



Ondokuz Mayıs Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

**YENİ TÜRK ALFABESİNE GEÇİŞ SÜRECİNDEN GÜNÜMÜZE
TİPOGRAFİ EĞİTİMİNİN TEMEL DİSİPLİNLERİNDEN
BİRİ OLAN METİN FONTU TASARIMI**

Hazırlayan
Yavuz YÜCEL

Danışman
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN

Doktora Tezi

Samsun, 2015

Ondokuzmayıs Üniversitesi
Eğitim Bilimleri Enstitüsü
Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı

**YENİ TÜRK ALFABESİNE GEÇİŞ SÜRECİNDEN GÜNÜMÜZE
TİPOGRAFI EğİTİMİNİN TEMEL DİSİPLİNLERİNDEN
BİRİ OLAN METİN FONTU TASARIMI**

Hazırlayan
Yavuz YÜCEL

Danışman
Prof. Dr. Ata Yakup KAPTAN

Doktora Tezi

Samsun, 2015

KABUL VE ONAY

Yavuz YÜCEL tarafından hazırlanan YENİ TÜRK ALFABESİNE GEÇİŞ SÜRECİNDEN GÜNÜMÜZE TIPOGRAFI EĞİTİMİNİN TEMEL DİSİPLİNLERİNDEN BİRİ OLAN METİN FONTU TASARIMI başlıklı bu çalışma / / 2015 tarihinde yapılan savunma sınavı sonucunda oybirliği/oy çokluğuyla başarılı bulunarak jürimiz tarafından Doktora Tezi olarak kabul edilmiştir.

Başkan:

Üye:

Üye:

Üye:

Üye:

Yukarıdaki imzaların adı geçen öğretim üyelerine ait olduğunu onaylarım

/ / 2015

BİLİMSEL ETİK BİLDİRİMİ

Hazırladığım Doktora tezinin, proje aşamasından sonuçlanmasına kadarki süreçte bilimsel etiğe ve akademik kurallara özenle riayet ettiğimi, tez içindeki tüm bilgileri bilimsel ahlak ve gelenek çerçevesinde elde ettiğimi, tez yazım kurallarına uygun olarak hazırladığım bu çalışmamda doğrudan veya dolaylı olarak yaptığım her alıntıya kaynak gösterdiğimi ve yararlandığım eserlerin kaynakçada gösterilenlerden oluştuğunu taahhüt ederim.

/ / 2015

Yavuz YÜCEL

Öğrencinin Adı-Soyadı	Yavuz YÜCEL
Anabilim Dalı	Güzel Sanatlar Eğitimi Anabilim Dalı
Danışmanın Adı	Ata Yakup KAPTAN
Tezin Adı	Yeni Türk Alfabesine Geçiş Sürecinden Günümüze Tipografi Eğitiminin Temel Disiplinlerinden Biri Olan Metin Fontu Tasarımı

ÖZET

Yazının icadının yaratmış olduğu etkiler, insanlığın kültürel yaşamı bakımından son derece önemsenmiştir. Yazıya dair arkeolojik bulguların olağan üstü karşılanıp, aynı derece heyecan yaratmasının nedeni de bununla ilişkilidir. Çağımızın kültürel göstergelerinden, enformasyonun dolaşım hızının sürekli artması ve gelişmesi ile birlikte insanlığın geçirmiş olduğu kültürel dönüşümler, yazının geçmişten günümüze getirmiş olduğu etkiyi daima gündemde tutmuştur. Birbirinden çok farklı biçimsel özellikleri ile bugüne kadar üretilmiş olan yazı örneklerinin yine çok farklı amaçları ve işlemleri söz konusudur. Çalışmamızda incelenen metin fontlarının, tipografi eğitimi sürecinde, kültürel gerekçelerden kaynaklanan önemi ve tasarımının ülkemizdeki durumu ele alınmıştır.

Yazı, nitelik olarak görmemizi ve anlamamızı sağlayan fonksiyonel bir karaktere sahiptir. Günümüz iletişim teknolojileri ile şekillenen kültürel ortamlar için gerçekleştirilen font tasarımlarının varlık nedenleri kültürel gerektirmelere bağlı olarak çeşitlenmektedir. Her birinin kullanım amaçlarının özel anlamlarla belirlendiği bu fontların geçmişten günümüze tipografi eğitiminin de temelini ilgilendiren mevcudiyetleri söz konusudur. Metin fontu tasarımı, tipografi eğitiminin temel disiplinlerinden biri olmasına karşın ülkemizde Yeni Türk Alfabesine geçiş sürecinden günümüze değin profesyonel düzeyde harf tasarımcılarının yok denecek kadar az olması mevcut bilgi ve tecrübenin aktarımı ve geliştirilmesi süreçlerinin eksikliğinin bir göstergesi durumundadır. Okuma kültürümüzün ve metne yönelik algılarımızın geliştirilmesi bakımından ülkemizde metin fontu tasarımının profesyonel olarak ele

alınmasının kültürel gerekçeleri önemli bir tartışma konusudur. Bu çalışma ile metin fontlarına atfetmeye çalıştığımız özel bakış açıları, evrensel ve entelektüel gelecekçi bakış açılarının kültürel çerçevesi sonucunda olgunlaşmıştır.

Anahtar Sözcükler:

Font, Tipografi, Metin Fontu, Tasarım, Yazı Karakteri

Student's Name and Surname	Yavuz YÜCEL
Department's Name	Fine Art Department of Education
Name of the Supervisor	Ata Yakup KAPTAN
Name of the Thesis	Text Font Design, One of the Basic Disciplines of Typography Education, From the Period of Transition to New Turkish Alphabet to the Present

ABSTRACT

The effects created by the invention of writing have been highly considered with respect to the cultural existence of humanity. Also, the reason for the fact that archaeological findings for writing have been regarded as remarkable and have caused excitement as well is related to this. From the cultural signs of our age, the cultural transformations which the humanity has undergone along with the continuous increase in and development of the circulation rate of information, have always kept the effect the writing brought along from past to present at issue. For writing types generated with quite different morphological properties up to the present, again many different objectives and processes are in question. The importance of text fonts analyzed in our study, during typography education, arising from cultural reasons and the situation in our country as relevant to its design are handled.

Writing has a functional characteristic enabling us to see and realize as quality. The reasons for the existence of font designs performed for cultural contexts formed with today's communication technologies vary as based on cultural entailments. The presences of these fonts, the intended purposes of which are specified for each with special meanings, regarding also the basis of typography education from past to present are available. Although text font design is one of the basic disciplines of typography education, the case in which letter designers at professional level are scarcely any from the period of transition to New Turkish Alphabet to the present is just a sign for the inadequacy of processes of available information and experience transfer and

improvement. With respect to the development of our reading culture and perception for the text, the cultural grounds for dealing with the text font design professionally in our country constitute an important object at issue. Particular viewpoints we have tried to attribute to the text fonts with this study, have developed in consequence of cultural frame of global and intellectual futurist points of view.

Keywords:

Font, Design, Text Font, Typeface, Typography

ÖNSÖZ

Yazı, tarihi kaydetmenin ötesinde düşüncenin taşıyıcısı, aktarıcısı, yansıtıcısı ve insan olmanın göstergelerindedir. “Düşüncenin dille sıkı bir bağılılığı vardır. Düşünceler sözcüklere dökülemiyorsa, düşünce biçim almamış, düşünce olmamış demektir” (Akarsu, 1988: 64). Dil düşüncenin; yazı ise dilin ifade araçlarındandır. Dolayısıyla, yazı düşüncenin bir yansımasıdır denilebilir. Düşünceyi taşıyan yazının karakteri, o düşüncenin ve dilin ürünü olmadıkça yazının gerçek manada dili taşıyacağı düşünülemez. Bu bakımdan metin yazmada kullanılan fontların özel bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Dilin görünüm kazanmış durumundaki yazının ve onun dili, her zaman grafik tasarımın önemli bir ilgi alanı olmuştur. “İnsanlığın geçmişi ile özdeşleştirilebilen yazı ve tipografinin geçmişi” (Uçar, 2004: 108) kültürler açısından bu dinamizmini ciddi bir biçimde sürdürmektedir. Sait Maden, “kendi yaşam temellerini yine kendi geçmiş kültürü, düşünce, yaratma ve bulgu ürünleriyle, kendi değer yargılarıyla çözümleyip kuramayan toplumların her sanat dalında olduğu gibi grafik sanatında da köksüz kalacağını” belirtir. Maden, bu düşüncesini “Türk grafikçisi yeni bir ‘a’ harfi, yeni bir ‘b’ harfi çizerken ona kendi ulusunun, kültürünün biçimleme gücünün damgasını vurmaya zorundadır” (Kaynaradağ, 1983: 11) ifadelerine yer vererek geliştirir.

Ülke grafik sanatının özgün bir karakter ve kimliğe sahip olabilmesi, ancak kendi görsel dilinin kullanılmasıyla mümkün olabilir. Kendi dilini kullanmak / kullanabilmek bir gerekliliktir; ki bu gereklilik sadece grafik sanatının değil tüm sanat dallarının, bireyin hatta ulusların var olma çabasının temel unsurlarındandır. Türk Millî Eğitiminin genel amaçlarından biri, Türk Milletinin bütün fertlerini; Türk Milletinin millî, ahlâki, manevî ve kültürel değerlerini benimseyen, koruyan ve geliştiren; ve bunları davranış hâline getirmiş yurttaşlar olarak yetiştirmektir. Bu doğrultuda grafik tasarım ve tipografi eğitiminin de millî, manevî ve kültürel değerleri benimseyen, koruyan ve geliştiren bir anlayışta olması gerektiği düşünülebilir. Bu düşünce bir ulusun varlığını sürdürebilmesinin temel unsurlarından biri olarak da görülebilir. “Felsefesi bulunmayan toplumlar kendilerine ait özel bir eğitim anlayışı geliştiremeyecekleri gibi sistem kuramaz ve başkalarını taklit etmek zorunda kalırlar” (Can, 2012: 27). Bir ulusun

varlığını sürdürebilmesi öz değerlerine sahip olması ve kendi çözümlerini üretmesiyle mümkün olabilir.

Metin fontları yazı eğitiminin, tipografi ve grafik tasarım alanlarının yapıtaşlarındandır. Yazı eğitiminin özel ve ileri amaçlarından biri de metin fontu tasarlamaktır. Metin fontları için tipografinin temeli ve aynı zamanda çatısı olduğu söylenebilir. Kendi kültür ve diline ait metin fontuna sahip olunmaması grafik tasarım alanında gerekli yetkinliğe sahip olunmadığının bir göstergesi olduğu gibi ulusal kimlik sorununun da ana girdilerinden olarak ifade edilebilir.

Yavuz YÜCEL

Mart 2015

Teşekkür

Uzun ve titiz bir araştırma sürecinin ürünü bu çalışmanın şekillenmesinde, yazdığım metin taslaklarını eleştirel yaklaşımlarıyla defalarca okuyup düzelten, sadece ilgi ve desteğiyle değil, yaratıcı fikirleriyle çalışmanın gelişimine etki eden, bana ve çalışmaya olan güvenini ve desteğini her zaman koruyan değerli hocalarım Prof.Dr. Ata Yakup KAPTAN, Prof.Dr. Sevgi KOYUNCU, Yard. Doç. Dr. Yaşar BARUT'a, araştırmalarım sırasında her türlü özveriyi gösteren aileme ve değerli kurum yöneticilerine bütün içtenliğimle teşekkürlerimi sunarım.

Yavuz YÜCEL

Mart 2015

İÇİNDEKİLER

ÖZET / ABSTRACT	iii
ÖNSÖZ	vii
TEŞEKKÜR	ix
İÇİNDEKİLER	x
TABLolar LİSTESİ	xiv
ŞEKİLLER LİSTESİ	xv

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1 Problem	1
1.2 Araştırmanın Amacı	2
1.3 Araştırmanın Önemi	2
1.4 Sayıtlar	2
1.5 Kapsam ve Sınırlılıklar	3
1.6 Yöntem	3
1.7 Tanımlar	3

2. BÖLÜM

TİPOGRAFI EĞİTİMİNE TEMEL OLUŞTURAN METİN FONTU VE TASARIMININ SOSYO-KÜLTÜREL BİLEŞENLERİ

2.1 Geçmişten Günümüze Yazı	7
2.2 Türklerin Kullandığı Belli Başlı Alfabeler	9
2.2.1 Göktürk Alfabeti	10
2.2.2 Uygur Alfabeti	11
2.2.3 Arap Temelli Türk Alfabeti	12
2.2.3.1 Osmanlı Hüsn-i Hat Sanatı	14

2.3 Yeni Türk Alfabesiyle Gerçekleşen Değişimler	16
2.3.1 Karakterlerin Değişimi	18
2.3.2 Okuma-Yazma Yönünün Değişimi	20
2.3.3 Alan Terminolojisindeki Değişimler	21
2.3.4 Çoğaltım Tekniklerinin Değişimi	22
2.4 Alfabenin Kültürel Dokusu Olarak Metin Fontları	23
2.5 Görsel Kimlik: Kurumsal ve Ulusal Kimlik	26
2.5.1 Kurumsal ve Ulusal Tipografi	27
2.5.1.1 Ulusal Tipografi: Türk Banknotları Örneği	28
2.6 Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması ve Metin Fontları	32
2.7 Metin Fontlarının Alfabeye Olan İlişkisi ve Dil	34
2.8 Yazı ve Tipografi Eğitimi	37
2.8.1 Yazı ve Tipografi Ders İçerikleri	39
2.8.1.1 Orta Öğretim Düzeyinde Yazı ve Tipografi Ders İçerikleri	40
2.8.1.2 Lisans Düzeyinde Yazı ve Tipografi Ders İçerikleri	41

3. BÖLÜM

METİN FONTUNUN TASARIM BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

3.1 Tasarımın Doğası	44
3.1.1 Uyum ve Biçimleme Gereksinimi	45
3.1.2 Problem Çözme	46
3.2 Metin Fontu Tasarımı: Disiplinlerarası Yaklaşım	48
3.3 Tasarımı Belirleyen Faktörler	50
3.3.1 Gestalt (Biçim) Psikolojisi	52
3.3.2 Görme	53
3.3.2.1 Aktif Görme Alanı	54
3.3.2.2 Satır Uzunluğu	55
3.3.2.3 Yazının Mutlak Boyutu	57
3.3.3 Metin Fontlarının Karakteristik Özelliği: Okunurluk ve Okuturluk	58
3.3.3.1 Okumada Görülen Problemler ve Okuma Hataları	60

3.3.3.1.1 Benzer Harfler	61
3.3.3.1.2 Karakterlerin Dizilimine Bağlı Sorunlar	63
3.3.3.1.3 Yazının Karakteri	63
3.4 Font Tasarımını Belirleyen Diğer Faktörler	65
3.4.1 Tasarımda Öz Biçim İlişkisi	65
3.4.2 Font Tasarımında Fiziki Çevre	66
3.4.2.1 Araç ve Gereçlerin Yazının Tasarımına Etkisi	67
3.4.3 Tasarımda Verimlilik	68
3.4.4 Tasarımda Özgünlük	69
3.4.5 Tasarımda Estetik	70

4. BÖLÜM

METİN FONTU TASARIMI BAĞLAMINDA TÜRK DİLİNİN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

4.1 Metin Fontu Tasarımı Bağlamında Türk Dilinin Karakteristik Özellikleri	73
4.1.1 Harf Dizilimini Belirleyen Temel Unsurlar	74
4.1.1.1 Türkçe Ses Uyumu	74
4.1.1.1.1 Ünlü ve Ünsüz Harflerin Uyumu	75
4.1.1.2 Sıklık	76
4.1.1.2.1 Sık Kullanılan Harfler	77
4.1.1.2.2 Sık Kullanılan Ekler	78
4.1.1.2.3 Benzer Harflerin Sıklığı	79
4.1.1.3 Harf İkilipleri	81
4.1.1.4 Türkçe Ünlü ve Ünsüz Dizilimi	84
4.1.2 Türkçe Karakterler	85
4.1.2.1 Düzeltme / İnceltme İşareti	86
4.2 Türkçe Metinler ve Okunurluk	88
4.2.1 Sık Kullanılan Metin Fontları	93
4.2.2 Metnin Görsel Bütünlüğü	94
4.3 Karakter Analizi ve Üretimi	97

4.3.1 Harf Anatomisi ve Temel Unsurlar	98
4.3.1.1 Harfin Temel Şekli ve Geometrisi	100

5. BÖLÜM

METİN FONTU TASARIMI

5.1 Geçmişten Günümüze Metin Fontlarının Kültürel ve Pedagojik Açından Çözülmesi	106
5.2 Kültürel ve Endüstriyel Açından Metin Fontu Tasarımının Standartlarını Belirleyen Özellikler	111
5.3 Metin Fontu ve Tasarımını Gerekli ve Önemli Kılan Sosyo-Kültürel Bağlamlar	113
5.4 Metin Fontu Tasarımının Güç ve Gereksiz Olarak Görülmesinin Sosyo-Kültürel Nedenleri	116
5.4.1 Metin Fontlarının Türkçeleştirilmesi	118
5.4.2 Metin Fontlarının Revize Edilmesi	120
5.4.3 Özgün Metin Fontları Tasarlamak	123
5.5 Okuma ve Yazma Arasındaki İlişki ve Gündelik İletişim Ortamının Yükünü Taşıyan Metin Fontlarına Gelecekçi Bakış Açıları	126

6. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Sonuç ve Öneriler	131
Kaynakça	135

TABLolar LİSTESİ

Sayfa

1. Türklerin en geniş ölçüde kullandığı yazı sistemleri	9
2. Uygur Alfabesi	11
3. Arap Temelli Türk Alfabesi	12
4. Kâmil Akdik'in yazmış olduğu hat çeşitlerini gösteren levha	13
5. Türk Alfabesi Levhası	17
6. Yeni Türk Alfabesi	19
7. Alan terminolojisi	21
8. Dördüncü Emisyon Grubu 100 TL ve 1934 versiyon 100 Dolar	29
9. Türk Banknotlarından detay	30
10. Türk Banknotlarından detay	31
11. Sık kullanılan bazı metin fontları	64
12. Türkiye Türkçesinin temel ünlüleri	76
13. Çekim ekleri	78
14. Benzer harfler sıklığı	79
15. Türkçe harf ikilileri sıklık oranı	82
16. Okunurluk sorunu yaratabilecek harf ikilileri	83
17. Türkçe ünlü ve ünsüz dizilimi	84
18. Türkçe karakterler	86
19. Times New Roman (Türkçe ve İngilizce)	90
20. Arial (Türkçe ve İngilizce)	91
21. Metnin görsel bütünlüğü	95
22. Harflerin genişliklerine göre sınıflandırılması	101
23. Biçim ve genişliklerine göre harflerin sınıflandırılması	102
24. Harf tasarımı önceliği için düşünülen harfler	103
25. ğ	119
26. Yazı karakterlerine yönelik evrensel anlayışların değerlendirilmesi	125

ŞEKİLLER LİSTESİ

Sayfa

1. Fenike Alfabesi	10
2. Göktürk Alfabesi	10
3. Harflerin insan gövdesiyle olan ilintisi	15
4. Sanat yazılarında nokta ölçüsü	15
5. İbn-i Mukle'nin elif modülü	16
6. İletişim süreci	37
7. Metin fontu tasarımı ve disiplinler arası ilişkileri	49
8. Aktif görme alanı ve görme yelpazesi	55
9. Verimlilik	69
10. Verdana ve Tahoma yazı karakteri	80
11. Alfabemizdeki inceltme işaretlerinin durumu	87
12. â û î	87
13. i ı	88
14. Harf yapılarının çeşitli bölümleri	99
15. Büyük harflerin temel şekli	101
16. Karakter üretimi ve analizi	104
17. g harfi	119

1. BÖLÜM

GİRİŞ

1.1 Problem

Bireylerin ve toplumların tipografi dilini kullanımı ve bu dilin sanat eğitimindeki yeri oldukça önemsenen bir konudur. Geçmişten günümüze tipografi eğitiminin önemini kavrayan ve bu eğitim kapsamında metin fontu tasarımının gelişimini ve küresel anlamda kullanımını sağlayan ülkelere karşın Türkiye’de bu eğitime ilişkin öğretim programlarının niteliği ve ulusal bir metin fontu tasarım anlayışının bulunmaması önemli bir problemdir. Bu durum problem konusu bakımından çeşitlendirildiğinde;

- *Tipografi eğitimindeki aksaklıklar,*
- *Dile ilişkin sorunları gündeme getirmesi,*
- *Yeni Türk Alfabesi ve metin fontu tasarımı ile tipografi eğitiminin henüz içselleştirilememiş olması,*
- *Çeşitli kültürlere ait fontlar kullanılarak tasarlanmış grafik tasarım ürünlerinin kültürel kimlik ve özgünlük sorunu oluşturması,*
- *Mevcut metin fontlarının Türkçeleştirilmesi,*
- *Alfabenin temel unsuru olan dil ile metin fontlarının bağının kurulamaması,*
- *Tipografi eğitiminde, font tasarım eğitiminin eksikliği ve bu konuda yapılan çalışmalarda Türk alfabesinin temel alınmaması,* gibi temel alt problemleri de içermektedir.

Temellerini ve çözüm yöntemlerini, dolayısıyla formunu tasarlandığı toplumların kültüründen alan fontların tarafımızca Türkçeleştirilerek kullanımı, bize özgü bir grafik dilinin oluşturulmasını engelleyen temel nedenlerden biri olarak görülebileceği gibi kendi alfabesine metin fontu tasarlamamış bir toplumun alanla ilgili eğitiminde de yetersizliğin olduğu düşünülebilir. Ulusal bir fonta veya uluslararası marka değeri taşıyan bir metin fontuna sahip olunmasının ötesinde, alfabesine kendi üslubunu

verebilecek teknik ve kültürel yetkinliğe sahip olunmaması durumu, üzerinde durulması ve çözümlenmesi gereken bir sorundur.

***Problem cümlesi:** Yeni Türk Alfabesine geçiş sürecinden günümüze tipografi eğitiminin temel disiplinlerinden biri olan font tasarımının kültürel ve gelecekçi bakış açıları nasıl olmalıdır.*

1.2 Araştırmanın Amacı

Bu araştırmanın amacı kullanmakta olduğumuz mevcut fontlara bir yenisini eklemek ve/ya bu fontların estetik açıdan yetersizliğini ve ihtiyacımızı karşılamıyor oluşuna vurgu yapmaktan ziyade; yazı karakterlerine Türk dilinin kural ve özellikleri çerçevesinde yapılacak müdahalelerin ne tür sonuçlar doğurabileceğini tartışmak, Türkiye’de metin fontu üretimine altyapı oluşturulmasına katkı sağlamak, metin fontu üretmenin gerekliliği düşüncesini olgunlaştırmak, bu düşünceyle; yaklaşım ve çözüm önerilerine katkıda bulunması amaçlanmaktadır.

1.3 Araştırmanın Önemi

Bu çalışmanın tipografinin temelini oluşturan metin fontlarını ve tasarımını ele alıyor olması, Türkiye’de metin fontu üretimine altyapı oluşturulmasına, tipografi ve grafik tasarımı alanlarının şekillenmesine ve dolayısıyla alan eğitime de katkı sağlayabilir. Bu bakımlardan araştırmanın benzerleri içinde önemli bir yere sahip olabileceği düşünülmektedir. Metin fontları; edinilmiş bir mülk olarak değil, üretilmiş bir değer olarak görülmelidir.

1.4 Sayıtlar

Türkiye’de bugüne kadar bir metin fontunun tasarlanmamış olması; tipografi ve yazı eğitiminin alfabe, kültür, sosyal ve ekonomi doğrultusunda biçimlenmesi; yazı

eğitiminin niteliği, tipografi ve grafik tasarım eğitimini etkilemesi; metin fontlarının tipografinin temelini oluşturması genel sayıltılar olarak belirtilebilir.

