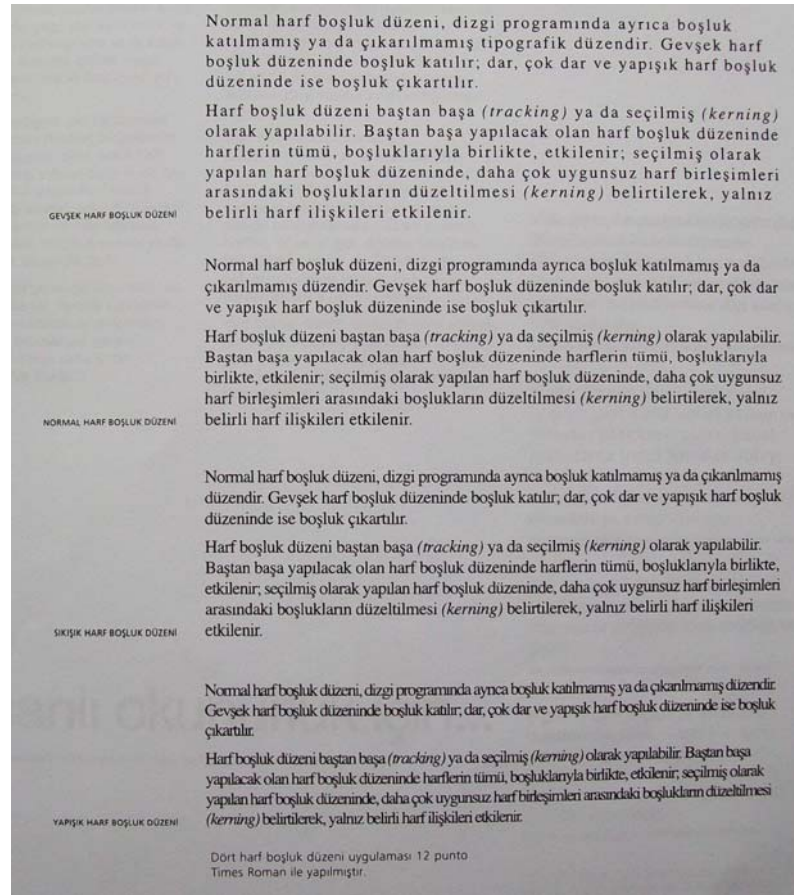
Şekil 4.50, Üç boyutlu harf tasarımlarına afiş uygulaması
(Kaynak: <http://www.typographicposters.com/#/modovisual/>)

Sayısal dizgi sisteminde her tipografik karakter bir ızgara üzerine sayısal olarak şifrelenmiştir.

Grafik tasarımcı, tasarımda kullanacağı metni dizgiye verirken belli bilgileri dizgi operatörüne aktarmalıdır. Bunlar; yazı karakteri, yazı puntosu, büyük harf, küçük harf, satır arası boşlukları (punto değeri olarak), metin düzenleme biçimi, satır uzunluğu (katrat ya da mm değeri olarak), metnin derinliği (katrat ya da mm değeri olarak), eğim derecesi, daraltma-genişletme oranı (% olarak), tipografik unsurlar arasındaki boşluklardır.

Bunların yanında, harf boşluk sistemi ile okunurluğu sağlamak mümkündür. Harf boşluk düzeni, milimetrelerle hatta daha küçük birimlerle ölçülenebilir. Dizgi programlarının çoğu, puntolarda ve punto parçalarında harf boşluk düzenini yapar. Harf boşluk düzeni programlarına bağlı olarak, tipografik seçenekleri, yatay sıkıştırma seçenekleri içinde harf yapılarını bozmadan yapılır. Harf boşlukları; normal, gevşek, dar, çok dar ve yapışık olarak yapılır.

Normal harf boşluk düzeninde, dizgi programına ayrıca boşluk katılmamıştır. Gevşek düzende boşluk katılır, dar, çok dar ve yapışık olan düzenlerde ise boşluk çıkartılır.



Şekil 4.51, Boşluk düzenlemeleri
(Kaynak: Sarıkavak, 1997: 45)

Harf boşluk düzenleri dizgideki karakter sayısını da etkilemektedir. Gevşek olarak ayarlanmış dizgide, normal, dar, çok dar ve yapışık olandan daha az karakter bulunur.

5.2. Dijital Çizgide Espas Sorunları

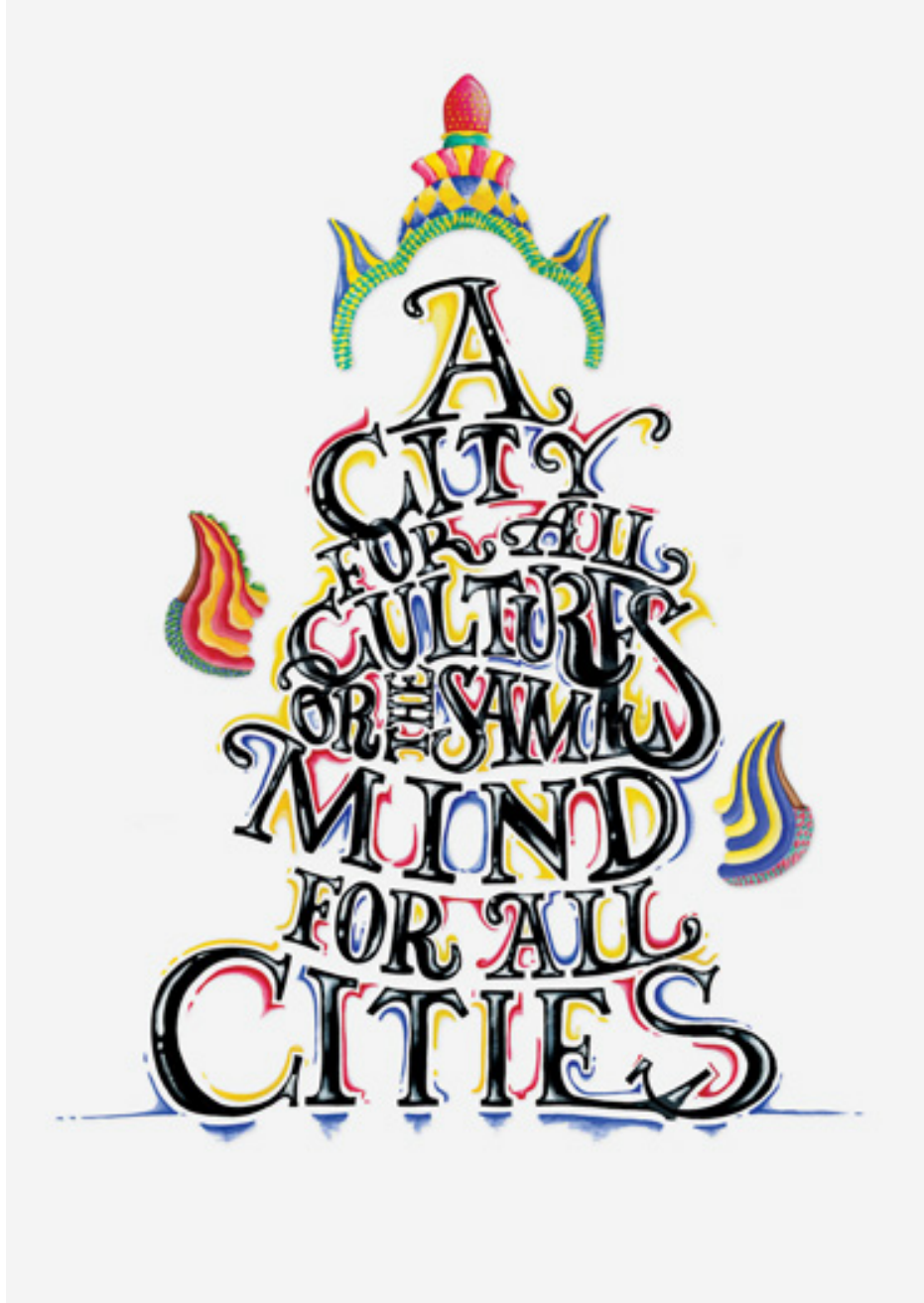
Bir harf dizgi işleminde seçilen fontun bütün varyasyonları bir arada kullanılabilir. Ya da farklı birçok font aynı anda kullanılabilir. Bu farklı font tasarımlarının genel taban çizgisi üzerinde hizalanmaları önemlidir.