1.5 Kapsam ve Sınırlılıklar

Çalışmanın problem tanımlaması gereği ele alınacak fontlar metin fontu olarak sınırlandırılmıştır. Bu çalışmada metin fontları, yazının temel işlevi olan okunurluk ve dil ile olan ilişkisi açısından ele alınacaktır.

1.6 Yöntem

Bu araştırmada, alan yazın (literatür tarama) yöntemi ile elde edilen veriler ve betimlemelerin metin fontu üretimine olası etkileri bakımından Türk alfabesinin kökenleri, Yeni Türk Alfabesinin beraberinde getirdiği genel değişimleri ile metin fontları bağlamındaki görsel kimlik ve ulus kimlik kavramlarına değinilerek, font tasarımı eğitiminde kullanılabilcek yeni bakış açılarını geliştirmeyi hedeflemektedir.

1.7 Tanımlar

Alfabe: Dilin temel seslerini ifade eden bir göstergeler sistemi olarak tanımlanabilir (Georges, 2010: 188).

Font: Metal dizgi döneminde belirli bir kalınlık ve punto ölçüsündeki yazı karakteri setine verilen isim. Ancak günümüzde bu terim daha çok herhangi bir yazı karakterini tanımlamak için kullanılmaktadır (Becer, 2007: 276). Bir yazı karakterinin küçük ve büyük karakterler, rakamlar, noktalama ve diğer sembollerinden oluşan sınıflandırma (Beach, 1992: 104).

Kurumsal Tipografi: Bir kurumun değerlerini yansıtan tipografi (Ambrose, 2012a: 154).

Lettering: Harfin, yardımcı araç-gereç kullanılarak çizimi.

Metin Fontu: Okunurluğu ile ön plana çıkan, metin yazmak için tercih edilen ve bu amaçla tasarlanmış fontlar.

Okuturluk (Readability): Okumaya değer olma. Sadece yazı karakterinin okunabilirliği değil, marjinler, sütunlar, kâğıt seçimi vb. her şeyiyle okumayı zevk haline getirecek genel yapı olarak açıklanabilir (Craig, 1990: 1-52).

Öz: [Alm. *Wesen*] [Fr., İng. *essence*] [Lat. *essentia*] [Yun. *Ousia*] [es. t. *zat, mahiyet*] :
1-Varlığın aslını kuran şey; temel özellik. 2-Bir şeyin ne olduğu, nasıl olduğu olgusu; bir şeyi o şey yapan, öyle olduğunu sağlayan şey; bir varlığın yapısını kuran şey (Akarsu, 1988: 143).

Sıklık: Sıklık (*fréquence, frequency, Häufigkeit ve Frequenz*) dilbilimde, değişik amaçlı çalışmalarda söz konusu olan bir kavramdır. Sözcükbilimde sıklık, bir dilin sözcüklerinin öteki sözcüklere oranla daha çok ya da daha seyrek kullanılması anlamına gelir (Aksan, 2003: 20).

Tasarım: Zihinde canlandırılan biçim, tasavvur "Tasarım, hayalde canlandırılan bir olayın, projesi çizimi veya üç boyutlu olarak uygulanan ve ortaya konulan eserlerin tümüne verilen isimdir (Tepecik, 2002: 27).

Tipografi: Tasarımcının harf formlarının kompozisyonlarını mekanik aletlerle üreten ve biçimlendiren görsel sanattır (Solomon, 1986: 11). Tipografi harf biçimleri ve onların işaretel anlamları arasındaki ilişkiyi temel alan bir sanattır (Bigelow, 1989: 1 -14).

Tipografik Karakter: Önceden tasarlanan, kalıbı hazırlanarak dökülen ve genel olarak yazılı iletişimin bütün alanlarında kullanılan harf, sayı, sembol, çizgi ve noktalama işaretleri; tipografik karakterler olarak anılırlar (Becer, 1997: 176).

Türkçe Font: Yeni Türk Alfabesine göre tasarlanmış fontlar.

Türkçeleştirilmiş Font: Latin alfabesine göre tasarlanmış fontlara Türkçe karakterlerin (ç, ş, ğ, ı, İ) eklenmesiyle elde edilen fontlar.

Yazı: Şekil ve işaretlerle gösterilen sözlere (Banguoğlu, 1940: 5).

2. BÖLÜM

TIPOGRAFI EĞİTİMİNE TEMEL OLUŞTURAN METİN FONTLARININ SOSYO-KÜLTÜREL BİLEŞENLERİ

Uzakdoğu'da başlayıp Avrupa'ya uzanan modern matbaanın gelişim sürecinde Gutenberg'in hareketli metal harfleri kuşkusuz önemli bir yer teşkil etmektedir. “Aslında Çinliler elle dizilen harfleri XI. yüzyıldan beri biliyorlardı. Baskı makinesi de yüzyıllardan beri tanınıyordu ve Gutenberg'den de önce, yalnızca üzüm sıkılmak için değil kâğıt parlatmak ve kumaşlar üzerine baskı yapmak için de kullanılıyordu” (Georges, 2010: 94-95). Kendisinden yaklaşık 400 yıl önce Çinlilerce de kullanılmış olan hareketli baskı tekniğini Latin harfleriyle buluşturan Gutenberg'in en ayırt edici özelliği baskıyı mekanikleştiren ilk kişi oluşudur (Georges, 2010). Gutenberg, modüler bir anlayışla kelime ve cümleleri oluşturabilecek şekilde tipografik karakterleri, metal kalıplara dönüştürmüştür. Bu amaçla üretilmiş bir kalıp (font) metni oluşturan her bir karakterin yeniden kullanılabilmesi anlamına gelmekteydi. Baskı tekniğindeki bu gelişim, kalıpların defalarca kullanımına olanak sağlaması bakımından, ekonomik olmasının yanı sıra, tekniğin Çin yazısına kıyasla, fonogram (sesçil) bir alfabe olan ve oldukça az sayıda karakter içeren Latin alfabesi ile buluşması işlevselliğini de artırmıştır.

Yazının çoğaltım teknikleri ile buluşması, onun mekanik ve/ya yarı mekanik yöntemlerle çoğaltılarak grafik sanatlar kapsamında yeni bir kimlik kazanmasını sağlamıştır. “Tipografi terimi ilk kez, Johann Gutenberg'in metal harflerini tanımlamakta kullanılmıştır” (Becer, 1997: 176). Metal kalıplar font kavramının oluşumunu ve yeni fontların tasarlanmasını gerekli kılmıştır. İlk kalıplar ve sonrasında ortaya çıkan fontların tasarım süreci doğal olarak dönemsel ve kültürel olarak ifade edilebilir anlayışlar oluşturmuştur. “Gutenberg ile Schoeffer'in ilk metinleri elyazması yazılara benziyor, hatta onları taklit ediyordu” (Garfield, 2012: 38). İlk tasarım örneklerinin mekanikleşmesinden önceki dönemde el yazısını taklit eden ve

mekanikleştiren çabaların ardından gelişen teknoloji, endüstri ve kültürel zenginlikler yeni tasarımların ortaya çıkmasını büyük ölçüde etkilemiş ve zorunlu hale getirmiştir. Bu dönemle birlikte ortaya çıkan ve giderek önemsenmeye başlayan fontların bağımsız olarak bireye hizmet eden kültürel bir araç olmaya başladığını görüyoruz.

2.1 Geçmişten Günümüze Yazı

İnsanın, deneyimlerinin toplamı olarak kültürün oluşumu, insanın var olduğu ilk günden günümüze kadar ki yaşantılarını kapsamaktadır. “İnsan olmadan kültür de olmaz, burası kesin; ama aynı şekilde ve daha da önemlisi, kültür olmadan insan olmaz” (Geertz, 2010: 68). Bu bağlamda kültürün korunumu ve aktarımı, insanın onu oluşturması kadar önemli bir husustur. Kültürü meydana getiren unsurları veya değerlerini günümüze kadar koruyan, taşıyan ve de aktaran yazıyı bu bakımdan ayrıca ele almak gerekmektedir. Bu anlamda yazı birçok işlev de yüklenmektedir.

“Bugün dünya üzerinde sözlü dili yazıya aktarmak için kullanılan farklı türde grafiksel anlatımlar (alfabeler) vardır. En bilinenleri; Çivi yazısı, Fenike alfabesi, Mısır Hiyeroglif yazı şekli, Grek alfabesi, Çin yazısı, Arap alfabesi, Kiril alfabesi, Göktürk yazısı, Latin yazısı, İbrani yazısı, Hint yazısı gibi. Bu alfabelerin Fenike, Arap ve İbrani yazı biçimlerinin en küçük birimi hecedir. Yani harf kavramı geçerli değildir. Harf kavramı en belirgin olarak Grekçe ile başlamıştır. Latin ve Kiril alfabeleri örnek olarak Grekçeyi almışlardır, yani bu iki alfabe Grekçeden geliştirilmiştir. Dünya üzerinde en çok kullanılan alfabe Latin alfabesidir” (Günay, 2004: 93).

Medeniyetin gerektirdiği dil ve düşünce için en önemli ihtiyaç durumundaki yazının taşıdığı anlam kültürel değerlendirmelerin içinde görülebilir. Buradaki değerlendirmeden kastımız yazının kültürün oluşmasında ve yayılmasındaki etkin rolünden ileri gelmektedir.

“İki bin beş yüz yıllık bir geçmişi olan Lâtin yazısı, öteki alfabelerin hiçbirinin erişemediği bir üstünlüğe erişmişti. Eski Yunan alfabesinin kollarından biri olarak ortaya çıkar. Önce eski İtalya’da tutulur. Ardından Roma imparatorluğunun resmi

yazısı olur. Lâtin dilinin yayılmasıyla birlikte ilk yayılmasını başarır. Romalılarından başka Fransız, İspanyol, Portekiz gibi öteki Latin toplumlarınca da benimsenir. Yayılma bura da durmaz, Latin olmayan Sakson, Töton, Leton, Litvan, Fin, Macar gibi öteki Avrupa toplumlari da birer birer Latin harflerini benimserler. Batı Avrupa'dan sonra Orta ve Doğu Avrupa da bu yazıyı kullanmaya başlar. Latin yazısı, Avrupa yazısı olur. Coğrafi keşifler, istilalar, sömürgecilik ile birlikte Latin yazısı Avrupa sınırlarının ötesine taşır” (Şimşir, 1992: 30).

Tıpkı kültür gibi bireylerin ve kitlelerin iletişimi ve etkileşimini sağlayan yazının şekil alması da oldukça uzun bir süre almıştır. Bu süreyi yine kültürde olduğu gibi binlerce yılla ifade edebiliriz. İlkel olarak yazı formlarının ortaya çıkmasından günümüze kadar geçen sürede yazının geçirdiği evrelere ve işlevlerine aşınayız. Ancak, kültürün görsel hafızası olarak ele alındığında yazı, günümüz iletişim ve bireyler arası etkileşim olanakları da gözden geçirildiğinde yazının önemini ayrıca belirtmemiz gerekmektedir. Önceleri bir iletişim dili olarak oldukça sınırlı biçimlerde tercih edilebilen yazı günümüzde gelişen bilgi ve teknoloji fırsatlarına göre değişebilen kullanım alanları ile yaşamın merkezinde birbirinden oldukça farklı disiplin alanlarındaki tasarımlarla karşımıza çıkmaktadır. Bu alanlardan bahsederken, özellikle reklam ve tanıtım sektörü, medya, eğitim öğretim içerikleri ve günlük yaşam tasarımlarında yer alabilen görsel içerikler bakımından, görsel iletişim tasarımlarından bahsetmek gerekmektedir. Yazı ekseninde oluşan ve büyük ölçüde yazı ile biçimlenen günümüz görsel iletişim tasarım yönelimleri ve tüketimleri incelendiğinde yine yazının bir iletişim dili olarak estetik kaygılarla görsel tasarımın içinde, günümüz koşullarında çok daha etkin ve farklı şekillerde rol aldığını görüyoruz.

Çalışmamızda ele aldığımız metin fontları, yazının iletişim ve tasarım boyutlarının gereği olarak ortaya çıkmıştır. Yüzlerce yazı karakteri seçeneklerinden, metin fontlarının öne çıkmasını sağlayan iletişim ve görsel gerektirmeler bulunmaktadır. Metin fontlarını günlük hayatımızda öne çıkaran gerektirmeler öncelikle yazılı iletişimi kolaylaştırmak, hızlandırmak ve geliştirmek şeklinde özetlenebilir. Bu bakımdan metin fontlarının tercih edilmesi ve diğer fontlara göre öne çıkmasının gerektirmelerinden olarak; okunabilirlik ve tasarım süreci de eklenebilir.

2.2 Türklerin Kullandığı Belli Başlı Alfabeler ve Yeni Türk Alfabeti

Yeni Türk Alfabeti, biçim açısından Latin alfabesi temelli olmakla birlikte, kültürel bakımdan, dil başta olmak üzere farklı birçok sistematik yapıyla ilişkilendirilebilir. Türklerin geçmişte kullanmış olduğu yazı sistemlerinin karakteristik özelliklerini kavramak ve günümüz alfabesine ilişkin değerlendirmeleri daha sağlıklı yapabilmek, alfabenin dille olan ilişkilerini kavramakla daha mümkün olabilecektir.

Türklerin Göktürk Alfabesiyle başlayan ve günümüzde Yeni Türk Alfabesiyle devam eden süreçte birçok alfabe kullandığını görmekteyiz. “Türklerin en geniş ölçüde kullandığı yazı sistemleri Göktürk, Uygur, Arap, Latin ve Kirildir” (User, 2006: 26). Buna ek olarak Bozkurt, Türklerin çok dine girmesi ve değişik yazıyı kullanması ile ünlü olduğunu da belirtmiştir. “Sanskrit, Mani, Brahmi, Arami, Nasturi, Bizans yazıları, Türklerin kullandıkları öbür yazılardır” (Bozkurt, 2010: 117). Türklerin kullandığı geçmiş yazı sistemlerinin karakteristik özellikleri ve dilin temel özellikleri, günümüz harf tasarımcısına direkt bir yol gösterici olmayacaksa da günümüz tasarımcısına gerekli olan alt yapıya katkı sağlaması bakımından önemlidir. Dilin ve alfabenin karakteristik özelliklerinin belirlenmesi ve bilinmesi metin fontu tasarımı için önemlidir. Metin fontu tasarımına ilişkin bakış açısının geliştirilmesine katkı sağlaması bakımından Göktürk, Uygur ve Arap temelli Türk alfabelerine genel bir bakış yararlı olacaktır (Tablo 1).

	Kullanılan Dönem	Ünsüz	Ünlü	Ligatürler	Harf sayısı	Yazım Yönü
Göktürk Alfabesi	7-9. yüzyıllar	29	4	5	38	← ↓
Uygur Alfabesi	8-18. yüzyıllar	15	3	-	18	← ↓
Arap Temelli Türk Alfabesi	11-20. yüzyıllar	27	4	-	31	←
Yeni Türk Alfabesi	1928 sonrası	21	8	-	29	→

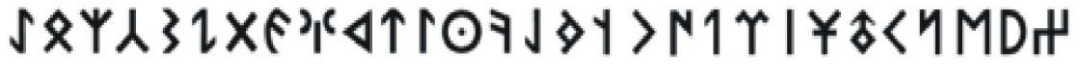
Tablo 1. Türklerin en geniş ölçüde kullandıkları yazı sistemleri (Gencan, 2001; Timurtaş,1991; Tulum, 2011 ve User, 2006).

2.2.1 Göktürk Alfabeti

Fonogram (sesçil) alfabelerin ilk örneği olan Fenike (Phoenician) alfabeti Latin alfabetinin; dolayısıyla Yeni Türk Alfabetinin de kaynağı olarak kabul edilebilir. Latin alfabetinin öncülü olarak kabul edilen Fenike alfabeti ile Türklerin ilk alfabeti olan Göktürk alfabetinin benzerliği dikkat çekicidir (Şekil 1 ve 2). Her ikisi de runik yazı olan Göktürk ve Fenike yazılarının etkileşimi veya Latin alfabetinin oluşumunda Göktürk alfabetinin etkisine dair tartışmalar bir yana, yazı ve yazı sistemlerini insanlığın ortak mirası olarak değerlendirmek pozitif bir yaklaşım olacaktır.



Şekil 1. Fenike Alfabeti (MÖ.1000).



Şekil 2. Göktürk Alfabeti (MÖ. 6.-7. yüzyıllar).

Göktürk alfabeti “Türkçenin metinlerle izleyebildiğimiz yaklaşık 1300 yıllık tarihi boyunca kullandığı ilk düzenli ve resmî yazı sistemidir” (User, 2006: 27). Orijinal söylemiyle “Köktürk yazısı yukarıdan aşağıya ve sağdan soladır; ne var ki yazıları bulup üzerinde çalışan Avrupalı bilginler incelemenin ve çevirinin kolay olması için, yukarıdan aşağıya inen satırları sağdan sola dizmişlerdir ve satırlar alt alta gelmiştir” (Gencan, 2001: 34-35). “Bu alfabede harfler bitiştirilmeyip ayrı ayrı yazılırlar. Sözcükler, arasında üst üste ikişer nokta (:) konularak birbirinden ayrılır. Sözcük başlarında ve içindeki ünlüler yazılmazken, sondakiler yazılır” (Turan, 1994: 74).

2.2.2 Uygur Alfabeti

Kültür ve medeniyet ilişkileri bağlamında ele alınması gereken bir konu olarak Türklerin kullandıkları alfabelerin çokluğu üzerine konuşurken Uygur alfabesinin Türk diline ve kültürüne olan katkılarını ve bunun uzun yılları kapsayan etkisini ortaya koymak gerekir. “Uygur alfabesi Türklerin kullandıkları yazılar içinde Türkçenin yapısına en ters düşen yazılardan biridir. Yazıda k/g, p/b, h/ğ ve o/u, ö/ü sesleri ayırtılmaz” (Bozkurt, 2002: 83). Türkçenin yapısına ters düşen yazılardan biri olmasına rağmen “Uygur alfabesi, Göktürk yazısından sonra Türklerin ikinci millî yazısı haline gelmesi ve sayısı binleri bulan Uygur Türkçesi yazma mirasının kaydedildiği alfabe olması bakımından büyük önem ve değer taşır” (User, 2006: 61). Göktürkçede 38 olan harf sayısı 18’e indirilmiştir. Bunlardan 3’ü ünlü, 15’i ünsüzdür. “Önceleri sağdan sola yazılır 14. yüzyıldan sonra Çin yazısının etkisiyle yukarıdan aşağı yazılmaya başlanır”(Bozkurt, 2002: 83).

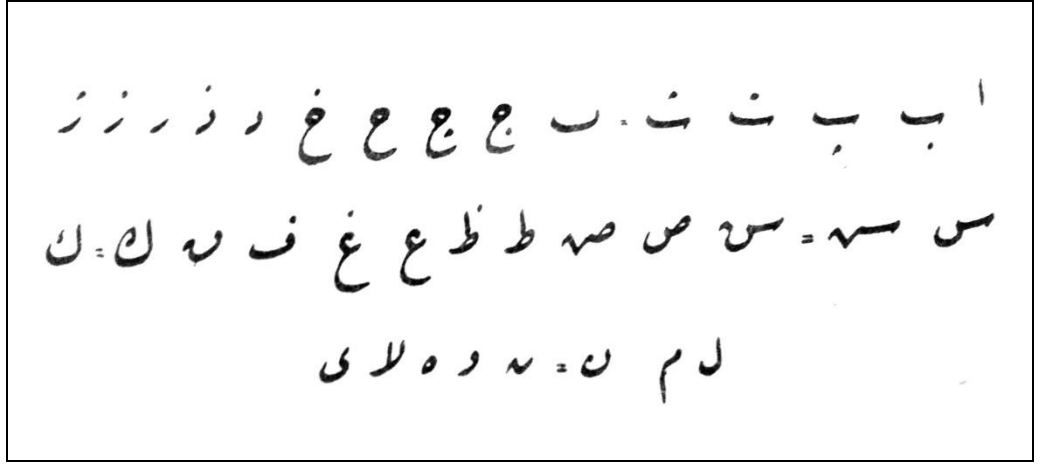
sesler	başta	ortada	sonda
a, e	۴۴	۴۴	۴۴
i, i	۴۴	۴۴	۴۴
o, ö, u, ü	۴۴۴۴	۴۴	۴۴
k, ħ, ğ	۴۴۴	۴۴۴	۴۴۴
k, g	۴	۴	۴۴
y, ı, i	۴۴	۴۴	۴۴
r	۴	۴۴	۴
l	۴	۴	۴
t	۴	۴	۴
d	۴	۴	۴
ç	۴	۴	۴
s	۴	۴	۴
ş	۴	۴	۴
z, j	۴۴۴	۴۴۴	۴۴۴
n	۴	۴	۴
b, p	۴	۴	۴
v	۴۴	۴۴	۴
w	۴	۴	۴
m	۴	۴	۴
h	۴	۴	۴

Tablo 2. Uygur Alfabeti (User, 2006: 61).

Görsel olarak Arap alfabesine oldukça benzeyen Uygur alfabesinin (Tablo 2) yaklaşık bin yıl hükümünü sürdürdüğü bilinmektedir.



2.2.3 Arap Temelli Türk Alfabeti

Çalışmamızın temeli açısından 1928'e kadarki süreçte Türklerin kullanmış oldukları alfabelerin kültürel ve sosyal unsurları üzerinde durulabilir. Ancak, 1928'e kadar gelinen sürecin son basamağında Arap temelli Türk alfabesinin özel bir anlamı söz konusudur (Tablo 3). Bu anlam, Türklerin kültürel yapısına ek olarak dini inanışlarının gereği olan kutsal kitaba, Kur'an-ı Kerim'e bağlanabilir. Burada sözünü ettiğimiz bağlantının yeni Türk Alfabesinin kabulünden günümüze kadar devam ettiğini de belirtmek yanlış olmayacaktır. "Türkiye Türkçesine ait metinlerin Arap harfli karşılıklarında Osmanlı yazı sistemi uygulanmıştır" (Ercilasun, 1993: XIII). Osmanlı Türkçesi alfabesi olarak da adlandırılabilen Arap temelli Türk alfabesi "28 harften oluşan Arap alfabesine Farslar kendi dillerindeki farklı üç ses için küçük değişikliklerle 3 işaret eklemişler ve harf sayısını 31'e çıkarmışlardır. Farsçanın bu sesleri Türkçede de bulunduğu için, bu 31 harfli alfabe Türkler tarafından da aynen alınıp benimsenmiştir" (Tulun, 2011: 8).



Tablo 3. Arap Temelli Türk Alfabeti (Timurtaş, 1991: 1).

Bu bölümde Arap temelli Türk Alfabesinden söz ederken yazı türlerinden ayrıca bahsetmek gerekmektedir.