Bir yazı içerisinde harf boşluk düzeni çoğunlukla karaktere ve yazının kapladığı yere bağlıdır. Yazı karakterinin boşluk düzeni bulunduğu alanın rengini de etkiler. Harf boşluk düzenini ayarlarken, harf ve dizgi okutur olmalıdır. Bu düzen tüm tasarım göz önünde bulundurularak yapılmalıdır.



Şekil 4.52, Tipografik Afiş Tasarımı uygulaması

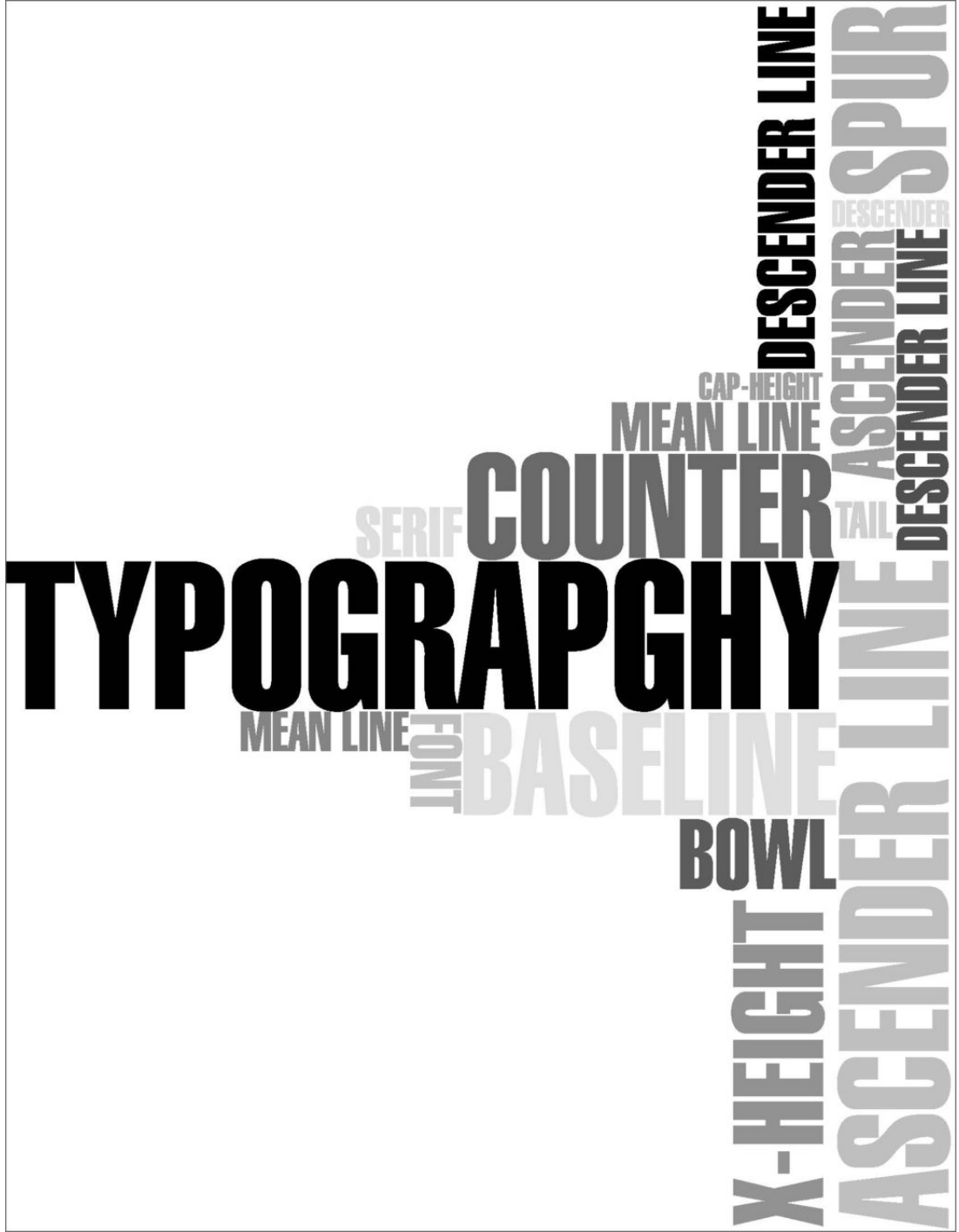
(Kaynak: <http://desizntech.info/2009/09/45-absolutely-astonishing-helvetica-typographic-poster/>)