	Kufi
<p>بِسْمِ اللَّهِ تَمِيزُكَ بِذِكْرِ الْجَلِيلِ أَنْتَ سَمِيعُ الدَّعَاءِ</p>	Sülüs
<p>قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ أَوْلُ مَا كَتَبَ اللَّهُ لِيَوْمَ الْقِيَامَةِ أَنْ تَكْتُبُوا كِتَابًا كَأَنَّكُمْ تَكْتُبُونَ فَاذْكُرُوا</p>	Nesih
<p>رَبِّ أَنْزِلْنِي مِنْ رُكُومِ بَارِكَا وَأَنْتَ خَيْرُ الْمُنزِلِينَ</p>	Muhakkak
<p>قَالَ أَبُو الْمُظْفِرِ يُجِبُّ عَلَى الْأَصَابِعِ أَنْ تَخْدَمَ عَلَى الْكِبْرِ فَعِلَا لِقَوْلَا</p>	Reyhâni
<p>أَكْفُوا أَوْلَادَكُمْ بِالْكَتَابِ فَإِنَّ الْكِتَابَ بَهْرٌ لَكُمْ فِي الْأُمُورِ وَأَعْظَمُ الشُّرُوفِ صِدْقٌ عَلَى وَرَثَتِي</p>	Tevki (icâze)
<p>قَالَ رَسُولُ اللَّهِ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ السَّلَامُ الْإِطْلَاقُ وَالْإِعْلَانُ وَالْعَلَانِيَةُ وَالنُّقُوتُ مَا نَأْتِيهِ إِلَى عِبَادِي ثَلَاثٌ مَرَاتٍ يَحْسَبُنَّ فِيهِمْ الشَّرَّ أَنْ يَجْعَلَ لِحَاثِهِ</p>	İnce Tevki
<p>السَّلَامُ كُلُّ السَّلَامِ عَلَى السَّلَامَةِ الْمُرْتَمِةِ الْفَرِيضَةُ أَنْ تَزِيحَكَ إِلَى حَسْبِكَ كَرَاهَا اللَّهُ صَلَّى اللَّهُ عَلَيْهِ وَسَلَّمَ عَلَى سَائِرِ الْعِبَادِ فَالْحَمْدُ لِلَّهِ الَّذِي جَعَلَ الْإِسْلَامَ رِجَالًا</p>	Ta'lik
<p>قال علي السلام احب البلاد والى الله مساجد ها وابغض البلاد الى الله اسواقها . اوصيكم بتقوى الله في السر والعلانية وبقلة الطعام وقلة المنام وقلة الكلام وجران المعاصي والانام ومواظبة الصيام ودوام القيام وترك الشهوات على الذوام ومصاحبة الصالحين الكرام وخير الكلام ما قل ودل</p>	İnce Ta'lik
<p>هو لعل العزير الذي لا يغني عن العيس والفرع والفرع فخره سواده ونزله فهاوه ونزله فهاوه ونزله فهاوه ونزله فهاوه</p>	Divâni
	Celi Divâni
<p>حسبنا فخير من حلاله تركه شرابا من غيرهم في قوله حبيب في الله من غير الله . يودوننا من الله . فاضع الرزق فيهم هذه العالون والى من الله</p>	Rik'a
<p>كتبه الحاج أحمد كامل المعروف بربيع الخطاطين جامعاً للدين في سنة ١٢٠٠ هـ</p>	İcâze

Tablo 4. Kâmil Akdik'in yazmış olduğu hat çeşitlerini gösteren levha (Ülker, 1987: 12).

Halen kullanmakta olduğumuz alfabenin öncesinde Türklerin kullanmış olduğu alfabenin Arap menşeli olduğuna yukarıda değinmiştik. “Araplar, İranlılar ve Türkler

tarafından kullanılmış olan bu alfabeye yazılan yazı, tarih içinde işlenmiş, geliştirilmiş ve çeşitlenerek çok sayıda yazı türü ortaya çıkmıştır” (Tulun, 2011: 26). Yine daha önce bahsetmiş olduğumuz gibi bu yazı türleri arasında Kur’an-ın ifadesini bize yansıtan nesih yazı türü belirgin olarak öne çıkmaktadır. Nesih yazı türünün Türkler tarafından 18. yüzyıla kadar tercih edildiğini biliyoruz. Sülüs, talik ve rık’a gibi yazı türleri de kullanılmıştır (Tablo 4).

2.2.3.1 Osmanlı Hüsn-i Hat Sanatı

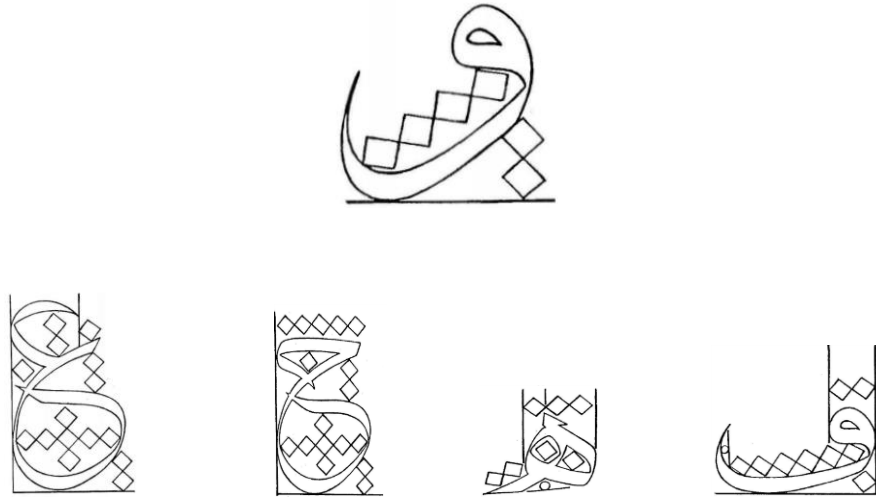
Osmanlının hat sanatındaki başarısı oldukça dikkat çekicidir. Bu başarı ve yetkinliğin nedenleri üzerinde durmak günümüz font tasarım anlayışına temel oluşturması bakımından önemlidir. Osmanlının hat sanatındaki başarısının nedenleri Arap harflerinin estetik ve kıvrak oluşu muydu? Yoksa kendisinden önceki Uygur alfabesine olan benzerliği ve “Uygur yazısının tıpkı Arap yazısı gibi hat türleri geliştirilmiş” (User, 2006: 60) olması, hiç azımsanamayacak bir süre kullanılmış olması, yüksek bir kültürün bir imparatorluğun doğal bir sonucu veya Arap harflerinin aynı zamanda Allah’ın kelâmı olan Kur’ân-ı Kerim’in karakterlerinden olması mıydı? Tüm bu sorulara cevap vermek kolay değil hatta kesin bir hükme varmak neredeyse imkânsız gibi görünmektedir. Ancak nedenlerden hiç birinin tek başına Osmanlının hat sanatındaki başarısını açıklamaya yeterli olmayacağı söylenebilir. Örneğin Arap harflerinin Allah’ın kelâmı olan Kur’ân-ı Kerim’in karakterlerinden olması faktörü tek başına ele alındığında yeterli bir gerekçe değilken; Aksine Kur’ân-ı Kerim’in Latin veya bir başka alfabe ile yazılmış olma durumunda dahi Osmanlının bu başarıyı bir şekilde sergileyebileceği iddia edilebilir.

İsmayil Hakkı Baltacıoğlu, Osmanlının hat sanatındaki başarısının nedenlerinden birisi için Uygurlara gönderme yaparak “Sanılabilir ki Türk’lerde hattatlık denilen yazı sanatçılığı müslüman olmalarından sonra, Arap kültürünün etkisi altında meydana gelmiştir? Bu sanma Türk yazı sanatını incelemek isteyen bir insan için oldukça tehlikelidir” (1993: 2). Baltacıoğlu, “Türk sanat yazılarının insanla, insanın gövdesiyle,

insanın duruşuyla, insanın güzelliğiyle ilintisi vardır” hipoteziyle Türk sanat yazılarının tabiatla olan ilişkisi ve bu bağlamda estetiği üzerinde durmuştur. Baltacıoğlu kendi hipotezini açıklarken İslâm Türk yazılarının gelişmelerini: Anatomik Karakterler, İnsan Gövdesiyle Olan İlinti ve Kalem Kalınlığı olmak üzere üç temel bölümde sınırlandırmıştır (Şekil 3 ve 4).



Şekil 3. Harflerin insan gövdesiyle olan ilintisi (Bkz. Baltacıoğlu, 1993: 87).



Şekil 4. Sanat yazılarında nokta ölçüsü (Bkz. Baltacıoğlu, 1993: 90-93).

Baltacıoğlu'nun, kalem kalınlığı ve insan gövdesiyle olan benzeştirmesine paralel bir anlayışla; Ta'lik yazı üzerine yaptığı incelemede Nihat Boydaş, “Birim Boyut (Modül) ve Orantı” başlığı altında, İslâm hat sanatına birim boyutu ve oran uygulamasını ilk

tatbik eden İbn-i Mukle'nin elif modülüne göre nokta harflerin teşkilinde temel birim ölçüdür, boyuttur (Şekil 5). Noktanın temel birim olarak kabul edilerek harfin ve yazının terkininde kullanımına sıkça rastlamaktayız. Boydaş aynı zamanda birlik, denge ve ritm gibi kavramların da bir plastik değer olarak ele alınışını üzerinde durmuştur. (1994).



Şekil 5. İbn-i Mukle'nin elif modülü (Bkz. Boydaş, 1994: 132).

Kaligrafi ile tipografi arasında kıyaslama yapılırken bunların farklı disiplinler olduğu dikkatte alınmalıdır. Varlık nedenlerinden, çoğaltım tekniklerine, üretim amaçlarına kadar birçok farklılığa rağmen Osmanlı'nın hat sanatındaki yetkinliği günümüz metin fontu tasarımına katkı sağlanması bakımından incelenmeye değerdir. Elbette hat sanatının üst düzey ürünleri Arap alfabesinin hurufata aktarılışında ve olası Türk Arap tipografisi için büyük bir miras olacaktır denilebilir. Ancak bu sağlanamamış ve hatta ani bir kırılma ile uzak kalınmış olsa da; Yeni Türk Alfabesi, Osmanlı ruhu ve mirasıyla, Türkçe iskeletinde, Latin alfabesinin bedeninde yeniden vücut bulmalıdır.

2.3 Yeni Türk Alfabesiyle Gerçekleşen Değişimler

Alfabe değişimi, bir toplum için kolay olmayan ve tek bir nedenle açıklanamayacak kadar karmaşık bir konudur. İsmail Hakkı Sevük'ün konuya ilişkin ifadelerinden söz etmek oldukça yerinde olacaktır. İsmail Hakkı Sevük, Adana Mıntıkası Maarif Mecmuası, 29 Kasım 1928 tarihli yazısında "Eski Harflere Vedaiyye" başlığı altında Arap harflerinin kabulüne ilişkin; "*Hem de bir eve bir misafir gibi değil, bir mahlûlde bir mayı erir gibi, bir ciğere bir hava sokulur gibi, bir hüviyeti başka bir hüviyet yapar gibi*" sözleriyle alfabenin toplum ve birey üzerinde ne denli yoğun etkiler yarattığına

değiner. Sevük şöyle devam etmektedir “bütün benliğimize karışarak ve bütün benliğimizi karıştırarak bin sene evvel içimize girdiniz” Sevük’ün bu lirik sözleri alfabenin toplumlar için yalnızca bir araç olmadığını etkili bir şekilde ifade etmektedir.



Tablo 5. Türk Alfabeti Levhası (Artut, 2011: 17).

Türkiye’de “Arap kökenli alfabenin yeniden düzenlenmesi ya da yeni bir alfabenin kabul edilmesi tartışmaları, XIX. Yüzyılın ilk yarısından başlayarak cumhuriyet dönemine, 1928’e değin sürmüştür.” (Turan, 1994: 79) “Yaklaşık 75 yıl süren reform-devrim tartışmalarından sonra 1 Kasım 1928 tarihinde 1353 sayılı kanunla Latin harflerine dayanan Türk Alfabeti kabul edilir” (User, 2006: 375). Böylelikle Türkler tarihte birçok defa olduğu gibi bir kez daha alfabelerini değiştirmiş olurlar.

Bu araştırmanın sınırlılıkları gereği Yeni Türk Alfabetinin kabulünün öncesinde veya sonrasında konuya ilişkin tartışmalara, alfabe değişiminin tarihçesine ve nedenlerine değinilmeyecektir. Araştırmanın amacı gereği Yeni Türk Alfabetinin daha iyi kavranması ve içselleştirilebilmesine katkı sağlayacağı düşüncesiyle, alfabenin dil ile

olan ilişkisine vurgu yapacak ayrıca yeni alfabemizin ne gibi değişimler getirdiği üzerinde durulacaktır. Tipografi eğitiminin temel disiplinlerinden biri olan metin fontu tasarımının önemli gereksinimlerinden biri Yeni Türk Alfabesinin, Latin alfabesinden farklı, yeni, müstakil bir alfabe olduğunun net olarak algılanması gerekliliğidir. Alfabe değişimi sonucu olarak gerçekteşen biçimsel dönüşümün, ortaya koyduğu sosyal ve kültürel etkilere ek olarak teknik bağlantılar konumuz açısından önemlidir. Yeni Türk Alfabesinin, müstakil bir alfabe olduğu, alfabenin henüz kabulüyle birlikte vurgulanan önemli bir husus olmasına rağmen Türkiye'de halâ tipografi ve font tasarımına ilişkin kaynaklarda açıklama ve örneklerin Latin alfabesi üzerinden yapıldığını ve Türkçe karakterlerin bir sorun olarak nitelendirildiğini görmekteyiz. Yeni Türk Alfabesinin, Latin alfabesiymiş gibi ele alınışı yalnız tipografi tasarımı ve eğitimi açısından değil Türk dili ve kültürü bakımından da sorun teşkil etmektedir.

Alfabe değişiminin birey ve toplum yaşamı üzerinde çok yönlü etkiler yarattığını biliyoruz. Yeni Türk Alfabesi kendisinden önceki Arap Alfabesinin yerini alırken beraberinde birçok etkiyi de taşımıştır. Alfabe değişikliğinin gerekçesi, yöntem ve şekli bu araştırmanın dışında kalmak üzere; bir olgu olarak, günümüz font tasarım ve eğitimine olası etkilerinin anlamlandırılması düşüncesiyle gerçekteşen belli başlı değişimleri tespit etmeye çalışılacaktır.

2.3.1 Karakterlerin Değişimi

Alfabenin biçimsel dönüşümü, Arap temelli harflerin yerini Latin harflerine bırakmış olması ve Latin harflerine yapılan ekleme ve çıkarmalar şeklinde iki açıdan ele alınabilir. bu değişim net hissedilen ve üzerinde durulması gereken değişikliklerden biri olarak nitelendirilebilir.

İlk bakışta kıvrak ve organik karakterlerin yerini, daha geometrik ve mekanik karakterlerin aldığı söylenebilir. Latin alfabesinden üç harf (Qq, Ww, Xx) çıkarılıp, Çç, Ğğ, İı, Öö, Şş, Üü gibi karakterler eklenerek ve alfabenin resmi olarak kabulünde yer

almamakla birlikte Ââ, Îî, Ûû gibi harflerle oluşan Yeni Türk alfabesi, Arap temelli Türk alfabesinin yerini almıştır (Tablo 6).

A B C Ç D E F G Ğ H I İ J K L M N O Ö P R S Ş T U Ü V Y Z (Â Î Û)
a b c ç d e f g ğ h ı i j k l m n o ö p r s ş t u ü v y z (â î û)

Tablo 6. Yeni Türk Alfabesi.

Baltacıoğlu, İslâm Türk harfleriyle Lâtin harflerini karşılaştırırken aralarında büyük bir ayrılık olduğunu Lâtin harflerinin geometrik, İslâm Türk harflerininse geometrik dışı olduğuna vurgu yaparak şöyle devam etmektedir;

“Gövdelerdeki bu temelli ayrılık iki yazıyı psikoloji, estetik bakımından da ayırdıkça ayırmıştır. Lâtin harfleri geometrik kalmak zorundadır. Niçin? Çünkü bu onun için bir alın yazısıdır. Lâtin hattatları, ne yaparlarsa yapsınlar, yazı güzelliğini geometrik çizgilerin oranlaşmasında aramak zorunda kalacaklardır. Sanatçı bir an için bu geometrikliği, kaderi yokumsamak istese bile yine de onun sınırları içinde deprenip duracaktır: Gotik yazısında olduğu gibi. Böyle olduğu içindir ki, Lâtin yazısı yaşama boyunca bütün güzellik yollarını ancak bezemeleşmede aramak zorunda kalmıştır. Nitekim Lâtin yazısı rasyonel yazı olmaktan çıkıp da güzelleşmek isteyince hep bezeme yazı, dekoratif yazı olmaktadır. Lâtin yazısı el yazısına döndükten sonradır ki yepyeni bir canlılık değeri kazanır gibi oluyor. Ancak, onun için bu yol da kapalıdır. Çünkü el yazısındaki bütün o eğri bğğrü çizgilere karşı olarak ana şekiller, tabiatle hiç bir ilişkisi olmayan tabiat dışı kalan biçimlerdir. Sözün kısası, Lâtin harflerinde bulduğumuz, hep bu geometriklik karakteridir” (Baltacıoğlu, 1993: 11)

Karakterlerin değişimi yazının görünümü ile ilgili ise de düşüncenin sınırlarını belirleyen aynı zamanda yansıması olan dilin görünüm kazanmış hali olarak ele alındığında, yazının yalnızca görsel bir estetik konusu olmadığı söylenebilir.

Yeni alfabenin resmîyet kazanmasının hemen ardından, uzun ve yoğun tartışmalar yerini başka bir tartışmalı döneme bırakmıştır. Bu yeni dönem, “öğrenme dönemi” olarak nitelendirilebilir. Bu dönemin ilk yıllarında yurt genelinde okuma-yazma seferberliği başlatılmış ve bu yıllar yoğun olarak öğrenme çabası ile geçmiştir. Öğrenme döneminin tartışmaları daha sessiz yaşanmış, alfabeye ilişkin yaşanan yapısal değişikliklerse yazının karakteri sorgulamasını geri plana itmiş görünmektedir. Sorgulamaksızın ve çözümleneksizin kabul ettiğimiz bu dönem, yetişmeye çalıştığımız ve tüketmek için bile zaman bulmakta zorlandığımız yoğunlukta hazır ürünle (Latin alfabesi kullanmakta olan ülkelerin tasarımcıları tarafından üretilmiş yazı karakterleriyle) karşı karşıya kalındığı bir dönemdir. Buna ek olarak Yeni Türk Alfabesinin, Latin alfabesinden vurgu imleriyle (diacritic) türetilmesi de, henüz tanışılan ve kavranmaya çalışılan alfabenin yeni baştan tasarlanma gereksinimini de ortadan kaldırmış gibi görünmekte olduğu söylenebilir.

2.3.2 Okuma-Yazma Yönünün Değişimi

Yeni Türk Alfabesiyle birlikte, bir başka değişim de okuma-yazma yönünde olmuştur. Karakterlerin değişiminden çok daha fazla adaptasyon sorunu doğuracak olan okuma-yazma yönünün değişimi, tüm tartışmalar arasında biraz geri planda kalmış görünmektedir. Okuma-yazma yönü, görsel algı ve görsel okuryazarlığı biçimlendiren etmenlerden biri olarak öne sürülebilir. “... Soldan sağa doğru yazılan Latin alfabesinin kullanıldığı kültürlerde, yazı gibi fotoğraflar da soldan sağa doğru okunurken; okuma yönü farklı olan dillerde, örneğin Arapça'da yazıyla birlikte fotoğraf da sağdan sola doğru okunmaktadır” (Sarıtosun, 2005: 8). Okuma yazma yönünün değişimi, Türklerin bin yıllara dayanan sağdan sola olan görsel algı alışkanlığını dolayısıyla görsel okuryazarlığını da değiştirmiştir. Bu durum, görsel alanda kabulü ve hazmı kolay olmayan bir başka süreci de başlatmış görünmektedir. Zira Türkler ilk defa soldan sağa yazma ve okumayla karşı karşıya kalmışlardır. Yeni Türk alfabesinin kabulü ve içselleştirilmesinde istem dışı gerçekleşen dirençlerden birisi olarak değerlendirilebilecek bu durum, günümüz görsel tasarım alanına katkı sağlaması (anlamlandırılması) bakımından önemli bir olgudur.

Okuma-yazma yönü, anlamlı bir dizgeye sahip, kendisinde böylesi bir amacı barındıran tüm görsel tasarım alanlarını ilgilendiren ve bireyin görsel algısını etkileyen bir konudur. Dolayısıyla okuma yazma yönünün, Grafik Sanatları ve tasarım ilkelerini etkileyecek düzeyde öneme sahip olduğu söylenebilir. Seksen yılı aşkın bir sürede toplumumuzun okuma yönü ve görsel okuryazarlıkla ilgili adaptasyon sorununun büyük ölçüde atlatıldığı söylenebilir. Toplum ve birey yaşantısında oldukça zor olduğu söylenebilecek böylesi bir dönemin varlığı font tasarım sürecinin arzu edilen düzeyde olmayışının nedenleri arasında sayılabilir.

2.3.3 Alan Terminolojisindeki Değişimler

Çok fazla üzerinde durulmamış bir başka değişimde terminolojik değişimdir. Alfabe değişimi, alfabe ve basım alanında terminolojik değişimlere de neden olmuştur. Ülkemizde birçok alanda yaşanan terim ve kavram kargaşası grafik sanatlar alanında da yaşanmaktadır. Tablo 7’de Grafik ve Tipografi alanından belli başlı Türkçe terimlerin kökenleri belirtilmiştir. Birçoğunun dilimize Fransızcadan geçmiş olduğunu görülmektedir.

Terim	Köken	Türkçe	Terim	Köken	Türkçe
Alfabe	Fr.	alfabe/abece	Majüskül	Fr.	büyük harf
Font	Fr.	yazı karakteri/font	Matbaa	Ar.	basımevi
Gale	Fr.	gale	Minüskül	Fr.	küçük harf
Grafik	Fr.	grafik	Mizanpaj	Fr.	mizanpaj
Harf	Ar.	harf	Parantez	Fr.	ayraç
İllüstrasyon	Fr.	illüstrasyon/resimleme	Punto	İt.	punto
İnisyal	Fr.	inisyal	Tezhip	Ar.	bezeme
Kaligrafi	Fr.	kaligrafi	Tipografi	Fr.	basım
Logo	İng.	amblem	Type	Ar.	Hurufat

Ar. Arapça, **Fr.** Fransızca, **İt.** İtalyanca, **İng.** İngilizce

Tablo 7. Alan terminolojisi.

Alfabe değişimiyle birlikte alfabeye ve çoğaltım tekniklerine ilişkin terim ve kavram değişimleri Yeni Türk Alfabesinin içselleştirilmesinde karşılaşılan olumsuzluklardan sayılabilir. Terminolojiye ilişkin bu durumun günümüzde de etkisini sürdürmekte olduğu söylenebilir. Fen bilimlerinde ve birçok teknik alanda ön lisans veya lisans düzeyinde müfredatlarında alan terminolojisi dersleri yer almaktadır. Sanat eğitimindeyse kavram ve terimler, çoğunlukla müstakil bir ders olarak değil tüm alan dersleri içinde zamanla verilmektedir. Eğitimcilerin inisiyatifleri ve hassasiyetleri paralelinde üzerinde durulan alan terminolojisinin aynı zamanda alana dair hakimiyet ve yeterliliğimizle, pratik uygulamalar kadar teorik (literatür) üretimlerle de ilişkili olduğu söylenebilir.

2.3.4 Çoğaltım Tekniklerinin Değişimi

İbrahim Müteferrika, Damat İbrahim Paşa'ya sunduğu Vesilet-üt-tıbbâ (1726) adlı raporunda matbaanın yararları ve gerekliliğini sıralarken; *“Avrupalılar Arapça, Farsça, Türkçe kitapların değerini bilmekte, bunları basmaktadırlar, Ama basılan bu kitaplar yanlışlarla doludur, yazıları da güzel değildir”*, *şeklindeki tespitiyle* temel bir soruna da değinmiştir. “Bazı kaynaklar 1490'lı yıllarda İspanya'dan ölkemize göç eden Yahudilerin yanlarında baskı makinası getirdikleri ve bununla dini kitaplar bastıklarından söz etmektedirler” (Özer,1995: 5). Ancak ilk Türk matbaası 1727 yılında açılabilmiştir. 1727 yılına değin yalnızca azınlıkların açmalarına müsaade edilen matbaalarda İbranice, Yunanca, İspanyolca ve Latince eserler basılmıştır. Çoğaltım tekniklerine ve dönemin modern anlayışına sırt çeviren bir anlayışın, Osmanlının kendi hurufatının (matbaa harfleri) oluşturulmasını geciktirmiş, hatta engellemiş olması, Latin harflerine geçiş nedenlerinden biri olarak nitelendirilebilir. Arap harflerinin hurufatı ile ilgili olarak “İbrahim Şinasi 1869'da Avrupa'dan döndükten sonra, Arap harfleriyle nesih ve kûfi denilen yazı çeşitleri karması bir tür geliştirerek, matbaada kullanılan 500'den çok harf kasasını 112'ye indirmiş ve kendi matbaasında eserlerini bu şekilde çoğaltmıştır” (Tongul, 2004: 106). Ancak İbrahim Şinasi'nin bu çabasının yeterli olmadığı ortadadır. Gutenberg'le birlikte başlayan Avrupa'nın tipografi alanındaki ivmesi hem zaman hem de 26 harfli Latin alfabesinin verdiği avantajla hızla yol almış

ve gelişmiştir. Buna karşın Gutenberg'den 400 yıl gibi kabul edilemez bir zaman dilimi ardından kurulan ilk Türk matbaası ve Arap harflerinin hurufatı çalışmalarının gecikmesi ve ardından Latin alfabesinin kabulü tipografi alanında günümüze değin süren üstesinden gelinmesi zor bir hal almasına neden olmuştur. Uygurlarınsa, IX. yüzyıldan itibaren baskı tekniklerini kullanmış oldukları bilgisi bu bakımdan üzerinde düşünülmesi gereken bir bilgidir.

Sosyal olayların toplum yaşantılarına etkileri ve sonuçlarının analizi, laboratuvar ortamında değişkenlerin kontrol altında tutularak sonuca etkilerinin gözlemlenmesinden çok daha karmaşık bir konudur. Sosyal bir olayın değerlendirilmesi sürecinde birçok girdi (değişken) de dikkate alınmalıdır. “Yazı yazma ve çoğaltma teknikleri ile yazının kullanım alanları ve yaygınlığı arasındaki ilişki, yazı dilinin ve siyasal, ekonomik oluşumların etkileşimi içinde gelişmiştir” (Emiroğlu, 2003: 901). Bu bakımdan Osmanlıda yazının çoğaltım tekniği, kullanım alanları ve yaygınlığı yazı dilinin, siyasetinin ve ekonomisinin bir göstergesi ve doğal sonucudur. Türkiye'de alfabe değişimi yaşanmamış olsaydı da yazının çoğaltım tekniklerinin değişimi tüm dünyada olduğu gibi ülkemizde de değişimlere neden olacaktı denilebilir. Alfabe değişiminin yanı sıra yaşanan çoğaltım tekniklerindeki değişim, karşılaşılan durumu çok daha problemlili hale sokmuştur. Eğer alfabe değişimi, çoğaltım tekniklerinin olmadığı bir dönemde gerçekleşmiş olsaydı; yeni edinilen harflerin uzun bir süre manuel yöntemlerle çoğaltılarak kullanılacağı böylelikle alfabeye organik bir bağ kurularak, doğal bir sürecin atlanmamış olacağı söylenebilirdi. Alfabemizin değişimi yazı araç gereçlerinin ve çoğaltım tekniklerinin de değiştiği, mekanik yöntemlerin kullanıldığı bir dönemde gerçekleşmiş olması yeterince organik bağ kurulamadan başlayan yeni harflerimizle olan ilişkimizin olumsuz etkisi hala sürmekte olduğu görülmektedir.

2.4 Alfabenin Kültürel Dokusu Olarak Metin Fontları

Kültüre, içinde insanın olduğu ve algı düzeyine ulaşmış her şey olarak bakıldığında, insanı anlamaya ilişkin her girişimin temelinde kültürün yer alacağı söylenebilir.

“Antropoloji ile beşerî bilimler (tarih, edebiyat, sanat ve müzik) arasında eşit önemde bir bağ var olup, bunlar içinde etnoloji, arkeoloji ve dilbilim gibi bilim dalları insanlığın kültürlerini anlamak ve değerlendirmekle ilgilenirler” (Beals, 1972: 27). Kültür olgusu içinde, görsel sanatların faaliyet alanı olarak bilinen görsel kültürün önemli bir yere sahip olduğu söylenebilir. “Bir kültürün değerlerini ve inançlarını çeşitli yollarla görünür hale getiren görsel kültür” (Barnard, 2010: 22) açısından yazı ve kültürünün bize ulaştırdıkları çeşitli yönlerden okunabilir. Bu okuma bizi öncelikle yazının kültürel bir doku olarak içinde barındırdığı kültürel mesajın içeriği ve görsel açıdan iletilmesi bakımından dikkate alınmalıdır. İnsanlık tarihinin başlangıcı olarak kabul edilen yazı neredeyse tüm beşerî bilimlerin ve antropolojinin kapsamına girebilecek bir konudur. “Bir toplumun parçası olan bütün nesnelere bir anlamı vardır; anlamdan yoksun nesnelere bulmak için tam olarak doğaçlama nesnelere düşünülmemelidir; oysa gerçeği söylemek gerekirse böyle nesnelere yoktur” (Barthes, 1993: 170). Bu nedenle yazının içeriği kadar onun kültürleri görünür kılan yüzünün de görsel kültürün önemli bileşenlerinden olduğu ve toplumun bir parçası olarak bir anlam taşıdığı söylenebilir.

Deşifre edilmesi için ikincil bir yöntem gerektiren ve konuşma dilini simgeleştirmeyen sistemleri yazıdan ayırmak gerekir. “Yazı, mors alfabesi, denizcilerin gemiden gemiye, flamalarla anlaşmalarını sağlayan düzenler, bu gibi hareket ve basit anlatma sembollerinden ayrılması gereken, sözlü dilin değişik araçlarla şifrelenerek kullanılması biçiminde ortaya çıkan dizgelerdir” (Aksan, 2003: 44). Yazıyı hareket ve basit anlatma sembollerinden ayıran önemli özelliklerinden birisi de onun dil gibi temel ve doğal bir yanının oluşudur. Yazı dil gibi öznel ve aynı zamanda yaşayan bir organizma gibidir. Dolayısıyla yazının diğer kodlama sistemlerine kıyasla kültürel boyutunun daha yoğun olduğu söylenebilir. Yazıyı kod sistemlerinden ayıran önemli özelliklerinden birisi de bir üslûba sahip oluşudur.

Alfabeler karakteristik halleriyle de temel görevlerini yapabilecekken, tasarım süreçlerinden geçerek belki binlerce kez yeniden üretilmişlerdir. Alfabe, kullanıcıları aracılığıyla, üretim ve çoğaltım teknikleri, üretim amaçları, bireysel farklılıklar,

toplumsal değerler ve çevresel faktörler gibi birçok değişkene bağlı olarak, her defasında yeniden kimlik kazanır. Alfabenin karakteristik özelliklerini koruma koşuluyla gerçekleştirilen bu yeniden üretim ve tasarımların her biri onu şekillendiren insanın ve kùltürün bir ürünüdür. Dolayısıyla bu yeniden üretim ve tasarımların her biri, alfabenin kùltürel dokusunu oluşturur denilebilir.

El yazıları da dâhil, fontlara alfabenin kùltürel dokusunu oluşturan özel üretimler olarak bakarken metin fontlarının önemli bir konuma sahip olduğu söylenebilir. Metin ve font kelimelerinin bileşiminden oluşan metin fontu sözcüğü incelendiğinde metin “bir kitabın asıl yazısı; basılmış veya el yazması olan yazı parçası” (TDK, 1996: 1961), ve font “yazı karakteri” (Ambrose, 2012a: 91) anlamlarından oluştuğu görölür. Kullanım alan ve amaçları dikkate alındığında, metin fontlarının geniş ve etkin bir alanı kapsadığı görölabilir. Bilim, felsefe, sanat, inanç gibi insanın temel unsurlarını, duygu ve dūřüncelerini kaleme almak için kullandığı metin fontlarının, kùltürü görünür kılan önemli bir araç olarak, görsel kùltürün önemli bileşenlerinden olduğu görölmektedir. Bu nedenle metin fontlarının alfabenin kùltürel dokusunu oluşturmada üst düzey bir rol oynadığı söylenebilir.

Alfabenin kùltürel dokusunu oluşturmada kullanım alanlarının yanı sıra metin fontlarının ayrıcalığı, alfabenin tüm karakterlerini kapsama mecburiyeti ve buna bağlı olarak üst düzey teknik donanım ve altyapı gerektiriyor olmasıdır. Metin fontlarının tasarlanmalarının ve mevcudiyetlerinin güçlü bir alt yapı, başka bir deyişle miras gerektiriyor oluşu onların ait olduğu kùltürün etkin bir parçası ve bir yansıması olduğu fikrini güçlendirmektedir. “Bir toplum için yazıyı kullanmayı bilmek, yazıyı yaratmaktan daha önemli olmalıdır” (Özönder, 2002: 499). Ulusların alfabeleri üzerindeki hâkimiyet ve yetkinlikleri kùltür düzeylerinin bir göstergesi olması açısından çok daha önem kazanmış durumdadır.

2.5 Görsel Kimlik: Kurumsal ve Ulusal Kimlik

Kimliği oluşturan bileşenlerden “Tanınma ve tanımlama bireyin toplum içerisinde, toplum tarafından nasıl tanındığı ve kendisini nasıl tanımladığıdır” (Aydın, 1999: 12). Kimlik bireye özgü bir kavram olmakla birlikte -herhangi bir şeyi tanımlama ve belirlemeye yarayan bir unsur olarak- bir kurum, topluluk ve ya bir ulus için de kullanılması mümkündür. Tıpkı bireylerde olduğu gibi bir kurumun nasıl tanımlandığı ve toplum tarafından nasıl algılandığı o kurumun kimliğinin temelini oluşturur. “Kurumsal kimlik, stratejik yönetim, pazarlama, halkla ilişkiler, grafik tasarım, psikoloji, örgütsel davranış ve etnografyi kapsayan, disiplinler arası ve bütünleşmiş bir konudur” (Hepkon, 2003: 196). Kurumsal kimlik, kurumsallaşma sürecinde gerekli teknik şartların yerine getirilişin ötesinde kültürel bir olgudur da denilebilir. Firma, kurum ve kuruluşların hizmetinde, bir grafik tasarım alanı olarak görmeye alıştığımız “Kurumsal Kimlik Tasarımı” kavramı ve faaliyet alanını, bir ulusun kimliği için de ele almak mümkün olabilir. “Ulusal kimlik, kültürel kimlikten birçok öğeler taşısa da onunla aynı değildir. Çünkü modern ulus devletler toplumun kültür kaynaklarının tümünü içermez. O, kültür kaynaklarından bazılarının seçimi ile oluşturulmuş bir kimliktir” (Şimşek, 2007: 195). Globalleşen dünyada yerel unsurların ve etnik kimliklerin öne çıkışı kapitalist sisteme bir karşı koyuş ve küreselleşme karşıtı bir tavırmış gibi görünmekte. “...kapitalist girişim bir yandan sürekli olarak tüketimi biçimlendirmeye çalışırken, öte yandan üretim koşullarını tekelleştirmeye çalışır” (Giddens, 2010: 247). Fiziki olarak büyümesini neredeyse tamamlayan kapitalizmin pazarı (dünya) göreceli bir büyüme için dengelerin sürekli bozulması ve piyasanın hareketliliğini koruması gerekmektedir. Otoritenin el değişimi veya ihtimali üzerine inşa edilen dinamizm yerel ve etnik kimlikleri ulus kimliği ile karşı karşıya getirmiş durumdadır. Ulusa dair olgu ve kavramların erozyona uğratılmakta olduğu bir sürecin yaşanmakta olduğu bir ortamda tekelleşmeye karşı koyuş dikkatli okunmalıdır.

Ulus kimliğinin önemli bir kısmını oluşturan görsel kimlik kısa sürelerde ve bir reklam ajansı tarafından tasarlanamayacak yoğunluk ve özelliktedir. Köklü ve güçlü bir geleneğin temsilcisi olarak devletler, direkt bulunduğu veya temsil edildiği tüm

alanlarda bu özelliğini yansıtarak, özgün kimliğiyle var olma düşüncesini bir refleks olarak sergiler. “İdeolojik bir kurgu olarak ulusal kimlik bir siyasal kimliktir; psikolojik bir olgu olarak ulusal kimlik ise, bir kültürel kimliktir” (Özyurt, 2012: 122). Kültürün, kimlik üzerindeki belirleyici rolüne bağlı olarak, kimlik kavramının kültürel kimlik tarafından kapsandığı ve görsel kimlik kavramının da kültürel kimliğin kapsamında olduğu söylenebilir. Kaynağını kültürden alan görsel kimlik aynı zamanda kültürü de oluşturan önemli bir unsurdur. Barnard’ın *National Endowment for the Humanities* (Beşeri Bilimler için Ulusal Bağış) tarafından Humanities in America (*Amerika’da Beşeri Bilimler*) olarak adlandırılan rapordan aktardığı “Ortak kültürümüz giderek izlediklerimizin bir ürünü haline geliyor” (Barnard, 2010: 13). İfadesi ile Berger’in “imgeler, edebiyattan daha keskin, daha zengindir” (Berger, 2012: 10) ifadeleri görselliğin ve imgelerin ulusların kültürleri üzerindeki etkisini açıklar niteliktedir.

2.5.1 Kurumsal ve Ulusal Tipografi

Bir Kurumsal kimlik uygulamasında Kurumsal tipografi ne denli önemli ise bir ulusun görsel kimliği için de *Kurumsal Tipografi* olgusunun o denli önemli olduğu söylenebilir. “Yazı karakterlerinin ve metin bloklarının tasarlanması, dizilmesi ve düzenlenmesine ilişkin bütün sanatsal uğraşları ve bu alandaki teknolojik gelişmeleri tipografi üst başlığında toplamak mümkündür” (Becer, 2007: 14). Ulus kimliği ve ulusların görsel kimliklerini oluşturan unsurların başında yer alan Kurumsal Tipografi kavramı ülkemiz için üzerinde önemle durulması gereken bir konudur.

Tarih araştırmalarında incelenen döneme ait tüm bulgular gibi yazılı belgelerdeki “yazının karakteri de yazıldığı bölgenin tespitinde önemli bir rol oynar” (Kütükoğlu, 1991: 31). Türkiye’de resmi yazışmalarda kullanılacak yazı karakterine ilişkin olarak 02.12.2004 Tarih ve 25658 sayılı Resmi Gazete’de; Bilgisayarla yazılan yazılarda “Times New Roman” yazı tipi ve 12 karakter boyutunun kullanılması esastır. Rapor, form ve analiz gibi özelliği olan metinlerde farklı yazı tipi ve karakter boyutu kullanılabilir. Şeklindeki yaklaşım resmi yazışmaların kurumsal kimliğin bir parçası

olarak algılandığını ve birliktelik gereksinimi duyulduğunu görmekteyiz. Yazının karakteri okurun duygu ve düşüncelerini etkiler, yazarın karakterini, resmi yazışmalarda ise kurum kimliğini yansıtır.

Toplumların ve ulusların ürettiği görseller üretildiği ve ait olduğu toplumun ruhunu taşırlar. Simon Garfield, özgün ismiyle “Just My Type” adlı kitabında, FontShop'ın kurucularından Alman grafik tasarımcı Erik Spiekermann'ın seyahatleri esnasında, yazının sadece bir şehri değil, bütün bir ulusun özelliklerini de tanımladığını gözlemlediğini ve mimariyle koşutluklar gördüğünü aktarmaktadır. Garfield, Spiekermann'ın sözlerini şu şekilde aktarmıştır:

Bauhaus geometrik Futura'yı -Almanların klasik sans serif fontu- etkilemiş, buna karşılık uzun İngiliz Viktorya taraçaları onların serif geleneğini yansıtıyor. "İngiltere bu günlerde ne yapıyor? Reçel, marmelat, elma şarabı, küçük ezmeler, hediyelik şeyler. İngiliz serifleri çay paketlemeyi tanımladı. Fransızlar parfümü tanımladı, İtalyanlar modayı tanımladı ve biz Almanlar da arabaları tanımladık. Ayrıca Fransa'da her şey otomobil şekilli. Yazı karakterleri Citroën 2CV gibi görünüyor" (Garfield, 2012: 187,188).

2.5.1.1 Ulusal Tipografi: Türk Banknotları Örneği

Bayrak, para, pasaport, nüfus cüzdanı, araç plakaları, uluslararası yazışmalar, antlaşmalar ve bu belgelerde kullanılan yazının karakteri; devleti temsil eden, onun kimliğini yansıtan görsel unsurlardandır. Dikkat çekici bir örnek olması bakımından bu bölümde Türk banknotları ele alınacaktır. “Tarih boyunca bir devletin bağımsızlığının temel göstergelerinden biri, o devletin kendi parasını basması olmuştur.” (TCMB, 2012: 1) Türk parasının basım hikâyesi Osmanlı İmparatorluğu'nda Sultan Abdülmecid döneminde 1840 yılında tedavüle çıkan para olarak nitelendirilebilecek ilk kâğıt paralarla başlayıp çeşitli ekonomik ve siyasi sıkıntılarla bir dönem Amerika, İngiltere ve Almanya'da bastırılmıştır. Latin alfabesiyle basılan ilk banknotlar ise 1937 yılından itibaren İkinci Emisyon Grubu olarak dolaşıma çıkarılmıştır. Üçüncü ve Dördüncü Emisyon Grupları ise 1942, 1946, 1947 ve 1948 yıllarında dolaşıma çıkmıştır.



Tablo 8. Dördüncü Emisyon Grubu 100 TL ve 1934 versiyon 100 Dolar.

Dördüncü Emisyon Grubu banknotları Amerika Birleşik Devletleri'nde basılmıştır (TCMB, 2012: 5,6). 1955 yılına değin başka ülke matbaalarında basılan banknotlarda net olarak basıldığı ülkelerin tasarım anlayışını ve tipografisini görmekteyiz. 100 Dolar'da kullanılan United States yazı karakterinin ve genel görünümünün 4. Emisyon Grubu 100 TL ile benzerliği dikkat çekicidir (Tablo 8).

 <p>5. Emisyon 100 Türk Lirası</p>
 <p>6. Emisyon 5 Türk Lirası</p>
 <p>7. Emisyon 10000 Türk Lirası</p>

Tablo 9. Türk Banknotlarından detay.

1955 yılında ilk Banknot Matbaasının kuruluşuyla banknotlar ülkemizde basılmaya başlanmışsa da daha önce üzerinde durduğumuz alfabe değişimi ve doğal olarak henüz gerekli altyapının oluşturulamamış olması gibi nedenlere bağlı olarak Türk banknotlarının özgün bir kimliğe ulaşabilmiş olduğunu söylemek mümkün değildir (Tablo 9).

8. emisyon Yeni Türk Lirası'nın (YTL) ardından TL olarak basılan 9. Emisyon banknotlarda "**TÜRKİYE CUMHURİYET MERKEZ BANKASI**" yazısı Arial (yatayda yaklaşık %25 genişletilmiş) yazı karakteri ile yazılmıştır (Tablo 9). 1982 yılında Helvetica'ya alternatif olarak üretilmiş olan Arial, genişlik ve diğer temel öğeleri birebir Helvetica'yla aynıdır (Garfield, 2012: 221,222). Ticari kaygılarla

neredeysse Helvetica'dan kopyalanarak minik farklılıklarla üretilen ve tipografi dünyasında pek iyi anılmayan Arial yazı karakterinin, bağımsızlığımızın simgelerinden olan paramızın üzerinde estetik kaygıları düşünmeden veya grafik tasarım gibi sanatın en önemli alanlarından birisi olan disiplinin pedagojik, sosyal ve kültürel gerekçelerini göz ardı ederek yer alması, ulusal kimlik sorgulamasının ötesinde bir sorun olarak da karşımıza çıkmaktadır (Tablo 10).



Tablo 10. Türk Banknotlarından detay.

Bir ulusun para, pasaport, nüfus cüzdanı, araç plakaları ve uluslararası yazışmalar gibi görsellerinde kullanılacak yazının karakteri, ulus kimliğinin göstergesi durumunda olması nedeniyle önemlidir. Cumhuriyetin ilk yıllarında anıt heykellerin millî ruh ve bilincin ancak yerli sanatçılarca yansıtılabileceği gerekçesiyle Türk sanatçılarca yapılması düşüncesi ileri sürülmüştür. Ülkemizde Cumhuriyetin ilk yıllarında Avusturyalı heykeltıraş Heinrich Krippel tarafından yapılan heykeller tartışmasız çok güçlü bir ifadeye ve yetkinliğe sahiptir. Bu açıdan ele alındığında millî duyguların yansıtılabilmesi, yalnızca bir biçim sorunu değildir. Ulusun millî ruhunu yansıtabilecek görsel yetkinlikte tasarlanmış olsa dahi kendi öz kaynaklarınca üretilmemiş her türden

görsel, ulus kimliğinin yansıtılması bakımından köksüz kalacaktır. Dolayısıyla yazının menşei onun karakteri kadar önemlidir. Türkiye’de bir “kurumsal tipografi” anlayışı benimsenmiş olsa dahi günümüz itibariyle bunu karşılayabilecek bir yazı karakterinin olduğunu söylemek mümkün değildir. Kendi kültürüne ait ürün verebilme becerici milliyetçi söylem dışında bir olgu olarak ele alınmalıdır. 1936’da genç Türk mimarlarının eğitimiyle görevlendirilen ünlü modernist mimar Bruno Taut’un deyişiyle “Bütün ulusalcı mimariler kötüydü ama bütün iyi [modern olarak okunmalıdır] mimariler ulusaldı” (Bozdoğan, 2012: 137). Tıpkı kurumlar ve şirketler gibi ülkelerin de birer marka değeri taşıdıkları, felsefi bir temele sahip olduğu söylenebilir. “Yerel ve ulusal çevrenin onuruna sahip olmayan uluslar, evrensel dünyada da söz sahibi olamazlar” (Tansuğ, 1988: 13). Ulusal düzeydeki üretimlere, yetkinliğin bir yansıması olarak bakıldığında konunun görsel kimlik meselesini de aşan bir öneme sahip olduğu, açıkça görülebilmektedir.