Şekil 4.53, Tipografik afiş uygulaması

(Kaynak: <http://www.typographicposters.com/#/alex-camacho/>)

Büyük harfler dizilirken başlı başına bir espas problemi oluşturur. Uygun boşluğu oluşturabilmek için bazı harfleri daha aralıklı bazılarını da daha sıkışık yapmak gerekir. Bunu en iyi şekilde yapmak için, harfleri nasıl yerleştireceğinize dair önceden taslak hazırlamaktır.



Şekil 4.54, Tipografik tasarım uygulaması

(Kaynak: <http://browse.deviantart.com/?qh=§ion=&q=typography#/d1ujd5c>)

Metinler yazılırken vurgu gerektiren sözcükler de içerirler. Bu durum da çok zaman espas kurgusunda değişikliği gerektirir. Vurgu yapılacak olan kelimenin diğerlerinden ayırt edilebilmesi için farklı olması gerekir. Genellikle harf

karakterlerindeki değişikliklere başvurulur. Bu durumda satır birimleri ve harf puntosu birbirine geçmeyecek şekilde düzgünce ayarlanmalıdır.

Zarif bir goncanın solgun ve içten titreyişi gibiydi sesi

Zarif bir goncanın solgun ve içten titreyişi gibiydi sesi

ZARIF BİR GONCANIN SOLGUN VE İÇTEN TİTREYİŞİ GİBİYDİ SESİ

Zarif bir goncanın solgun ve içten titreyişi gibiydi sesi

Zarif bir goncanın solgun ve içten titreyişi gibiydi sesi

Zarif bir goncanın solgun ve içten titreyişi gibiydi sesi

ZARIF BİR GONCANIN SOLGUN VE İÇTEN TİTREYİŞİ GİBİYDİ SESİ

Zarif bir goncanın solgun ve içten titreyişi gibiydi sesi

Şekil 4.55, Bilgisayar ortamında hazırlanan harf karakter uygulamaları

(Kaynak: Uçar, 2004: 106)

Hel
vetica

Helvetica was created by Max Moschetti and Eduard Hoffmeyer at the Neuberger Typefoundry in Basel, Switzerland. Helvetica was designed in 1957 as a modern, neutral, and versatile typeface. It is a sans-serif typeface, meaning it does not have a decorative 'tail' on the letters. Helvetica is a member of the 'Swiss Style' typeface family, which is characterized by its clean, geometric, and functional design. Helvetica is widely used in graphic design, advertising, and branding. It is a classic example of a 'faceless' typeface, meaning it is designed to be versatile and adaptable to various contexts. Helvetica is a true masterpiece of typography, and its influence is still felt today.

Şekil 4.56, 'Helvetica' Poster uygulaması

(Kaynak: <http://media.typographicposters.com>)



Şekil 4.57, Tipografik Afiş Uygulaması

(Kaynak: <http://psd.fanextra.com/articles/80-ultimate-examples-of-experimental-typography/>)

Bugün bilgisayar ortamında yapılan dizgi işlemlerinde punto ölçüleri programına bağlı olarak binde bir, hatta milyonda bir ölçüye kadar hassas ölçülendirme yapabilmektedir.



Şekil 4.58, Tipografik poster tasarımı uygulaması
(Kaynak: <http://www.typographicposters.com/#/duel/>)



Şekil 4.59, Tipografik Poster Tasarımı

(Kaynak: <http://www.typographicposters.com/#/denis-kuchta/>)



Şekil 4.60, 'You will be happy' poster uygulaması
(Kaynak: <http://www.typographicposters.com/#/ethan-park/>)



Şekil 4.61, 'Hurry up and die' başlıklı uygulama

(Kaynak: <http://psd.fanextra.com/articles/80-ultimate-examples-of-experimental-typography/>)

6. SONUÇ

Bir grafik tasarımcının, mesajı izleyiciye net, anlaşılır bir şekilde ulaştırabilmesi için, yaptığı tasarımın görsel olarak bütünlük içinde olması gerekmektedir. Bunun için de tasarımcının, görsel bütünlüğün ne olduğu ve nasıl oluştuğu hakkında bütün donanımlara sahip olması gerekmektedir.