2.6 Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması ve Metin Fontları

Font kavramı, yazının mekanik veya yarı mekanik yöntemlerle üretiminde kullanılan kalıp, yazı karakteri ise o kalıpla elde edilmiş veya kalıbın tasarlanışında kullanılacak yazının yüzeydeki görünür halidir. Yazı karakteri ve font kelimeleri eş anlamlı olarak kullanılabilir olsa da James Felici’den aktaran Ambrose iki terim arasındaki farkı şöyle açıklar: Font bir kurabiye kalıbı iken yazı karakteri kurabiyedir (Ambrose, 2012b). Mevcut fontlarla yüzeyde düzenleme işi ile ilgilenen bir tasarımcı yazı karakterleri ile ilgiliyken, yeni bir yazı karakteri için kalıp veya şablon tasarlama çabasındaki bir tasarımcı yazının karakteri ve aynı zamanda fontlarla ilgilidir denilebilir. Yazı karakterlerinin etkin ve doğru kullanımı ayrıca yenilerinin tasarımı için daha iyi tanınması ve tanımlanabilmesi ihtiyacı onların sınıflandırılmasını gerekli kılmaktadır. “Bilimsel sınıflandırma gibi, yazı karakterlerinin sınıflandırılması onların daha iyi analizine, özelliklerini, form ve geçmişini anlamaya olanak tanır” (Willen, 2009). “Yazı karakterlerinin sınıflandırılmasında uluslararası bir genel geçer olmamakla birlikte yaygın olarak kullanılan sınıflandırmalar mevcuttur” (Bkz. Sarıkavak, 2009). Font sınıflandırma veya karakter tanıma yazılımlarında, fontları tanımlamak için tek bir

yöntem kullanılamıyor oluşu fontların sistematik bir yapıya sahip olmayışının bir başka göstergesi ve sonucudur. Alexander Lawson kendisinin de bir sınıflandırma yaptığı “Printing Types” adlı kitabında belli başlı yazı karakteri sınıflandırma sistemlerini şöyle belirtmiştir:

- Vox Sistem,
- ATypI (Association Typographique Internationale) Sistem
- İngiliz Standartları Sistemi (The British Standards System)

• DIN (Deutsches Institut für Normung) Sistem (Lawson, 1971). Bu sınıflandırmalara ek olarak McCormack tarafından yapılan sınıflandırma beş temel kategoriden (Blok, Roma, Gotik, Bitişik ve Grafik) oluşmaktadır. Bu yazı sınıflandırma sistemi fontları tırnaklı ve tırnaksız şeklinde ayırmaz. Ambrose basitliği nedeniyle en çok kullanılan sistem olarak McCormack yazı sınıflandırma sistemini işaret etmektedir (Ambrose, 2012b: 87). Yazı karakterleri, tırnaklı ve tırnaksız gibi basit özelliklerine, üretim tarihlerine, biçimlerine, üsluplarına, üretici veya firmalarına göre birçok farklı şekilde sınıflandırılabilir. Hatta biraz daha özelden yazı karakterleri; üretildikleri ülkelere, kullanıldıkları alanlara, kullanıcı üzerindeki etkilerine, okunur ve okuturluklarına göre de sınıflandırılabilir.

Yazı karakterleri ilk etapta metin yazmak fikrine temelleniyorsa da hâlihazırda mevcut yazı karakterlerinin tamamının metin yazmak için tasarlanmadığını ve metin yazmak için uygun olmadığını bilmekteyiz. Dolayısıyla tüm bu sınıflamalara ek olarak, yazı karakterlerini, dilimize *metin yazı karakterleri* olarak çevrilebilecek olan *Book typefaces* olarak da sınıflandırmak mümkündür. Yazının mekanik veya yarı mekanik yöntemlerle veya el ile oluşturulması aynı zamanda tüm sınıflandırma ölçütlerinin dışında onun temel iki amaçla mevcut olduğu söylenebilir. Yazının temel varlık nedeni olan okunması dışında yazı, sembolik anlam ve çağrışımlar amacıyla kullanılabilir. Yazının bir görsel etki elde etmek için kullanımı zaman zaman onun okunamaz olmasını dahi içerebilir. Yazının bir imaj olarak kullanımı hariç tutulmak üzere; Yazı karakterlerinin bir metin oluşturmak düşünce ve işlevini sağlamak amacıyla üretilmiş olanlar ve diğerleri olarak gruplandırmak tipografi eğitimi ve tasarımcısı için yararlı bir ayırım

olacaktır. Yazının bu iki temel kullanımı tüm sınıflandırmaların üstünde ana gruplandırma olarak ele alınabilir.

2.7 Metin Fontlarının Alfabeyle Olan İlişkisi ve Dil

Toplumsal varlık ve kültürel süreklilik, toplumsal belleğin, düşünce tarzı, üslup, karakter ve kimliğin korunumunu gerektirmektedir. Toplumun temel unsurlarından sayılan anadil, neredeyse o toplumun varlığına paralel bir önem taşımaktadır. Toplumların varlıklarını koruma ve sürdürebilmeleri yüksek oranda dille ilişkilendirilmesinin temel nedenlerinden birisi de dilin, düşünce dünyamızın sınırlarını belirleyen bir unsur oluşundandır. Daha net bir ifadeyle toplumların varlıklarını koruma ve sürdürebilmelerinin temelinde düşünce vardır denilebilir. Alman Eğitimbilimci Rudolf Arnheim'in "Görsel Düşünme" adlı kitabında değindiği gibi insanın görsel düşünen bir varlık olduğu kuramını ele aldığımızda; kendi görselini üretebilme ve görsel alana hâkimiyet, anadil kadar önemli bir husustur. "... imgeler, edebiyattan daha keskin, daha zengindir" (Berger, 2012: 10). Görsel alandaki hâkimiyetin kaybedilmesi halinde; anadili, dolayısıyla düşünce yapısını koruma çabaları üstesinden gelinmesi zor bir durum olacaktır.

Anadilin önemi bir toplum içi konuşma ve yazma ihtiyacının karşılanmasından çok daha fazlasıdır. "Yeryüzündeki bütün diller, insanların duygu ve düşüncelerini yansıtan birer işaret sistemidir. Dilleri birbirinden ayrı gibi gösteren en önemli şey, kavramların değişik dillerde, değişik simgelerle anlaşılması ve sözdiziminde cümle öğelerinin değişik biçimlerde sıralanmasıdır" (Hengirmen, 2002: 383). Tüm dünya dilleri işlev bakımından insanların duygu ve düşüncelerini yansıtan ortak bir görevi üslenmişlerse de simge ve dizgelerin farklılığı o dili oluşturan kültürün ve düşüncenin ürünü olması bakımında ait olduğu toplumun önemli göstergelerindedir.

Dilin görünüm kazanmış durumundaki yazının ve onun dili, her zaman tipografi sanatların önemli bir ilgi alanı olmuştur. “İnsanlığın geçmişi ile özdeşleştirilebilen yazı ve tipografinin geçmişi” (Uçar, 2004: 108) kültürler açısından bu dinamizmini ciddi bir biçimde sürdürmektedir. Yazı; tarihi kaydetmenin ötesinde düşüncenin taşıyıcısı, aktarıcısı ve insan olmanın ayrıcalığının göstergelerindedir. “Düşüncenin dille sıkı bir bağlılığı vardır. Düşünceler sözcüklere dökülemiyorsa, düşünce biçim almamış, düşünce olmamış demektir” (Akarsu, 1988: 64). Dil, düşüncenin; yazı ise dilin ifade araçlarındandır. Dolayısıyla, yazı düşüncenin bir yansımasıdır denilebilir. Düşünceyi taşıyan yazının karakteri, o düşüncenin ve dilin ürünü olmadıkça yazının gerçek manada dili taşıyabileceği düşünülemez. Alfabenin karakterleri ait olduğu dilin yapısı ve özellikleri doğrultusunda bir araya gelerek kelimeleri, cümleleri, paragraf ve sayfaları oluşturur. Söylem ve düşünceleri bir düzleme aktarma özelliğiyle metin fontları, dilin görsel dünyasını oluşturur. Dil, yalnız kültürel ve ulus kimliğinin korunumu açısından değil metin fontlarının tasarlanma ilkeleri bakımından göz önünde bulundurulması gereken hususlardandır.

Diller, farklı ses grupları veya sembollere sahip olmalarının ötesinde, farklı kavram ve dizgelere sahip oluşlarıyla ayrışırlar. Kavram ve dizgelerin farklılığı ise o dili oluşturan kültürün ve düşüncenin sonucudur. “Bir ulusun diliyle kültürü arasındaki bağlar o ölçüde sıkıdır ki, yalnızca dil varlığının incelenmesiyle bir ulusun yaşayış biçimi, inanç ve gelenekleri, çeşitli nitelikleri ve tarih boyunca içinde bulunduğu kültür hareketleri konusunda bilgi edinebiliriz” (Aksan, 2003: 82). Kültürel farklılıklar, başka bir ifadeyle düşünce ve hissediş farklılıkları, dilin yapısını ve onu oluşturan kavram ve dizgelerin farklılığını, doğal olarak dilin fonetiğini ve görselliğini etkileyen faktörlerdendir denilebilir. Dilin yapısı ve özellikleri doğrultusunda bir araya gelen karakterler kelimeleri, cümleleri, paragraf ve sayfaları oluşturarak, söylem ve düşüncelerin bir düzleme aktarma göreviyle, metin fontları, dilin bir yansıması durumundadır. “Dilbilim, Saussure’ün yaptığı gibi, dille ilişkisi olan ve olmayan bütün işaret dizgelerini inceleyen işaretbilim’in (*sémiologie, semiotic, Semiotik*) bir dalı olarak düşünülebileceği gibi, bu dalı bugün dilbilimin bir alanı, genişletilmiş bir anlambilim olarak görenler de vardır” (Aksan, 2003: 33). Ait olduğu dilin göstergesi durumundaki alfabeye, fonetik dilin

görselleştirilmesini sağlayan bir araç olarak bakıldığında, temel faktörün dil olduğu ve karakterini fonetik dilden alıyor olduğu söylenebilir. “Göstergebilim, bir dizge (anamlı ve yapılı bir bütün) oluşturan birimlerin aralarında bir bağıntının, bir kurallı dayanışmanın bulunduğuna inanır” (Rifat, 1992: 14). Dilin görsel ifade araçlarından ve onun yansıması durumundaki alfabenin, ait olduğu dilin kurallarını ve karakteristik özelliklerini taşıması gösterenle-gösterilen, öz-biçim türünden sıkı bir ilişki içinde olduğu görülebilir. Alfabenin kullanıldığı toplumun ürünü veya başka kültürlerce edinilmiş olması bu durumu değiştirmeyecektir. Yazı sistemleri ve karakterleri ne olursa olsun, bir alfabe öncelikle dil bağlamında ele alınmalıdır denilebilir.

Fonetik dilinin kayıt edilmesi, sabitlenmesi gereksinimini karşılayan yazı, fonetik dil ile görsel dil arasında köprü görevinin ötesinde yazının, bağımsız bir iletişim aracı ve bir dil oluşu bakımından görsel dilin temel araçlarından. “Dil, düşüncenin anlatımında kullanılan semboldür. Esas olan, düşüncelerin alıcı durumunda olan muhataba en uygun sembollerle anlatılmasıdır. Dil düşüncenin aynası, fikirlerin askısıdır” (Ünalın, 2012: 8). İletişim araçlarının gün geçtikçe nitelik ve nicelik bakımından gelişiminin hız kazanması, yazının ve dolayısıyla metin fontlarının temel işlevlerinden iletişimi her zamankinden daha nitelikli yapması gerekliliğini beraberinde getirdiği söylenebilir. Gelişen iletişim araçlarına karşın varlıklarını sürdürebilme ve bu araçlarla birlikte kullanımlarında metin fontlarının sürekli yenilenmesi ve tasarlanması gerekliliği de önem kazanmıştır. “Görsel kültür içinde görsel olan, görülebilen ve işlevsel ve iletişimsel bir amacı olan şeydir” (Barnard, 2010: 31). Metin fontlarının bir dil ve iletişim unsuru olarak ele alınışı, onun birincil görevinin yanı sıra, göndericinin yalnızca mesajdan değil, mesajın aktarımından ve hatta alıcının hazırbulunuşluk seviyesine kadar sürecin tüm aşamalarından sorumlu olduğuna vurgu yapmaktadır. “Etkin bir iletişim süreci; kaynak, mesaj, kanal, alıcı ve geri bildirim olarak bilinen beş temel unsur ile gerçekleşmektedir” (Sezgin, 2009: 15). İletişim sürecinde, gönderici, ileti ve alıcı ilişkisinin temel unsur olduğuna dikkat çeken Güngör ise, iletinin alıcıya ulaşabilmesinin kodların açıklanmasıyla mümkün olabileceğine değinmektedir (Bkz. 2011: 165). Bunun için Güngör, iletişim sürecinin formülasyon kısmına Kodlama ve Kodaçıklama öğelerinin de eklenmesi gerektiğinden söz etmektedir (Bkz. 2011: 165).

Bu durumda iletişim sürecinin formülasyonunun aşağıdaki şekilde oluştuğunu görmekteyiz:

Gönderici → Kodlama → İleti → Kodaçıklama → Alıcı
Alıcı ← Kodaçıklama ← İleti ← Kodlama ← Gönderici

Şekil 6: İletişim süreci.

Metin fontları mesajı alıcıya ileten bir araç olarak, göndericinin mesajını alıcıya en iyi şekilde iletmekle yükümlüdür. Yazılı iletişimin aynı zamanda yazı dilinin kaçınılmaz bir parçası olan metin fontları bir iletişim aracı olarak iletişimin kalitesini etkileyen önemli faktörlerdendir. Metin fontları mesajı alıcıya ileten bir araç olarak, göndericinin mesajını alıcıya en iyi şekilde iletmekle yükümlü olduğu gibi kendisi de bir gönderici durumunda olabilir. Ayrıca metin fontu tasarımcısının da bir gönderici, fontlarınsa zaman zaman bir mesaj olduğu söylenebilir. Çoğu zaman göndericinin mesajına başka mesajlar gizlenmesi, karışması ve eklenmesi istenmezken metin fontlarının kendi başlarına taşıdıkları kimlik, her durumda mesajın bir parçası olarak karşımıza çıkmaktadır. İyi bir metin fontunun “iletişim aracı” durumunda ön plana çıkmayan, ana mesajı direkt ileten ve bu bağlamda, görünmez olması beklense de metin fontlarının da tıpkı el yazıları gibi üreticisinin/tasarımcısının kişiliğini ve bir bakıma kimliğini yansıttığı gerçeği göz ardı edilmemelidir. Ayrıca metin fontlarının üreticisi dışında, kullanıldığı alan ve yerlere bağlı olarak zamanla bir kimlik sergilediği de söylenebilir.

2.8 Yazı ve Tipografi Eğitimi

İnsanoğlunun duygu ve düşünceleri yoluyla kendisini ifade etmesinin ve toplumsallaşmasının yollarından birisi de onun yazı ile olan ilişkisidir. Tipografi ve eğitiminin konusunu yazı oluşturmaktadır. Coğrafi konumların ve kültürel farklılıkların neden olduğu etkilerle, yazının gelişimi çok boyutlu olarak ele alınagelmıştır.

Coğrafyanın kültür üzerindeki belirleyici etkisi ile tanımlanabilecek sosyo-kültürel bağlamlar, birçok yazı çeşidinin ardından Latin abecesinin yaygın ve baskın etkileri ile sonuçlanmıştır. Yazının önemi ve tarihi ile ilişkilendirilen anlamlar doğrultusundaki yaklaşımlar bunun bir eğitim sistemine dâhil olmasını gerektirmiştir. Bu nedenle dünyadaki ilk yazı ve tipografi derslerinin tarihi net olarak bilinmemekle birlikte, günümüzde pek çok üniversitede ve orta öğretim düzeyinde yazı ve tipografi derslerinin oldukça yaygın olduğunu biliyoruz.

“Tipografi terimi ilk kez Johann Gutenberg’in metal harflerini tanımlamakta kullanılmıştır” (Becer, 1997: 176). Fransızca “typographie” kelimesinden Türkçe’ye tipografi olarak geçen terimin, Yunanca “τύπος=basmak” ve “graphia=yazmak” kelimelerinin birleşiminden türediği görülür. Sarıkavak’a göre Tipografi, “Harften basıma, çalışmanın sanatı ve işlemidir. Genel olarak belirlenmiş bir yüz üzerinde hurufatlar, boşluklama unsurları ve çizgilerle yapılan görsel, işlevsel ve estetik düzenleme” (2009: 231) olarak nitelendirilebilecek Tipografi, Gutenberg’in geliştirdiği, bir çerçeve içine yerleştirilen ve değişebilen harf sisteminden oluşan baskı tekniğiyle başlayan sürecin ve bu süreci takip eden diğer gelişmelerin etkileriyle tanımlanmaktadır. Önceleri teknik anlamda bir zanaat alanı olarak bir baskı ve dizgi tekniğini açıklamakta kullanılan tipografi terimi, günümüzde yazı karakterlerinin, noktalama işaretlerinin, metin düzenlemelerinin sanatsal ve tasarıma dayalı bilgi ve teknolojilerini içeren son derece geniş bir alanın tanımlamalarını kapsamaktadır. (Becer, 1997). Gutenberg’in 1438’de geliştirdiği sistem metin fontları özelinde devrim niteliğinde bir olaydır. Bu gelişmelerden sonra tipografi teriminin, afiş, simge sistemleri, reklamcılık, mimarideki yazı uygulamaları, sinema ve televizyonda izlenen hareketli yazılar gibi farklı alanlarda, harf kullanılarak yapılan bütün uygulamalara yönelik olarak kullanıldığı dikkati çeker.

İki boyutlu mekânda artistik, fonksiyonel, sanatsal ve estetik anlamlarla birlikte durağan şekilde konumlandırılan tipografi, çağımızda gelişen teknoloji ile birlikte iki boyuttan üç boyutlu anlamlandırmalara değin fonksiyonel farklılıklar gösterebilmektedir.

Böylece günümüzde tipografi biçimsel ve düşünsel olarak yeni anlamlar kazanarak gelişme göstermektedir. Becer'e göre tipografinin en önde gelen fonksiyonel özelliği 'okunmakla' işlevlendirilmektedir. "En yaygın ve vazgeçilmez grafik iletişim unsurlarından biri olan tipografinin birinci işlevi 'okunmak'tır. Grafik tasarımcı, tipografi dilini iyi tanımak ve kullanmak durumundadır. Bir tasarımda kullanılan tipografik karakterlerin seçimindeki en önemli kriter, görsel malzemeyi en son kullanan kişinin; yani okuyucunun gereksinimleridir" (Becer, 1997: 176). Her şeyin dönüştüğü ve geliştiği bir evrende tipografinin anlamı ve önemi de farklı değerler kazanmaktadır.

Tipografinin estetik ve güzellikle olan ilişkisi özellikle dikkate alınan bir olgudur. Bu nedenle bu olgu, tipografiyi sadece yazı ve dolayısıyla grafik sanatların bir aracı, alanı ve parçası olmaktan çıkarıp, sanatın bir elamanı olarak kullanılabilceğini de göstermektedir. Bunula birlikte "iyi bir tipografi, bilginin en doğru, en açık ve en mantıklı sunucusudur. Güzellik ve estetik tipografinin hammaddesi değil, yan ürünüdür. Ana ürün, anlaşılır bir iletişimdir" (Becer, 1997: 176). Dolayısıyla günümüz bireyinin tipografi ile olan ilişkisinin çok farklı boyutları ve anlamları, eğitim sistemlerindeki yerini ve önemini de artırmaktadır. "Çin'de de görülen bir eğitim geleneğine benzer şekilde, Osmanlı hükümdarları da çocukluk ve gençliklerinde güzel yazı yazma ve müzik konularında uzun süreli eğitim görürlerdi. Yazı, müzik ve edebiyat'ın (şiiirin) yöneticinin yetişmesinde önemli yeri olduğuna inanılırdı" (Ashier, 1983: 35). Geçmişten günümüze birçok toplum tarafından bireysel gelişimin önemli araçlarından biri olarak görülen güzel yazı, günümüz teknoloji ortamında biraz geri planda kalmış gibi görünse de gücünü ve önemini yalnızca bir araç olmayışından alan kalem her zaman önemini koruyacaktır. Burada kalem olarak nitelendirilen olgu en yalın anlamıyla insanı ve tipografiyi kapsayan bir anlayışla, yazının genel bir bilgisine sahip olunmasının ötesinde ona sahip olmak, kavramak ve kullanabilmeyi nitelemektedir.

2.8.1 Yazı ve Tipografi Ders İçerikleri

Yazı ve tipografiye verilen ve geçmişten gelen değerler ölçüsüyle gelişen eğitim yaklaşımlarının ağırlık noktasının, genellikle bu dersin grafik tasarım eğitimi

kapsamında verilmesiyle standartlaştığı görülür. İletişim terimi bütün pedagojik disiplinler için üst düzey öneme sahip bir anlam taşımaktadır. Genel ve ağırlıklı olarak iletişim kapsamında incelenen tipografi dersi, tipografik karakterlerin incelenmesini, tipografik ölçütleri, yazı ailesi, tipografik sözdizimini, tipografik mesajı, tipografik teknolojileri ve metin düzenlemelerini içermektedir.

Bütün toplumlardan ayrı olarak yazıya daha fazla önem vermemiz gerektiğine değinen Sarıkkavak'a göre,

“iki-üçbin yıl boyunca adım adım, sindire sindire kendi yazısını özümsemiş bir toplumun yazısını kullanmadaki bilinç düzeyinde belki de artık bir genetik olgu, yani kalıtsal bir kültür bilincinin belirleyiciliği söz konusu olabilir, olabilecektir. Peki, henüz 77 yıl önce (1928'den beri) kullanmaya başlayan bir toplumda (bizde) bugünkü bu bilinç düzeyi hakkında ne düşünürsünüz? İşte yazı ve tipografi derslerinin neden önemsenmesi gerektiği bu durumda -gerçekten- yatmaktadır” (Sarıkkavak, 2004: 83,84).

Aşağıda yazı ve tipografi arasındaki ilişki göz önünde bulundurularak, kurumlar açısından yazı ve tipografi ders içeriklerine yer verilecektir.

2.8.1.1 Orta Öğretim Düzeyinde Yazı ve Tipografi Ders İçerikleri

Türkiye’de yazı dersi ve tipografi dersi kısmen de olsa orta öğretim düzeyinde verilmektedir. Ancak, bu dersin verimli olup olmadığına ilişkin şüpheler de yok değildir. Milli Eğitim Bakanlığı’na bağlı ortaöğretim kurumları arasında, Güzel Sanatlar Lisesi, Endüstri Meslek Lisesi Baskı Matbaa Bölümü, Kız Meslek ve Meslek Lisesi, Kız Meslek Lisesi Grafik Tasarım Bölümü, Çok Programlı Lise ve Matbaa Meslek Lisesi bulunmaktadır. Bu liselerin öğretim programları incelendiğinde, Grafik Sanatlarda Tipografi, Tipografik Düzenlemeler, Tipografinin Reklâm Çalışmalarındaki

Görsel Etkisi gibi başlıklar altında tipografi konularına yer verildiği görülmüştür. Meslek Liselerinin, Matbaa ve Grafik Bölümlerinin öğretim programında Yazı ve Tipografi dersi bulunmaktadır. Bununla birlikte Bilgisayar Destekli Tasarım ve Tipografi, Bilgisayarda Yazı ve Grafik derslerinde yazı ve tipografi eğitimi verilmektedir (<http://ogm.meb.gov.tr/programlar>). Yükseköğretim programları öncesinde ortaöğretim düzeyinde söz konusu okullarda tipografi dersi, ünite veya konularının varlığı ümit verici görünmekle birlikte nitelik ve nicelik sorunlarına ilişkin tartışmalar da bulunmaktadır.

2.8.1.2 Lisans Düzeyinde Yazı ve Tipografi Ders İçerikleri

Türkiye’de Eğitim Fakültesi Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Resim-İş Öğretmenliği Programı dışında, lisans düzeyinde yazı ve tipografi eğitiminin verildiği yükseköğretim kurumları bulunmaktadır. Bu durum, yazının ve tipografinin önemi açısından zenginlik yaratmaktadır. Lisans düzeyinde yazı ve tipografi derslerinin içerikleri genel olarak şu şekildedir:

Resim-İş Öğretmenliği lisans programında yazı dersi Anasanat ayrımı gözetmeksizin III. yarıyılta 1 saat teori 2 saat uygulama olmak üzere toplam 3 saat olarak yer almaktadır. Ders içeriği ise: Çeşitli yazı türleri ile ilgili (dik temel yazı büyük ve küçük harfler, eğik temel yazı büyük ve küçük harfler, dik el yazısı, eğik el yazısı, dik ve eğik dekoratif yazılar, Noylantı yazı vb.) bilgi ve beceriler, yazı türleri ile blok uygulamaları, gelişen teknoloji içerisinde yazının kullanımı, grafikte yazının yeri ve önemi, kitap kapağı, afiş vb. çalışmalar için yazı uygulamaları, üsluplaşma ve güzel yazı yazma becerisi kazandırmaya dönük çalışmalar şeklindedir.