Grafik tasarımda kullanılan yazı ve imge yalnız kullanıldığında da çok güçlü olmasına rağmen, birbirleri içinde etkileşim içinde olan grafik öğelerdir. Her ikisi de, gerek tek başlarına gerek birleşerek olağanüstü yaratıcılıkta sonuçlar çıkarabilir. Ancak bu sonuç, her iki öğeyi de en doğru şekilde kullanmakla olur. Doğru kullanmak, tasarımcıda bilgi, birikim gerektirir.

Bakıldığında ilk yazıdan günümüze kadar tarihin her dönemindeki yazıda etkisini göstermiştir.

Günümüzde birçok tasarımcının önemsemediği espas, okumada, yazmada, bakıp görmede, hayatımıza giren her durumda etkisini korumaktadır. Boşluklar, çok zaman kaybı gibi görünse de aslında tasarımı ön plana çıkaran ya da onu arkaya iten tek olgudur diyebiliriz. Harf oluşumlarında, harf karakterlerinin oluşumunda, dizilişinde, bunların poster ya da kitap tasarımlarının içine dizilişinde birebir ilintilidir. Doğru kullanıldığında kendini savunur ve en iyi şekilde sunar.

Espas, sadece grafik ve tipografik anlamda hayatımızda olmayıp her anlamda her zaman karşılaşılan bir olgudur. Bu yüzden her zaman çok dikkat edilmesi gereken bir durumdur.

Şehir planlamalarında, tasarımlarda, görsel kirliliğin arttığı her alanda göz karmaşadan kurtulup net bir şekilde anlamak istemektedir. Tasarımcılar tarafından espasın doğru kullanılıp, doğru sunulması önemli bir kazanç demektir.

İnsan gözü doluluğu hemen farkeder. Fakat onu çekici kılan boşluğu, çok zaman görmezden gelir. Birçok tasarım bu durumun farkından habersiz soluk alır. Oysa tasarımda görünen elemanlar kadar görünmeyenler de önemlidir. Belki de, tasarımda en fazla özen ve önem gösterilmesi gereken durumdur. Gösterilmediği durumda kendini etkisiz, okunmaz hale getirir ve korkunç bir hal alır. Özen ve önem gösterildiğinde ise, tasarımın güzelliğine güzellik katar. Espasın vereceği estetik güzelliği, renk, biçim, boyut gibi tasarım içinde yer alan başka hiçbir tasarım elemanı veremez.

Tasarımda espası etkili kullanmak, teknik bilgi, tasarım becerisi, titizlik, dikkat ve estetik kaygı gerektirir. Kolayca biçimlenmesi her zaman mümkün olmasığundan tasarım eğitimi almış kişiler için oldukça önemli ve anlamlıdır.

İyi grafik sunu demek; izleyicinin gördüğü tasarımları anlaması ve etkisi altına girmesidir. İzleyici görsel bütünlüğü görmezse ilgisini kaybeder. İlgiyi toplamak için yapılan işin tamamlanmışlık hissini vermesi gerekir.

Tamamlanmışlık hissi, belirlenen konu üzerinde görselin ve tipografinin en doğru şekilde kullanılması ile olur. Tipografi; farklı yazı karakterleri, espas, satır uzunluğu, sayfa yapısı gibi temel başlıklar içerir. Bütün bu temel kuralların teknik bilgi ile doğru şekilde yerine getirilmesi en iyi sonuca ulaştırır.

Doğru ve iyi tasarım sonucuna ulaşabilmek için, birçok tasarım dersi ile aldığımız tipografi dersine gereken önemi vermeliyiz. Tipografi dersi kendi içinde; biçim, konum, büyüklük, renk gibi temel özellikler taşımaktadır. Yazı ve tipografi uygulama alanında, bilgi, beceri ve ciddi titizlik isteyen bir daldır. Bu yüzden, tipografinin ve birçok tasarım alanının içinde barınan espasın, çok iyi bir şekilde kavranması gerekmektedir.