Sınıf Öğretmenliği lisans programında ‘Güzel Yazı Teknikleri’ dersi 1 saat teorik 2 saat uygulamalı olmak üzere verilmekte ve ders içeriği: Yazı kavramı, şeklen güzel yazma yöntem ve teknikleri, büyük temel harfler, küçük temel harfler; eğik büyük yazı harfleri ve yazılış yönleri, bitişik eğik yazı küçük harfleri ve yazılış yönleri, rakam ve işaretlerin

yazılışı, büyük ve küçük temel harflerle bitişik, dik ve eğik el yazısı, dik ve eğik el yazısıyla metinler oluşturma, çeşitli dekoratif, antik vb. yazılar, uygulama çalışmaları, düzgün ve okunaklı yazı uygulamaları şeklindedir.

Grafik Tasarım Bölümlerinde; GD 211 TİPOGRAFİ I Grafik tasarımın temel unsurlarından olan tipografinin, yapısal özelliklerini öğretmek, yazıyı bir tipografik eleman olarak algılamak, grafik tasarım içinde doğru ve etkili kullanılmasının temellerini oluşturmak. Tipografik tasarımda karşılaşılan espas kavramı, 'x' yüksekliği gibi bazı teknik ayrıntıların ve yazıyı doğru kullanma kurallarının öğretilmesi amaçlanır. GD 212 TİPOGRAFİ II Bir önceki sömestrde öğrenilen konuların teorik olarak kısa tekrarı. Tipografinin grafik tasarımı açısından önemi; tipografi ve harf anatomisi ile ilgili temel terimler, yazı karakteri türleri ve sınıflandırmaları; yazı karakterlerini tür ve biçimlerine göre karşılaştırmak, benzer formlar, tipografik ölçüler, tipografiyi destekleyen unsurlar (çizgiler, tablolar, semboller, tipografik süsler). Bu bakımdan yazı eğitimi, farklı disiplinlerde ortak bir unsur olması bakımından, birçok fakülte ve bölümde farklı içeriklerle de olsa yer almaktadır.

3. BÖLÜM

METİN FONTUNUN TASARIM BAĞLAMINDA ÇÖZÜMLENMESİ

Tasarım ve günlük iletişim dilinin önemli bir gerektirmesi olarak metin fontlarını ele alırken bağlamsal olarak bu ilişkiyi; görsel açıdan, iletişim açısından, sosyo-kültürel ve ekonomik açıdan değerlendirmek ve önemsemek gerekir. Tasarımın kendisine has kültürü, geçmişten günümüze insanın günlük yaşam deneyimleri arasındaki dikkat çeken birinci dereceden önceliklerini ilgilendirmektedir. Bu önceliklerin başında şüphesiz iletişim ihtiyacı ve kültürel paylaşımlar vurgulanması gereken bir konudur. “...yalnız insanı değil, insanın yarattığı ve insanın taşıdığı tüm kültür varlığını iletişim meydana getirir” (Tunalı, 2012: 104). Her an öğrenme ve bilgilenme çabası içindeki birey için son derece önemli bir gerektirme olan metin fonlarının günümüze kadar oluşturduğu karakterler ve tercih nedenleri, tasarım süreçlerini ilgilendirmektedir. Metin fontları kullanım alanları, tercih nedenleri ve belirli kuralla kendine has bir tasarım ve kültür oluşturması bakımından onlarca fonttan ayrılmaktadır. Bu ayrım metin fontlarının özel olarak tasarımılanan ve arzulanan karakterinden kaynaklanmaktadır.

Üretim ve kullanım amaçları bakımından ayrı bir disiplin sayılabilecek olan metin fontları dışında kalan fontlar çoğu zaman, çok uzun olmayan bir ileti için kullanılırken, metin fontları bir dilin olası tüm harf birlikteliklerinin uyumundan yola çıkarak, bütüncül bir görsel algı oluşturmakla yükümlüdür. Metin fontlarının ayrıcalığı onların daha özel kullanım alanına sahip olmasının yanı sıra alfabenin tüm karakterlerini kapsama mecburiyeti ve kısmen buna bağlı olarak tasarım süreçlerinin üst düzey teknik donanım ve altyapıyı gerektiriyor olmasıdır. Ayrıca birçok fonta referans olmaları bakımından metin fontları, yazı eğitiminin, tipografi ve grafik tasarım alanlarının temelini, aynı zamanda çatısını oluşturmaktadır.

3.1 Tasarımın Doğası

Somut ve soyut deneyimlerin zihinsel ve sanatsal yorumu konusunda oldukça önemsenen ve buna ek olarak oldukça popüler olan bir kavram olarak tasarımın, günlük yaşamda öne çıkan gerektirmeleri pek çok yönden izah edilebilir. Tasarım, İngilizce karşılığı *design* gibi geniş kapsamlı bir kavram olmakla birlikte, zihinsel bir olgunun karşılığı olarak Wittgenstein'in de tanımladığı gibi "gerçekliğin bir taslağıdır" (Wittgenstein, 2001: 21). Tasarımın (tasavvur, tahayyül), irticalen (doğaçlama, emprovize, kurgulamadan) gerçekleştirilen eylem ve ürünlerde dahi mevcut olduğu söylenebilir. Pollock tuvaline boyaları irticalen akıtırken bir bilinç halinin ve bir tasarımın mevcut olmadığını söylemek mümkün değildir. Tasarlanmamış, kendiliğinden var olmuşçasına, doğal bir parçamız durumundaki el yazılarımızın, okuryazarlığımızdan da önce başlayan neredeyse tüm yaşantımızla birlikte şekillenmesi gibi yazı ve onun karakteri de toplum yaşantıları doğrultusunda biçimlendirilir.

Charles Darwin'in sosyolojik ve felsefi açıdan geniş kapsamlı tartışmalara neden olan evrim teorisi, doğayı algılayış şeklimizin ne denli önemli olduğunun bir göstergesi durumundadır. Teorinin doğruluğuna ilişkin tartışmalar bir yana insanın varlığını sürdürmesi/sürdürülebilmesi bakımından doğaya *uyum* kaçınılmaz bir olgu olarak karşımıza çıkmaktadır. İnsan, kültürel bir varlık olarak tanımlanmakla birlikte, doğanın bir parçası olarak, geçmişten günümüze onun sosyal ve kültürel yaşantılarını biçimleyen temel faktör doğa olmuştur. Dolayısıyla insan doğanın sınırlarında kalmak ve onun ilkeleri ile hareket etmek durumundadır. "İnsanın yarattığı şekillerle, onun dünyaya bakış tarzı arasında yakın ilişkiler vardır. Bu ilişkiler her toplumda ve her çağda değişiklik gösterir. İnsanlardaki şekil duygusunun gelişmesi, doğadaki gözlemleri yanında, kültürel çevrenin katkılarıyla bağlantılıdır" (Mülayim, 1989: 55). İnsanın biçimleme ve tasarım becerisinin doğayı taklitle başladığı ya da başlangıcından itibaren kendisine verilmiş bir ayrıcalık olarak ele alınışı, tasarımın doğa ve onun yasaları çerçevesinde sürdürüldüğü gerçeğini değiştirmeyecektir. Ayrıca her bir tasarım da doğanın bir parçası olarak var olur... Bu bağlamda insanın kendisini ve doğayı tanıması, gerekli ve önemlidir. "Yazıcılar binlerce yıl boyunca primat beyinlerimizin

sınırlarına uygun sözcükleri, işaretleri ve alfabeleri tasarlamakla uğraşmıştır” (Dehaene, 2014: 24). Doğa, insan tarafından algılanıp tanımlandığında salt doğa olmaktan sıyrılıp kültürün bir parçası olurken, doğanın bir sentezi olarak karşımıza çıkan kültür de doğadan bağımsızdır denilemez. İnsanın kendisini, doğayı ve doğa içindeki durumunu ifade tarzı onun tasarım anlayışını da belirliyor olmasından dolayı önemlidir. İnsanın doğanın bir parçası olduğu ve doğanın insanı da kapsadığı aşikâr bir durum olmakla birlikte, insanın kendini doğanın üstünde onu dize getirebilecek, biçimleyebilecek ve biçimleyebildiği oranda “insan” ve yine o oranda doğanın sahibi olarak görmesi sınırlarını zorlamasının ötesinde onu büyük bir yanılığa götürebilir. İnsanın sınırları zorlayıcı ve gelişmeci yaklaşımı onu ayrıcalıklı kılabilir ancak üstün kılacağı tartışmalı bir konudur. Yazının ve onun karakterinin var olduğu, varlığını sürdürdüğü, başka bir ifadeyle yaşadığı bir doğası olduğu düşüncesiyle, metin fontlarının doğasının doğru algılanması, onu algılayan, tasarlayan insanın algı ve beceri düzeyinin tanımlanmasının onun tasarlanmasında önemli olacağı söylenebilir.

3.1.1 Uyum ve Biçimleme Gereksinimi

Denge ve uyum bireyin, kendisiyle ve çevresiyle her türden etkileşiminde, aradığı, ulaşmaya çalıştığı bir durumdur. “Nasıl ki biyolojik süreçler bir denge (homeostasis) durumunu korumaya yönelik ise, zihinsel süreçler de bir denge durumunu sağlayacak şekilde çalışır. Piaget’e göre bu denge (equilibrium), dünyanın algılanmasında tutarlılığın korunması ve tüm algılamalara anlam kazandırma işlemidir” (Ginsburg ve Oppen’den aktaran: Güven, 2009: 134). Yaşadığı çevreye uyum sağlamaya çalışan insan çevresini, kimi zaman da kendini ve/ya pozisyonunu değiştirmek durumunda kalmıştır. İnsanın temel gereksinimlerini ve onları temin etme mecburiyeti, insanın konu olduğu tüm alanlarda kendisini göstermesi kaçınılmazdır. Bir sistemde, bütünü oluşturan parçaların uyum içinde olması beklenir. Parça, sistemi oluşturan diğer parçalarla direkt veya endirekt bir etkileşim içindedir. Parçalar sistemle uyum halinde değilse değişim kaçınılmazdır. Bu değişim, parçada ve/ya bütünde farklı oranlarda gerçekleşebilir. Bir diğer olasılık ise parçanın sistem dışına itilmesidir. Dolayısıyla uyum sağlamayan parçaların sistem içinde ilk durumlarıyla uzun süre kalamayacakları söylenebilir.

Gerçekleştirilmeleri neredeyse imkânsız gibi görünen mimari yapılar mühendislik bilgisinin doğaya karşı kazandığı bir zafer olarak değil, insanın doğa kanunlarına uyumunda ki başarısı olarak algılanmalıdır. Uyum bireyin koşul ve kurallara boyun eğmesi, kabul etmesi, edilgen bir yapı sergilemesi olarak algılanmamalıdır. Aksi halde uyumun, zekânın bir göstergesi olduğu söylenemezdi. Denilebilir ki uyum olgusu ve ihtiyacı biçimlendirmenin temelinde yer alan itici güçlerdendir. Uyum sorunu içeren her kavram ve olgu karşılıklı olarak birbirlerini biçimler. Mücadeleci tavrıyla zorunlu olmadıkça kendisini ve pozisyonunu değiştirmek istemeyen bireyin refleksi ilk olarak kendi dışındaki bileşenleri değiştirmek ve/ya biçimlendirmek yönünde olacağı söylenebilir.

Taleplerimizin bir ihtiyaçtan kaynaklandığı buna bağlı olarak tasarım sürecinin de bir ihtiyaçla (istem, talep) başladığı söylenebilir. Niteliği ne olursa olsun her tasarım kuşkusuz bir ihtiyaçtan kaynaklanacaktır. İhtiyaçlarını karşılama şekli ise insanın kültürel düzeyinin bir göstergesi ve neredeyse kaçınılmaz bir sonucudur. İhtiyaçlarımızın doğru ve düzenli olarak karşılanamaması nedeniyle oluşacak problemler karşısında tasarımcının, ihtiyaç tanımını doğru yapması ve ardından onu karşılama yöntem ve üslûbuna doğru karar vermesi gerekmektedir.

3.1.2 Problem Çözme

Birey genel olarak, problemlere çözüm bulma çabasıdadır. Birey çoğu zaman bir problem cümlesi kurar ve buna cevap arar. Bireyin problemler karşısındaki tavrı, problem çözme becerisi ve düzeyi onun kendi varlığını sürdürmesi ve hemcinslerine karşı üstünlük sağlaması bakımından bir varoluş aracıdır da denilebilir. Bireyin ve toplumun algısal düzeyi, problemleri çözme yöntemi zamanla görsel ve estetik algıları, düşünceleri dolayısıyla yeni çözüm yöntemlerini teşekkül eder.

Tasarım eğitimi bir tasarımın nasıl yapılması gerektiği veya yapılacağıın öğretiminin ziyade tasarım süreçlerinde tasarımcının sergileyeceği yaklaşımı şekillendirmeye

odaklanmalıdır. “İyi bir soru, her zaman en parlak cevaptan daha değerlidir” (Kahn, 1961: 3). Tasarımcının tasarım sürecinde doğru çözümlere ulaşabilmesinin yolu doğru soruları doğru hiyerarşide sorabilmesidir. Başka bir ifadeyle tasarımcı öncelikleri doğru organize edebilen kişidir. Tasarım bir bakıma problem çözme sürecidir. Bir tasarımın başarısı beklentilerin karşılanmasındaki hiyerarşinin doğruluğu ile orantılıdır. Beklentilerin hiyerarşisi kültürel farklılıklara bağlı ise de iyi bir tasarımın tüm teknik beklentilerden önce problemi en doğru şekilde ele alması gerekmektedir. Bu bakımdan “problem çözme tasarımcıların somutlaştırmanın farklı düzeylerinde ve farklı uygulama alanlardaki işlerinin karakteristik bir özelliğidir” (Pahl, 2007: 45). Böylece tasarım süreci ele alınan, ortaya konulan veya gösterilen problem için yeni çözüm yolları arayışıdır.

Mevcut metin fontu tasarımları kendi içinde sahip oldukları anlayışlar ve karakterleri ile özel anlamlarla yüklüdür. Ortaya konuluş ve yaradılış itibari ile belirli bir probleme çözüm bulmak amacıyla üretilen her bir metin fontunun kendi içinde de tasarım veya buna benzer özel problemleri bulunabilir. Bu bütün metin fontları için geçerli olabileceğinden tasarım olarak son şeklini buldukları da tartışılabilir. Metin fontları açısından problem çözmeyi, hem fontun kendi özellikleri bağlamında hem de kullanıldığı alanlara yönelik olarak ele almak mümkündür. Devam eden bir tasarım ve yaşam deneyimi ile birlikte her şeyin bir değişim ve dönüşüm sürecine tabi olduğu düşünüldüğünde bunu ifade etmek daha kolay olacaktır. Metin fontları gerçek anlamda tüketimsel olarak kullanıldıkları yani tercih edildikleri alanlar bakımından çözümlenmiş problemler içeren birer tasarımdır. Sonuç olarak tüketicinin her türlü problemle karşılaşmasını önleyen, engelleyen bir tasarım süreci gerçekleşmiştir. Burada ele aldığımız problem çözme daha çok tasarım mantığı çerçevesinde şekillenen genel olarak sorunu çözme, buna yönelik tercihlerde bulunma ve bunu beğendirme, kabullendirme ilkeleriyle de ilişkili bir anlayıştır.

Diğer bir deyişle denge, uyum ve bir çözüm bulmak için ele alınan tasarımın; metin fontlarının genel karakterleri içindeki tutarlılığında, problemin çözümünde ne ölçüde

etkili olacağı son derece titizlik gerektiren bir konudur. Bu sorunun cevabı öncelikle metin fontlarının bu kadar çeşitli oluşu ve bir kısmının diğerlerine oranla daha çok tercih edilmelerinde saklı olabilir. Bu da onların denge ve uyumla olan ilişkilerinin problem olarak çözümündeki başarıları ile doğru orantılıdır.

Metin fontlarının bütün problemleri çözümlenip tasarım olarak ortaya konulması sonuç itibari ile son derece başarılı bir tasarım süreci gerektirir. “Başarılı bir problem çözüme yalnızca görsel etki değil aynı zamanda bir fikrin iletimidir” (Lauer, 1985: 235). Yaşam biçimlerini veya kültürün kodlarını taşıyabilen metin fontları böylesi çözümlenme sorunlarının üstesinden geldikten sonra iletişime imkân veren bir form da kazanmış olmaktadır. Tasarımın temel işlevlerinden ve varoluş nedenlerinden sayılabilecek problem çözme, tasarım ilkeleri ışığında iletişime nesne olmaktadır. Çünkü -burada metin fontları ile sağlanan- sözünü ettiğimiz süreç, görsel etki değil aynı zamanda iletişimsel bir fikir ortaya koymaktadır.

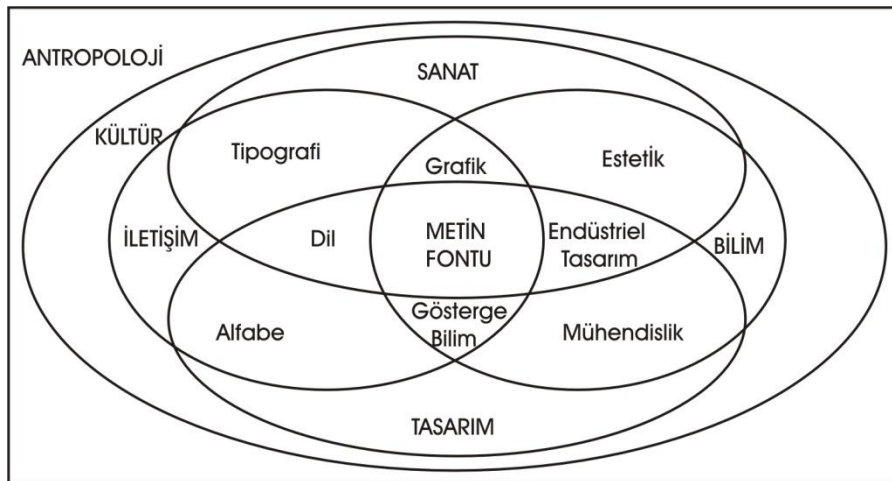
3.2 Metin Fontu Tasarımı: Disiplinlerarası Yaklaşım

Disiplinler, belirlenmiş çalışma alanları ile bir bütün olarak tanımlanmakla birlikte disiplinlerin bir araya gelişiyle oluşan bütünün parçası durumunda ki her bir disiplinin bir diğeri ile yakın veya uzak ilişkisi olduğu görülebilir. “Grafik tasarım artık farklı coğrafyalardan disiplinlerarası iş ortaklıkları içinde gerçekleşiyor. Karmaşık sorunlar, pek çok alandan yararlanan sofistike çözümler gerektiriyor” (Twemlow, 2008: 24). İnsan algılarına yönelik çalışmaların ve öğrenme yöntemlerinin ve buna ek olarak iletişim teknolojileriyle birlikte zenginleşen kültürel faktörlerin etkisi ile tasarım, bu şekilde disiplinler arası bir bağlamsal ve bütüncül bir karakter olarak yansımaktadır.

“Tasarım heterojen bir süreçtir. Yaklaşımlar, stratejiler ve yöntemler çoğunlukla tasarımcının kendi deneyimlerinden ve sosyokültürel geçmişinden etkilenir; bunların yanında, teknik ve ekonomik koşullar da belirleyicidir. Tasarım, bir yanıyla kişinin yaratıcı gücüne dayanırken, diğer yanıyla, çeşitli temel yaklaşım ve süreçleri yansıtan metodolojik kurallara bağlıdır” (Jormakka, 2012).

Metin fontlarının diğer fontlardan bağımsız olarak gerekliliği ve ortaya çıkışından önce diğerleri gibi metin fontları da tasarım sürecinin başarılı sonuçlarını içerir. Tasarımın doğası içinde metin fontlarını diğerlerinden ayıran özellikleri elbette mantıklı gerekçelerle açıklanabilir. Sade oluşları, gözü yormamaları, okunabilirliği, evrensel oluşları, bütün yaşlardan her kesime hitap edebilmesi ve günlük hayatın her noktasındaki hâkimiyeti gibi özellikler öncelikle bunların tasarım olarak ne kadar başarılı olduklarının göstergesidir. Bu nedenle metin fontu tasarımı sürecinde diğer fontlara nazaran birçok disiplinle ilişkili anlayışların ve yaklaşımların gerekli olduğu düşünülür.

Disiplinler arası ilişki bir venn şemasıyla gösterilecek olursa bunu kesişen kümelerle ifade etmek mümkündür. “Harfin tasarımı ne sadece matematik ve/ya da geometri işi, ne de özgün (serbest) bir yaratı alnıdır” (Sarıkavak, 2004: 74). Sarıkavak’ın burada sözünü ettiği konu bir harfin tasarımı sürecinde bunun sadece geometri ile matematik gibi birkaç disiplinle sınırlandırılmayacağı ve bunun son derece yanlış olacağıdır. Metin fontu tasarımı; biri diğerini kapsayan zaman zaman bir başka disiplin tarafından kapsanan veya kesişen birçok disiplinle ilişkilidir (Şekil 7).



Şekil 7. Metin fontu tasarımı ve disiplinler arası ilişkileri.

Font tasarımı, sanat ve estetik kadar bilimsel verilere de dayanan birden fazla disiplinle ilişkili bir uzmanlık alanıdır. Bilimsel yanı, insan algısı ve beyin fonksiyonları ile ilgili olan kısmında ortak bir bakış açısı geliştirmekle birlikte aynı bilimsel yaklaşım bize diller arası farklılığın, algısal farklılıkların font tasarım ilkelerini de farklılaştıracağını söyler. Metin fontu tasarım süreçlerinde yer alacak disiplinler ve bunların oranları, tasarımcının ve projenin amaçları doğrultusunda kullanılacak yöntem-tekniklere, ayrıca dış faktörlere bağlı değişkenlerdendir.

Hitap ettiği alanlar düşünülecek olursa günümüzde metin fontları endüstriyel bir alanda var olmaktadır. İletişimin merkezde olduğu kültürel üretim ve tüketim süreçlerini içeren faktörlerle endüstriyel bir potansiyel elde eden metin fontları, başta iletişim teknolojileri olmak üzere birey açısından öğrenmeye yönelik çabaların da merkezinde yer almaktadır. Dolayısıyla metin fontlarının bağlı bulunduğunu düşündüğümüz disiplinler bireyin, hayata ve topluma uyum sağlamasının da yolunu açmaktadır. Buradaki uyum öncelikle bilişsel farkındalıkla ilgilidir. Yani tasarlanan bir metin fontunun sıradan bir ürün olmadığı aynı zamanda onun öğrenmeye ve düşünmeye de müdahale ettiği anlamını da taşıdığı unutulmamalıdır.

3.3 Tasarımı Belirleyen Faktörler

Tasarım teriminin, *tasarım ürünü* veya *tasar* terimiyle özdeş gibi kullanılması, bir tasarımın algılanabilmesi için, onun *tasar* halini almasını gerektiriyor oluşuyla açıklanabilir. Bu durum bir sanat eserini, sanat olarak nitelenmek gibidir. Bir sanat eserinin yetkinliğini vurgulamak amacıyla onun sanat olarak nitelendirilmesine benzer olarak tasarım ürünü için kullanılan tasarım ifadesinin de düşünceye, fikre yapılan bir gönderme olduğu dikkatten kaçmamalıdır. “Tasarım, özünü kazıdığımızda, doğada örneği bulunmayan yollardan çevremizi biçimlendirip oluşturmaya, gereksinimlerimize hizmet etmeye ve yaşamlarımıza anlam katmaya yarayan insana özgü bir yetenek olarak tanımlanabilir” (Heskett, 2013: 15). *Tasarım ilkeleri* kavramı ve bu kavrama ilişkin olarak sıralanan ilkelere farklı disiplinlerin ilkeleri olup tasarımlarımıza yön veren

unsurlar olarak nitelendirilebilir. Dolayısıyla *Tasarım ilkeleri* kavramı yerine *Tasarım ölçütleri* veya *tasarımı belirleyen faktörler* şeklinde nitelendirilecek ve bir fikri somutlaştırma, algılanabilir hale getirme manasında değil o fikrin zihinde kurgulanması aşamasının ele alınışı olacaktır. Tasarımın temeli bütünüyle bilişsel süreçlere bağlıdır. Bununla birlikte bilişsel sürecin gelişimi zekâ ve merakla paralel olarak geliştirilebilir. Böylelikle tasarıma yönelik bilişsel işlemlerin yapısı, kalitesi, özgünlüğü ve genel olarak niteliği ile ilgili unsurlar tasarımı belirleyici unsurlar olarak öne çıkar.

Tasarımı belirleyen faktörlerden olarak bilişsel süreçlerin ele alınması, tasarımın bir yapı elemanı olarak onu meydana getiren psikolojik, sosyolojik ve pedagojik disiplinlerin varlığını ve ilişkilerini de mümkün olduğunca kavramayı gerektirir. Tasarımı belirleyen yaklaşımlar içerisinde disiplinler arası bir bütünleşmenin ve çözümlenmelerin gerekliliği her zaman olduğundan çok daha önemlidir.

“*Endüstri tasarımında tasarım ölçütlerine bütünsel bir yaklaşım*” la belli bir sistematik öneren bir çalışmada ölçütler dört ana, on iki alt başlık altında kümelendirilmiştir:

1. **İşlevsel ölçütler** (Fizyolojik, Fiziksel çevre ve İletişimsel ölçütler).
2. **Psikolojik ölçütler** (Algısal, Sosyo-kültürel, Duygusal nitelikler ve Anlatımsal ölçütler).
3. **Teknolojik ölçütler** (Malzeme ve Üretim yöntemi ölçütleri).
4. **Ekonomik ölçütler** (Tüketici düzeyinde, Üretici düzeyinde ve Makro düzeyinde ölçütler), (Asatekin, 1976: 247, 248).

Farklı disiplin ve alanların kapsamına giren aynı zamanda günlük yaşamın bir parçası durumundaki tasarımın tanımlanmasında, ilkeleri ve ölçütleri üzerine farklılıklar olabilecektir. Sanatsal olarak tipografinin; geniş bir hareket alanı olduğu, çeşitli sanat akım ve anlayışlarından etkilendiği, kuralları ve sınırları zorlayan, oldukça farklı anlayışlar ve üsluplarla karşımıza çıktığını bilmekteyiz. Sanatın doğası gereği grafik sanatlar kapsamında yazı karakterleri öznel yaklaşımlar sergileyebilirken, işlevsel yanıyla metin fontlarının daha nesnel bir yanı olduğu söylenebilir. “Harf tasarımının tek

başına bir bilim ya da sanat olmadığını, aksine hem bilimin hem de sanatın bütünleşik bir uygulama alanı -yani bir tasarım alanı- olduğunu bize göstermektedir” (Sarıkavak, 2004: 83). Asatekin’in endüstri tasarımı için belirlediği ölçütlerinden *İşlevsel ve Psikolojik ölçütler*, Sarıkavak’ın ifadesiyle ‘harf tasarımı’ nın ne yalnız sanat ne de bilim olduğuna paralel bir yaklaşımla ele alınma gerekliliğine, yine Asatekin’in tasarım ölçütlerinden *Teknolojik ve Ekonomik* ölçütlerinin tasarım girdisi olarak ele alınışı uygun olacaktır.

3.3.1 Gestalt (Biçim) Psikolojisi

Yazıya karakter kazandırarak bir kalıba dönüştürülmesiyle kullanıma sunulması olarak tanımlanabilecek font tasarımının en ayırt edici özelliği onun görsel algıya dayalı bir iletişim aracı oluşudur denilebilir. Bu bakımdan bir metin fontunun işlevselliğini belirleyecek ölçütlerin başında *algısal ölçütler* kapsamında görsel algı ve onun temel ilkeleri yer alacaktır. Dolayısıyla bir görsel tasarım olarak metin fontu tasarımının, görsel algı ölçütleri ile ele alınışı uygun olacaktır. “Görsel elemanların insan algılamasına dayalı psikolojik süreçleri ile ilgili olarak en geniş şekilde kabul gören araştırma Gestalt yani biçim psikolojisi araştırmalarıdır” (Arıkan, 2008: 24). Holistik yani bütünsellik anlayışına işaret eden Gestalt yaklaşımı; temel işlevi okunurluk olan metin fontlarının tasarımında bir bakış açısı oluşturması bakımından önemsenmelidir. Okuma bağlamında karakterler anlamlı bir dizge oluşturacak şekilde bir araya getirilmedikleri sürece bir bütün oluşturmuş değillerdir. Anlamlı bir dizge oluşturması bakımından bütün, parçaların toplamından fazlasıdır. “Toplam; bir işlev olarak onu oluşturan parçaların toplamından daha mükemmel, gelişmiş ve fonksiyonel sonuçlar üretebilir” (Palancı, 2009: 288). Bütünsel olarak ele aldığımızda metni oluşturacak her bir karakterin fizyolojisi yani işleyişi metnin bütünlüğünde değerlendirilip okuyucuyla girdiği etkileşimle ele alınmalıdır. Algısal faaliyetler ve işleyişini fonksiyonel olarak ortaya koyan süreçler, bütünün algılayıcısı ile arasındaki etkileşime bağlıdır. Gestalt yaklaşımı doğrultusunda bütünün algısı, sonuçları doğrudan etkileyen önemli bir ayrıntıdır. Bu açıdan fontlara ilk olarak bütüncül yaklaşarak, aralarındaki farkları böylece çözümlenmelidir. Fontların yüzey üzerinde oluşturduğu bütüncül görsel

etkilerin yan yana getirildiklerindeki -ortaya koydukları farklı değerdeki- etkiyi gözlemlediğimizde konu daha net olarak anlaşılacaktır.

3.3.2 Görme

Canlıların, buldukları ortama uyum sağlayabilmeleri ve çevrelerini algılayabilmeleri için çeşitli duyu organları ve bu duyu organları ile elde ettikleri duyuları işleyebilme becerisi çoğu zaman yaşamsal öneme sahiptir. Daha ilk adımında görme, bilinçli bir seçimi, ayırımıda bulunabilmeyi, farkına varmayı ve de duyum sürecini yansıtır. “Nesneyi görmek, nesnenin kendi özelliklerini, ortamın ve gözlemcinin ona dayattığı özelliklerden ayırmak demektir” (Arnheim, 2007: 71). Görsel algıyı etkili kılan olgusal gerçeklik, nesnenin görülmesini etkin kılacak olan beynin algıya yönelik fonksiyonlarının yönettiği bir seçiciliktir.

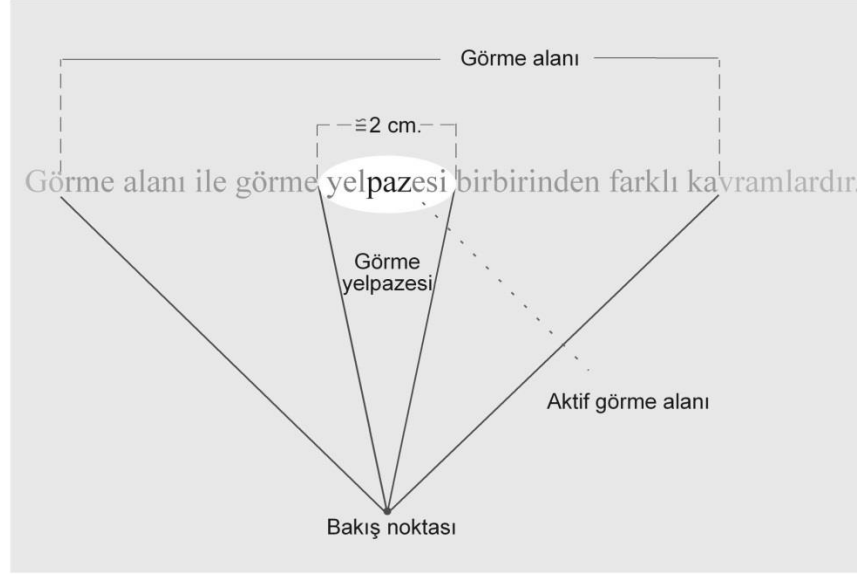
Göz alfabenin karakterlerini ve onların birlikteliklerini bir resim (imaj) olarak algı merkezimize (beyne) ilettiğinde bir duyum olarak görme gerçekleşmiş olur. Ancak günümüz görsel tasarım alanı çoğu zaman sıradan bir algıyı başarılı kabul etmemektedir. Bir görsel tasarımın başarısı, nesnenin (görselin) algılanma düzeyi ve oranıyla doğrudan ilgilidir. Nesnenin (görselin) istenilen düzeyde bir sonuçlandırmayı gerçekleştirmesi tasarım sürecini yapılandıran önemli bir konudur. Tasarım için beynin böylesine bir şekillendirmeye yönelmesi için her şeyden önce görme fiziolojisinin sağlıklı bir şekilde gerçekleşmesi gerekir. Nesne ile özne arasındaki çözümlenmeyi algısal olarak sonuçlandırarak sistemleri bize sunacak olan gerçeklik aslında tasarım olgusudur. Burada tasarımın bize sunduğu görme ile ilgili olanaklar; tasarımı şekillendirecek, yönlendirebilecek, anlatabilecek ve okunmasını sağlayabilecek sistemler bütünlüğüdür. Bir tasarım olarak bize sunulan, böylece görme ve algı ile ilişkilendirilebilecek tipografik düzenlemelerin bütünüyle okuma ile sonuçlanabilmesi için öncelikle görmenin sağlıklı bir şekilde gerçekleşmesi gerekir. Okumaya ilişkin olarak göze ve görmeye ilişkin bilgiler, harfin tasarlanışında somut veriler

sağlamayacak olsa da alana dair bilincin ve bakış açısının oluşmasına ve tasarım süreçlerine katkı sağlayacaktır.

3.3.2.1 Aktif Görme Alanı

Bilindiği gibi okuma nörolojik kanallara dış dünyadan aktarılan verilerle gerçekleşebilmektedir. Normal koşullarda okuma eylemi için gerekli verilerin dış dünyadan nöronlara aktarım görevi görme organımız tarafından gerçekleştirilir. Bu veriler gözün fonksiyonlarıyla sınırlı ve tanımlıdır. Okuma eylemi bağlamında görme, gözün yüzey üzerindeki semboller dizgesini algılayabilme kapasitesiyle ilişkilidir. Bizler dış dünyamızı izlerken her noktası net bir resme bakıyoruz izlenimine kapılıyor olsak da gerçekte gözümüzün görebildiği alanın (görme alanı) tamamını aynı netlikte göremeyiz.

Görme alanımız içerisinde odaklandığımız ve net olarak görebildiğimiz bir başka alan vardır. Bu alan gerçeklikte –odaklandığımız ve gözün hâkim olduğu alan olarak- zihinsel olarak da okuyabildiğimiz ve görebildiğimiz asıl alandır. Genel olarak “görme alanı ile görme yelpazesi birbirine karıştırılmaktadır. Görme alanı, gözün görebildiği bütün bir alana denilmektedir. Okumada gözün bir duruşta görebildiği harf ve satır sayısı olarak kullanılmaktadır” (Güneş, 2009: 121). Görme alanı içerisinde okumak için gözün algıladığı kısım -algılanan ve okunabilen kısım- görme yelpazesi olarak belirlenir. Santella’dan aktaran Arıkan’a göre “İnsanın gözü, benek (macula) adı verilen küçük merkezi bölge üzerinde üst seviyede duyarlılığa sahiptir. Bu yüksek çözünürlükteki bölge yaklaşık 5 derece çaprazdır, en duyarlı bölge ise (fovea) sadece 1.3 derecedir” (Arıkan, 2008: 28). Bu durumda 30 cm’lik ortalama okuma mesafesinde gözün yüksek çözünürlükte odaklanabildiği yüzey üzerindeki elips şeklindeki iz düşümün çapı yaklaşık 0,68 cm olarak belirlenebilir.



Şekil 8. Aktif görme alanı ve görme yelpazesi.

Yüksek çözünürlüğün dışında harfleri tanımlayabildiğimiz görme yelpazemiz ise bunun biraz fazlasıdır. Yine de gözün satır üzerinde gezinirken sekmelerle bir sözcük ve sözcük grubu üzerinde odaklanması sonucunda belirlediği alanın gerçekte çok geniş olmayan bir bölge olduğu söylenebilir. “Biz sekme başına yalnızca on veya on iki harf tanımlayabilmekteyiz: sabitlenmenin solunda üç ya da dört, sağındaysa yedi ya da sekiz harf” (Dehaene, 2014: 33). Harflerin büyüklüklerine bağlı göreceli olarak bu ölçü değişebileceğinden genel olarak standart olarak kabul edilen 12 punto Times New Roman örnek alındığında bu alanın yaklaşık olarak 2 cm olacağı söylenebilir (Şekil 8).

3.3.2.2 Satır Uzunluğu

Metinlerde, paragraf ve sayfaları oluşturan yazının *satır uzunluğu*, okuturluğu dolayısıyla okumanın kalitesini etkileyen faktörlerdendir. Font tasarımından ziyade sayfa düzeni aşamasında dikkat edilmesi gereken bir konu olarak ön plana çıkmakla birlikte satır uzunluğuna ilişkin bilgi ve çıkarımlar, yazı tasarımcısının çalışma alanına hâkimiyeti bakımından önemlidir. Font tasarımı bakımından satır uzunluğu, bir satırdaki ortalama harf sayısı ve boşluğun tasarımında dikkate alınması gereken bir husustur.

İdeal ve standart bir satır uzunluğu geliştirmek pek mümkün ve hatta faydalı gözükmemekle birlikte aktif görme alanımız, ortalama cümle ve kelime uzunluğu gibi bilgiler font tasarımcısı için önemli bilgiler olacaktır. Genel olarak kitapların sayfa düzenlerinden kaynaklanan satır uzunluğu ile gazetelerde bilimsel olarak tercih edilen – gazete sayfa düzenlemesinden kaynaklanan- satır uzunluklarının karşılaştırılmasında fayda vardır. Teknik açıdan ikisinin birbirinden oldukça farklı yapısal özelliklere sahip oldukları belirtilebilir. Ancak özünde her iki tercihte aktif görme alanını ve gözün tek bir hareketinde algılayabildiği harf sayısını ilgilendiren bilimsel gerçekliğe dayandığı bilinmektedir. Her iki örneğin de kendine göre mantıklı gerekçeleri belirtilebilir. Öncelikle gazetelerde tercih edilen yaklaşık olarak 4-6 cm uzunluğundaki satır uzunlukları, -kültürel olarak okuyucuların genel olarak tanımlanan özellikleri nedeniyle- tercih edilen bir sistemdir “Sütunların genişlikleri ve sayıları konusunda bir standarttan söz etmek mümkün değildir. Ancak estetik ve okunurluk açısından, bazı kurallardan söz edilebilir. Haber metinlerinin 3.6 cm’den az, 7.5 cm’den çok olmamasına dikkat edilmelidir. Çoğunlukla 4 ila 6 cm arası değerler kullanılır (MEB, 2011: 6). Genel olarak gazetelerdeki satır uzunlukları, birbirinden çok farklı, bağımsız ve ayrılması gereken konu içeriklerinden kaynaklanan nedenlere bağlı olarak geliştirilen, sayfa tasarımlarına göre klasikleşmiş kısa sütunlardan oluşmaktadır. Gazetelerdeki sayfa düzeninden çok farklı olarak uygulanan kitaplardaki satır uzunlukları ise gazetelere göre, konu bakımından çeşitlik arz etmeyen ve sadece genel olarak bir konu üzerine oluşturulan metinlerden meydana geldiği için yaklaşık ortalama 12 ile 16 cm arasında bir uzunluğunun tercih edildiği görülmektedir. Uzun satırlar, gözün sıçrama hareketleri ve duraklama noktalarının karışmasına neden olabilir. Bu da okumayı ve dolayısıyla da anlamayı zorlaştırır. Bu durum satır üzerinde gözün daha fazla sıçramasını gerektirir ve gözü yorar. “Araştırmalara göre en uygun satır uzunluğu, 6,5-9 cm arasında olduğu ortaya konmuştur” (Binbaşıoğlu, 1993: 19). Brooks’a göre, satır uzunlukları da yaş düzeylerine göre okumayı olumsuz yönde etkileyebilmektedir. Çocuklar için en uzun satır uzunluğu 9 cm iken yetişkinler için bu uzunluk 12 cm’ye kadar çıkabilmektedir” (1936: 19). Ortalama aktif görme alanımız yaklaşık 2 cm olarak düşünüldüğünde (Bkz. 3.3.2.1 Aktif Görme Alanı) bu gözün sıçrama yapma gereksinimi duymadan algılayabileceği bir uzunluk olması bakımından verimli bir okuma için bir satırın iki ve ikinin katları şeklinde olması makul görünmektedir. (4, 6, 8,10,12,14,16 cm gibi.) Satır

uzunluğu, okunan satırın sonuna ulaşıldığında bir alt satırı yakalamayı zorlaştıracak uzunluklardan kaçınılmalıdır. Sonuç olarak göz sütun halinde oluşturulmuş metinleri daha hızlı algılamakta ve okuyabilmektedir. Satırların uzun olması göze daha çok enerji harcatmakta bu sebeple de okumayı olumsuz yönde etkilemektedir. Satır uzunluğu genel olarak sayfa düzeni ve tasarımı aşamasında dikkate alınması gereken bir husus olmakla birlikte harflerin tasarımında, boşlukların ve harf genişliklerinin düzenlenmesinde, metin fontu tasarımcısının dikkate alması gereken hususlardandır.

3.3.2.3 Yazının Mutlak Boyutu

Yazının büyüklüğu okumayı doğrudan etkileyen faktörlerdendir. Okuma kalitesi ve hızının yazının büyüklüğu ile orantılı olarak arttığı düşünülebilir. Ancak basılı karakterlerin boyutu arttıkça okumanın kolaylaşacağı yönünde ki genel yargı aslında bir yanılgıdır. Yazının büyüklüğu görme yelpazesi alanına giren karakter sayısını belirleyen bir faktör olması bakımından okuma hızını etkilemektedir. Büyük bir yazıyı okumak gerçekte küçük bir yazıyı okumaktan daha kolay değildir. “Sebebi ise karakterler ne kadar büyük olursa retina üzerinde o kadar fazla yer kaplamalarıdır” (Dehaene, 2014: 30,31). Yazının büyüklüğu hedef kitlenin algı düzeyindeki farklılıklar doğrultusunda ayrıca değerlendirilmesi gereken bir husustur. Yazının büyüklüğünün okumaya olan etkisinin okuyucunun algı düzeyi ile ters orantılı olacağı dolayısıyla genel okuyucu kitlesinin dışında yaşa bağlı görme bozuklukları, acemi okuyucular veya küçük yaşta okuyucular için yazının büyüklüğünün artırılması gerektiği de bilinmektedir. Bu bağlamda yazının büyüklüğüne ilişkin çoğu kaynakta karşılaştığımız öneriler ve hatta Milli Eğitim Bakanlığının sınıflar bazında basılı kitap ve dergilerde kullanılacak harf ve punto büyüklükleri, tasarlanmış yazının kullanımına ilişkin olması bakımından üzerinde durulmayacaktır. Metin fontu tasarımı bakımından yazının mutlak boyutu tasarım aşamasında harfin x yüksekliğine oranla genişliği ve boşluk düzenlemesinde dikkate alınması gereken parametrelerden olması bakımından önemsedığımız bir husustur.

3.3.3 Metin Fontlarının Karakteristik Özelliği: Okunurluk ve Okuturluk

Bir kavram ve olgu olarak yazının varlığı yani okunması dışında, salt olarak yazının varlığı, sembolik anlam ve çağrışımları amacıyla kullanılabilir. Bu tanımlamadan farklı olarak, alfabetik açıdan ele alındığında, teknik olarak okunamayan, dolayısıyla anlamlandırılmayan bir yazı deşifre edilmemiş bir kod ve bir olgu olarak görülür. Ancak teknik olarak yazı okumak için vardır. “En yaygın ve vazgeçilmez grafik iletişim unsurlarından biri olan tipografinin birinci işlevi “okunmak” tır (Becer, 1997: 176). Yazının var olma nedeniyle neredeyse örtüşen metin fontları, yazının temel fonksiyonunu gerçekleştirebilmesi bakımından okunur olmalıdır.

Okunurluk (legibility) ve okuturluk (readability) tipografinin önemli kavramlarından. “Okuturluk basılı bir kağıdı veya mesajı okuma kolaylığıdır. Yazı karakterlerinin düzenlemesinden söz eden bir olgudur. Okuturluk görsel varlığı oluşturan elemanların tümünün yani, yazı karakteri, sembol, fotoğraf ve illüstrasyonların arasındaki karmaşık karşılıklı ilişkilerin tasarımını gerektirir” (Berrymann, 1984: 28). Dolayısıyla okuturluk kimi zaman yazının okunur olmasını gerektirmeyebilir ve oluşturulan görselle (yüzey üzerindeki elemanlarla) hedef kitlede ilgi veya algı artışı sağlayabilme gibi bir amaca sahip olunabilir. “Okunurluk ise her bir karakterlerin şekli ve tasarımıyla ilgilidir. Okunurluk bir karakterin tanımlanabilme oranıdır” (Berrymann, 1984: 28). Bu nedenle metin fontu tasarımcısının öncelikleri arasında okunurluk yer almaktadır. “Okunurluk, harf biçimlerinin tanınabilirliğini sağlayan ve alfabenin harflerine kendi şekilleri üzerinden konuşma gücü ve yetisini veren şeydir” (Willen, 2009: 1). Okunurluk ile okuturluk farklı kavramlar olmakla birlikte özellikle uzun metinler için okunurluğun okuma kolaylığı sağlayan dolayısıyla okuturluğu artıran bir faktör olduğu da ifade edilebilir. Okunurluk oranı yüksek bir yazı karakteri kötü ve hatalı kullanım sonucu okunurluk oranını yitirirken, okunurluk oranı düşük bir yazı karakteri ise doğru kullanımla okutur olabilir. Ancak uzun soluklu okuma gerektiren metinlerin yazımında öncelikle yazının okunur olması ve iyi bir kullanımla da okutur olması ideal olan taleptir.

Göreceli bir kavram olarak karşımıza çıkan “okunurluk tehlikeli ve ilginç bir kelimedir. Tehlikelidir çünkü öyle olmasa bile mutlak ve belirgin bir anlamı varmış gibi kullanılır. Okunurluk ne bilimsel ne de hassasiyet ölçüsü barındırmayan kişisel bir olgudur” (McLean, 1997: 42). Bir yazının okunabiliyor olması metin fontu tasarımı açısından ele alındığında yeterli değildir. “Tipografik tasarımda okunurluk herhangi bir formdaki kelime, yol işaretleri, posterler, kitap sayfaları, çizim (lettering) ve yazı karakterlerinin arzu edilen kalitesini tanımlamak için kullanılan bir ifadedir” (McLean, 1997: 42,43). Metin fontlarının okunurluğu onun tüm koşulların en az seviyede olduğu durumlarda dahi kolay ve rahat okunabilmesi anlamına gelmektedir.