7. KAYNAKLAR

Kitaplar:

Becer, E. (2005). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

Bektas, D. (1992). *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

Bilak, P. (2008). Tipografi Nedir? R. Çirişyan (Çev.). *Grafik Tasarım Dergisi*. Sayı 24, İstanbul, 74-91.

Carter, Rob. (1997). *Working With Computer Type 3, Color & Type*. New York: Watson Guptill.

Çevik, S. (). *Yazı Disiplini Ders Notları*:

Denel, B. (1970). *Tasarım Üzerine Bir Deneme*. İstanbul: Yükselen Matbaacılık Lt. Şt.

Dodd, R. (2006). *From Gutenberg to Opentype*. UK: ILEX.

Elam, K. (2004). *Grid Systems [Grid Sistemleri]*. New York: Princeton Architectural Press.

Faulmann C. (2001). *Yazı Kitabı*. İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

Frutiger, A. (1980). *Type Sign Symbol*. Zurich: ABC Verlag, Edition.

Gardner. W. (1982). *Alphabet at Work*. London: A&C Black (Publishers) Ltd.

Gates, D. (1969). *Lettering For Reproduction*. New York: Watson-Guptill Publications

İstek, R. (2004) *Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni*. İstanbul: Pusula Yayıncılık ve İletişim Ltd.

Meggs, P. B. (1998). *A History Of Graphic Design*. California: John Wiley & Sons Inc.

Meggs, P. B. (1992). *A History of Graphic Design*, New York Van Nostrand Reinhold.

Meyer, R. G. (1977). *Analysis and Design Of Analog Integrated*. California: John Wiley & Sons

Romano, Frank, J. (1984). *The TypEncyclopedia*. New York: R. R. Bowker Company

Samara, T. (2002). *Making and Breaking the Grid*. Gloucester: Rockport Publishers

Sarıkavak, N.K. (1997). *Tipografinin Temelleri*. Ankara: Doruk Yayıncılık.

Sarıkavak, N. K. (2004). *Çağdaş Tipografinin Temelleri*. Ankara: Seçkin Yayıncılık San. ve Tic. A.Ş.

Solomon, M. (1986). *The Art of Typography, An Introduction to Typo. icon. ography*. New York: Watson-Guptill Publications.

Spiekermann, Erik and E.M. Ginger. (2003). *Stop Stealing Sheep Findout How Type Works*. California: Adobe Systems Inc.

Tunalı İ. (2004). *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: Yapı Yayın.

Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: Anka Basım.

White A. W. (2002). *The Elements of Graphic Design: Space, Unity, Page Architecture and Type*. Canada: Allworth Communications.

Williams, R. (1998). *The non-designer's type book: insights and techniques for creating professional-level type*. US: Peachpit Press.

Sürekli Yayınlar:

Bilak, P. (2008). Latin Tipografisinin Dünya İle İlişkisine Bir Bakış. R. Çirişyan (Çev.). *Grafik Tasarım Dergisi*. Sayı 24, İstanbul, 90-91.

Bilak, P. (2008). Tipografi Nedir? R. Çirişyan (Çev.). *Grafik Tasarım Dergisi*. Sayı 24, İstanbul, 74-91.

Sarıkavak, N. K. (2006). Tipografinin Ne Olduğunu Kavramak Hakkında. *Photoshopmagazin Dergisi*. İstanbul, 76-80.

Becer, E. (2007). *Grafik Tasarım Eğitimi ve Doğru Bilinen Yanlılar*. Grafik Tasarım Dergisi. Sayı: 13 İstanbul, 59

Uçar, T. (2007). *Düş Düşün Düşünceler*. Grafik Tasarım Dergisi. Sayı: 13 İstanbul, 64

Poster. (2009). Gallery int' l edition vol. 4, David Choi, 162-166

Poster. (2009). Gallery int' l edition vol. 5, David Choi, 160

Tezler ve Yayınlanmamış Çalışmalar:

Selamet, S. (1995). *Grafik Tasarım Ögesi Olarak Tipografi*, Yüksek Lisans Tezi, Eskişehir.

İnternet:

http://tr.wikipedia.org/wiki/Ta%C5%9F_bask%C4%B1)