“Kötü kullanılmış iyi bir yazı karakteri, iyi kullanılmış zayıf bir yazı karakterinden aynı şartlar altında daha az okunur olabilir. Günümüzde İngiltere ve Amerika’da okuma için kullanılan iki yaygın yazı karakteri: “Tırnaklı” ve “tırnaksız” dır. Tırnaklı ve tırnaksız yazı karakterlerine dikkatlice baktığımızda tırnakların üç temel işlevi olduğunu görürüz: 1- harflerin birbirlerinden belli mesafede kalmasına yardım ederler. 2- Aynı zamanda kelimeleri oluşturmak için harfleri birbirine bağlar, bu durum okumaya yardımcı olur 3- Harflerin özellikle üst yarılarını alt yarılarına nazaran daha rahat tanımlamamız sayesinde harfin her birinin tek tek ayırt edilmesine yardım eder” (McLean, 1997: 42,43).

Yazının tırnaklı veya tırnaksız oluşunun dışında okunurluğu etkileyen başka faktörlerde mevcuttur. “Fontlardaki geniş x-yüksekliği ya da uzun küçük harf karakterleri fontlardaki dar x-yüksekliği karakterlerine göre daha rahat okunur”(Creamer, 2003: 8). Okunurluğu etkileyen temel faktörler dışında değişken koşullar bağlamında “bir şeyi okunur yapma çabasındaki tasarımcı, okunacak şeyin ne olduğunu, neden, kim tarafından, ne zaman ve nerede okunacağını bilmelidir” (McLean, 1997: 42,43). Sonuç itibariyle okunurluk ve okuturluk metin fontları için bir varlık sebebidir. Bunu söylerken dikkat edilmesi gereken husus metin fontları açısından okunurluk ve okuturluğun genele hitap edebilme başarısıdır. Buradaki genele hitap edebilme cümlesini kitlesel olarak düşünmek durumundayız. Bu bakımdan anlamı taşımaya yönelik olarak metin fontlarının en belirgin özelliği kitlesel açıdan da okunurluk ve okuturluk olarak ele alınabilir.

3.3.3.1 Okumada Görülen Problemler ve Okuma Hataları

Okuma eyleminin gerçekleşebilmesi, yazılı bir metne ihtiyaç duyulacağını ve yazma eyleminin, okuma eyleminden önce geldiği fikrini doğurabilir. Ancak yazma, okumaya dolayısıyla görme yetisine ve görsel algıya dayanan, onun ilke, imkân ve sınırlılıklarında gerçekleşen bir faaliyet olması bakımından; okumanın, yazma eyleminden önce gelen bir olgu olduğu söylenebilir. “Okuma; yazılı ve yazısız kaynaklar, okuyucu ve çevresel unsurların etkileşimi sonucu oluşan anlam kurma süreci olarak tanımlanmaktadır” (Akyol, 2003: 14). Genellikle ilk okuma yazma öğretiminin bir konusu olarak karşımıza çıkan okumada görülen problem ve okuma hataları, tipografik açıdan okunurluk ve okuturluğu dolayısıyla font tasarımını da ilgilendiren bir konudur. Dolayısıyla tipografi açısından okunurluk ve okuturluk olgularının geliştirilmesi, okumada görülen problem ve okuma hatalarını da kapsayan bir algılayışı gerektirmektedir. Alfabemiz ve harflerin temel formları yüzyılları kapsayan deneyimlerle gelişmiş ve şekillenmiş olmakla birlikte deneyimli okuyucular dahi zaman zaman okuma hataları yapabilmektedir. “Evrimimizde gerçekleşmiş olan hiçbir şey bizi dili görme duyusu yoluyla özümsemeye hazırlamış olamaz. Yine de beyin görüntüleme teknikleri bir yetişkinin beyninin okumak için zarifçe uyum sağlamış bir devre barındırdığını göstermektedir” (Dehaene, 2014: 19). Yazı ve okuma bu bakımdan yüzyılları gerektiren ve kapsayan deneyimlerin sonucunda şekillenmiştir. Bu deneyimlerde yazı ve yazının karakterine ilişkin tasarım çalışmalarında tasarımcının hareket alanını belirleyebilmesinde okuma olgusu ve bu bağlamda görme duyusunun teknik verileri önem kazanmaktadır. Okuma esnasında oluşan okuma hataları ile okumayı güçleştirici ve yavaşlatıcı sebeplerin bir bölümü tipografik açıdan çözümlenmesi gereken problemler olarak metin fontu tasarımının önemli girdilerindedir.

Okumada görülen problemler ve okuma hataları yüzyıllara dayanan yazının evrimindeki tamamlanmamış noktalar olarak veya norm dışı beyinlerin yaşadığı özel sorunlar olarak tanımlanabilir. Ancak mevcut görsel algı normlarımız ve mevcut alfabemiz bağlamında karşılaşılan okuma hatalarının bilgisi, metin fontlarının niteliğinin artırılabilmesi

bakımından dikkate değerdir. “ Okuma, bir yazıdaki sembolleri tanıma ve anlamlandırma etkinliğidir” (Güleryüz, 2000: 9). Okumaya dair yapılan tanımlamalardan her türden okuma *anlam kurma*’nın temel faktör olduğu görülmektedir.

Okumaya ilişkin olarak, font tasarım sürecini birincil derecede ilgilendiren husus karakterlerin algılanabilirliğinin oranıdır. Alfabemiz yüzyıllar içerisinde büyük değişiklikler göstermemiş olsa da onun okuyucusuyla buluşan yüzü binlerce farklı şekil almış ve almaktadır. Baş döndürücü bir hıza ulaşmış günlük yaşamlarımızda kuşkusuz okuma yüzyıllar öncesinden farklılıklar gösterecektir. Bir metnin yüzlerce farklı amaçla yazılabileceği gerçeğine karşın günümüzde okumadaki temel gereksinimin onun hatasız ve hızlı okunabilmesi olduğu söylenebilir. Okumayı olumsuz etkileyen birçok faktör vardır. Okuyucudan ve ortam etkilerinin dışındaki faktörler yazının büyüklüğü, satır uzunluğu, yazının karakterleri ve ayrıca harflerin temel şekillerindeki benzerlikler ve karakterlerin bir araya gelişlerine bağlı sorunlar olarak sayılabilir.

3.3.3.1.1 Benzer Harfler

Okumanın bir anlamlandırma, kavrama ve yorumlama süreci olduğundan söz edildiğinde, bu sürecin fizyolojisinin bilinmesi ve kapsamlı bir idraki okumada benzer harflerin neden olduğu problemlerin çözümünde önemlidir. Bir eşleme süreci olan okumada genel bir yargı olarak “bildiğimiz bir sözcüğün zihnimizde, kendi biçimiyle ilgili görsel bir imgesi vardır. Göz, sözcüğü görür görmez, bu imge ile tanır” (Göğüş, 1978: 62). Bu konuyla ilgili Göğüş’le aynı düşüncüyü paylaşan ve benzer fikirleri ortaya koyan McLean’a karşı Dehaene ise bu durumla ilgili bambaşka bir yorumda bulunur. Dehaene, sözcüklerin bütün olarak okunmadığını, harf tanıma işleminin sözcüğü oluşturan her bir harfin paralel bir algılamayla oldukça hızlı bir şekilde gerçekleştiği ve bu durumun büyük olasılıkla sözcükleri bütün olarak algılanıyor olduğu yanılığını doğruduğunu belirtmiştir. (Bkz. Dehaene, 2014: 293-296). Bu düşünceye göre, sözcüklerin tanınmasında onu oluşturan harfler birincil dereceden önemlidir. Bu iki tespit tezat görünmesine rağmen gerçekte birbirini tamamlayan tespitlerdir. Okumaya

ilişkin olarak yapılacak deneysel çalışmaların yalnızca müstakil kelimeler veya anlamlı bir bütün oluşturan tümceler üzerinden yapılması ve benzer şekilde okunacak kelime veya cümlelerin deneklerin kendi dilinde olması veya daha önce karşılaşmadıkları kelimeler veya dilde olması da farklı sonuçlar verecektir.

Özetle bir kelimeyi cümle içinde okumakla, onu müstakil olarak okumak veya kelimeyi daha önce görüp görmediğimiz gibi değişkenlerin okumaya ilişkin farklı sonuçlar vermesi doğaldır. Bunun nedeni okuma esnasında daha önceki kayıtlarımızın ve tecrübelerimiz ne kadar devreye giriyor olduğudur. Okuyucuların hazır bulunuşluklarında farklılıklar olacağı öngörüsü ile kelimenin cümleden (bağlamından) koparıldığındaki okunurluk düzeyinin daha hassas bir değerlendirme olacağı söylenebilir. Yine de sözcüğün zihnimizde, kendi biçimiyle ilgili görsel bir imgesi olduğu gerçeği ve bilgisinin önemi göz ardı edilmemelidir.

Konuşmayı öğrenip okuma yazmaya başladığımız ilk dönemlerde alfabeyle tanıştığımızda sorunların başında benzer harflerin sıklıkla karıştırılması durumu baş göstermektedir. Birbirine benzeyen harflerden b ile d bir nesnenin aynada ki görüntüsü gibidir. Özellikle “çocuklar ‘b’ ve ‘d’ harflerini sanki bu harfler aynı nesnenin farklı açılardan halleriymiş gibi görmektedir” (Dehaene, 2014: 381-382). Bu sorun b ile d harflerinin karıştırılması şeklinde karşımıza çıkmaktadır. Benzer harflerden n-u ve m-n gibi harflerin de birbiriyle karıştırılır. Yazıdaki problemlere beynimiz son derece hızlı gerçekleşen psiko-norolojik çözümler üretir. Burada sözünü ettiğimiz problem deneyimli okuyucularca neredeyse çözümlenmiş gibidir. Ancak ilk okuma yazma öğrenimi öncesinde ve başlangıcında karşılaşılan bu durum beynimizin işleyişine, çevremizi ve görselleri algılayışımıza dair bilgiler içermektedir. “Ayrıca birbirinin simetriği dışında olan f-t, c-e, a-o, c-ç, s-ş gibi birtakım harflerin yazılışları birbirine karıştırılmaktadır” (Gülerer ve Batur, 2004: 86). Harflerin benzerliğinden kaynaklanan okuma hatalarının en aza indirgenmesinde her bir harfin algılanabilme oranı dikkate alınmalıdır. Bu dikkat okuyucu açısından okunurluğu olumlu şekilde etkileyecek önemli bir faktördür.

3.3.3.1.2 Karakterlerin Dizilimine Bağlı Sorunlar

Harf dizilimlerinin oluşturduğu her bir kelimenin görselliği tipografik açıdan bir tasarım ürünüdür. Bu açıdan okumanın kalitesi sadece kişiye yani okuyucuya bağlı olmayıp, metin fontlarının tasarlanma biçimiyle de ilişkili bir durumdur. Dolayısıyla okumanın sağlıklı bir şekilde gerçekleştirilebilmesi tasarımcıya da bağlıdır. Biçimsel açıdan birbirinin zıttı olan formlar yan yana geldiklerinde fark edirlilik düzeyi ve algı düzeyinde belirli ölçüde başarı durumu söz konusu iken, aynı başarıyı birbirine benzeyen formlar için söyleyemeyiz. Bu durum harfler için de geçerlidir. “Zıt özelliklerine göre harfler dört gruba ayrılabilirler. Bunlar dikey, eğri, her ikisinin bir kombinasyonu ve eğik vurgulu harf biçimleridir” (Carter, 2007: 75). Zıtlık ve farklılıklar kolayca ayırt edilebilir olmayı sağlarken, benzerlikler harfler arasında uyumu sağlar. “Açıkçası, ayırt edici özelliğe sahip harfler bir kelime içerisinde zıtlık sağlarken benzer karakteristiğe sahip olanlar daha kolay karıştırılabilir. Bir kelimedeki harfler her bir gruptan eşit sayıda alındığında en yüksek okunurluğa ulaşırlar” (Carter, 2007: 75). Bu bakımından karakterlerin diziliminin birey tarafından karıştırılabilir olma düzeyi her zaman için geçerli bir sorun olarak görülmektedir.

Benzer harflerin birliktelikleri okunurluk sorunu yaratmakla birlikte dilin koşulları gereği bazı kelimelerde ortalamanın üzerinde bir oranla bir araya gelişler estetik bakımdan da sorun yaratmaktadır. Dolayısıyla karakter bakımından veya tasarım bakımından r, n, u, m, ı, i, l, h gibi harfler sıklıkla bir araya geldiklerinde okunurluğu zayıflatabilmektedir. Bu açıklamaya örnek olarak 4. bölümde “Sıklık” başlığı altında ayrıca değinilecektir.

3.3.3.1.3 Yazının Karakteri

Bu bölümde yazı karakterleri başlığı altında inceleyeceğimiz konu, metin fontlarının çeşitliliği ile ilgili bir durumdur. Okumanın kalitesi karakterlerin tasarımı ve kullanım alanlarıyla doğru orantılıdır. Tercih edilen metin fontlarının okuma ile ilişkisini ele alan

tartışmamızda yazı karakterlerini incelerken okunurluğu ile ilgili problemleri dikkate alacağız. Yazı karakterlerinin gelişimleri ve yapısal özellikleri incelendiğinde birbirine oldukça benzeyen yazı karakterlerinin gerçekte oldukça farklılıklar taşıdıkları görülür. Yalın, sade, tırnaklı ve tırnaksız olma durumu gibi en dikkat çeken yapısal özellikleri ile karakterler metin fontları ailesinin ortaya koymuş olduğu başlıca değerleri yansıtır. Bu özelliklere bağlı metin fontu olarak tasarlanan karakterin rahat okunur olma ve okuyucuyu yormama durumu öncelikli olarak dikkat edilen bir konudur. (Demirel ve Seferoğlu ve Yağcı, 2001:31; Heinich, Molenda ve Russel, 1989; Sarıkavak, 1997:10; Yalın, 2002:152)’ dan aktaran Alpan’a göre, “Bir metin yazı karakterinin okunabilirliği dikkate alındığında, yaygın olarak kullanılan karakterlerin, yaygın olmayanlara göre daha rahat okunduğu gözlenmektedir. Örneğin; Times New Roman, Palatino, Helvetica ve Futura yaygın olarak kullanılan yazı karakterleridir (Tablo 11).

Avant Garde	Helvetica
Baskerville	Futura
Berkeley	Jenson
Bodoni	News Gothic
Caslon	Palatino
Garamond	Times Roman

Tablo 11. Sık kullanılan bazı metin fontları (Alpan, 2008: 112).

Okuyucu için anlam kurma sorunlarını giderebilecek yazı karakteri tercihlerine sunulabilecek örnekler üstteki tabloda görüleceği gibi birçok örnekle gösterilebilmekle birlikte bu durum, tasarım ve kuramsal olarak da izah edilebilir. Tipografi eğitiminin temel unsuru olarak kabul ettiğimiz yazı karakterinin tasarım sorunları çözülmüş ve tüketici için anlam kurma problemlerini en aza indirmiş bir sonuç olarak karşımıza çıkması bizim açımızdan beklenen bir durumdur. Yaygın olarak kullanılan yazı karakterlerinin onlara aşinalığımız bakımından okunurluk düzeylerinin daha fazla

olması sonucuna ek olarak, okunurluğu yüksek olan yazı karakterlerinin daha fazla tercih edildiği sonucu da çıkarılabilir.

3.4 Font Tasarımını Belirleyen Diğer Faktörler

Fonksiyonel olarak bir fontun tanımlanmasının tasarımıyla mümkün olabileceğine buraya kadarki bölümlerde değinmiştik. Bu aşamada tasarımcının font tasarım sürecinde amaçladığı hedefler doğrultusunda süreci etkileyecek birçok değişken olacaktır. Bu değişkenlerin tamamının önceden öngörülmesi ihtiyaç ve hedeflerin değişkenliği nedeniyle mümkün olmayabilir. Bir harf kullanıldığı yere, sıklığa, yazan kişinin yaşantılarına, kendinden önceki serüvenine, kullanılan tekniğe ve birçok değişkene bağlı olarak şekillenir. Bütüncül bir yaklaşımla font tasarımını belirleyen unsurlar olarak görülen; Öz-Biçim İlişkisi, Çevresel Faktörler, Verimlilik, Özgünlük ve Yazı Araç ve Gereçlerinin Biçime Etkisi gibi faktörlere değinilecektir.

3.4.1 Tasarımda Öz-Biçim İlişkisi

İnsanın, tasarım sürecini ve ona bağlı ürünlerin niteliğini doğa ile kıyaslamak yararlı olacaktır. Öz-biçim ilişkisinin doğada güçlü bir ilişki içinde olduğu rahatlıkla söylenebilirken, kültürel ürünlerde kısmen bu ilişki zayıflayabilmektedir. Öz ve biçim bakımından uyumlu bütünler, kullanım amaç ve yaşam koşullarına bağlı görecelilikler gösterebilir. Bu görecelilikler kendi bağlamlarında değerlendirildiklerinde yine doğal bir süreçten bahsedilebilir. Ancak günümüz dünyasında -toplum mühendisliğinin, kültür emperyalizminin ve kapitalizmin acımasızlığında- bu doğallıktan söz etmek belki de hiç bu kadar güç olmamıştır. “Biçim içeriğe öylesine sıkı sıkıya bağlıdır ki, ondan ayrı düşünülemez bile; ama tersi de doğrudur bunun... İçerik biçimden ayrıldığı an ya da bunun tersi olduğunda, genelde yapıt bunların her ikisinden de yoksun sayılır” (Ziss, 2009: 124). Özün biçime veya biçimin öze etkisi yani hangisinin diğerini biçimlediği ikincil bir husus olmak üzere, öz ile biçimin paralellik-uyum içinde olup olmadığını netleştirmek bakımından; öz ve biçim kavramlarının sınırlılıklarını belirlemek yararlı

olacaktır. Öz yani muhteviyat seküler bir yaklaşımın ötesinde dini ve felsefik bir olgu olarak ele alındığında, Aristo ve Platon'dan inanç sistemlerine ve dinlere değin uzanan bir tartışma ile karşılaşılabilecek bir olgudur. Bu bakımdan öz-biçim ilişkisi daha dar ve aynı zamanda endüstriyel tasarıma katkısı bakımından seküler bir yaklaşımla ele alınmaya çalışılacaktır. Öz kavramını nesnenin kurgulanmasındaki amaç, ana neden yani fikir olarak ele aldığımızda, biçimin fikrin taşıyıcısı, nesnelleştirilmiş hali olarak tanımlamak mümkündür.

Varlık nedenlerine hizmet edebilecek biçime sahip oluş, başka bir ifadeyle sorunsuz ve dengeli bir bütün oluşturan nesne veya eşyanın özü ile biçimi arasında bir uyum olduğu söylenebilir. Ancak özü yansıtacak, taşıyacak mükemmel bir tasarımın (sonucun) mümkün olmadığı da düşünülebilir. Özün mükemmel düzeyde yansıtılabileceği fikri, tasarımı sonlu kılacaktır. Oysa ki tasarım hem öz-biçim ilişkisi bakımından hem de değişimin sürekliliğine bağlı nedenlerle kesintisiz bir devinim durumunda olacaktır. Öz-biçim ilişkisi tasarım özeline indirgenildiğinde kavramların somutlaştırılmaları bakımından tasarımın öz, tasarım ürününün ise biçim olarak ele alınışı yararlı olacaktır. Biçim değişken ve öz sabit değer olmak üzere öze uygun olası biçimin kaç farklı değer alabileceği sorusu tasarım anlayışları ve yaklaşımlarına katkı sağlayacaktır.

3.4.2 Font Tasarımında Fiziki Çevre

Yazıya bir kültürel bir değer olarak önem verip onun niteliklerinden ve bu ayrıcalıklardan faydalanmayı önemseyen Almanya, İngiltere, İtalya, ABD, ve Fransa gibi tasarımcı ülkeler, font tasarımında öncelikle kendi ihtiyaçlarını ve geleceğe yönelik kültürel ve endüstriyel öngörülerini ortaya koymuşlardır. Tasarım bağlamında ele alınan ve bu bakımdan oldukça önemsendiği görülen font tasarımlarının uzun araştırma ve tartışmalar sonucunda ortaya konulan çalışmalar olarak ortaya çıktığını görüyoruz. Bununla birlikte, daha evvelde bahsettiğimiz gibi font tasarımlarındaki özel sebepler, nerede ve nasıl kullanılacağı veya tercih edileceğine ilişkin nedenlerle veya gerekçelerle de karşılaşılabılır. “Yazının kullanıldığı her ortamın kendine özgü teknik özellikleri

'yazının okunur kullanılması' sorunsalını dolayısıyla kendiliğinden oluşturmaktadır. Bu durum karşısında önkoşul olan şey, yazının okunur olmasının yazının varoluş temeli olduğudur” (Sarıkavak, 2006: 82). Yazının temel işlevini yerine getirme gereksinimi ve onun kullanıldığı ortam ve çevre yüzyıllara dayanan bir süreci kapsamaktadır. Çoğu zaman sorgulamaksızın kullandığımız yazının biçimi kimi zaman Roma Trajan yazısında olduğu gibi temel gereksinimler ve fiziki etkilerin etkisi ile oluşmuş ve günümüze değin süregelmiştir. Taş üzerine yontulan harflere etki eden;

Yağmur suyu, harflerin düşey kısımlarının boyasının rengini açıp bunları daha az görünür hale getirirken, yatay kısımlarda biriken ve yapışan tozların etkisi güneş ışığının meydana getirdiği gölge etkisine eklenir. Bu yüzden harflerin çizgileri bazı yerlerde kalın bazı yerlerde ince görünmektedir. Taşa kazınmış harflerin aynı biçimde görülebilmesi için optik düzenlemeler gerekiyordu. Bu da yatay kısımların genişliklerinin düşey kısımlara göre daha ince yapılmasıyla sağlanmıştır. Aynı biçimde eğri çizgili harflerde çizgiler, yatay durumda kalınlaşıyor, düşey hale gelince inceliyordu. (Taşkiran, 1997: 97)

Tasarımda birincil fiziki çevre tasarlanacak formun, üretim sürecindeki çevreden ziyade o formun tasarlanma ve kullanım amacına bağlı bir çevredir. Tasarım ürününün gerçekleştirilmesindeki araç gereç, teknik ve yöntemler yani üretim sürecindeki çevre ikincil dereceden önemli olmakla birlikte tasarımın önemli unsurlarındandır. Font tasarımı bağlamında araç ve gereçlerin yazıyı ve onun karakterini etkilemişse de karakterlerin temel oranlarını belirleyen önemli unsurlardan biriside kuşkusuz onun yakın çevresi olarak tanımlanabilecek olan alfabeyi oluşturan diğer karakterlerdir denilebilir.

3.4.2.1 Araç ve Gereçlerin Yazının Tasarımına Etkisi

Biçimsel olarak ortaya konulacak bir ürünün kalitesinden bahsedildiğinde o ürünün fiziksel olarak oluşumuna etki eden araç gereçlerden ve tekniklerden de söz etmek gerekmektedir. “Başlangıcından itibaren, yazı ile yazı malzemeleri karşılıklı olarak birbirlerini etkilemişlerdir” (Yıldız, 2000: 1). Bir düzleme iz bırakmada kullanılan aracın (kalemin) niteliği iz bırakacağı yüzeyin niteliği ile ilişkilidir. Aynı zamanda iz

birakıcı alete uygun yüzey arayışı da yüzyıllar boyunca devam etmiştir. Yazının gücü keşfedildiği günden itibaren kullanım alanlarının geliştirilmesine ilişkin araştırmalar yeni biçemlerin de oluşmasına etki etmiştir. İlk arayışlar ve araştırmalardan günümüze kadar gelen süreçte yüzlerce yazı karakterinin oluşturulduğuna aşınayız. “...göstergeler, onları yaratan uygarlıklar kadar, çizilmelerini sağlayan gereçlere ve onlara dayanak oluşturan maddeye de bağımlıdırlar” (Georges, 2010: 158). Kâğıdın bulunuşuna değin çok farklı araç ve gereçler kullanan insanoğlu tek dokunuşla yazıp geri silebileceği dijital düzlemle yazının tasarımı, yazımı ve çoğaltımında yeni bir çağ başlatmıştır. Yazının onu oluşturan araç ve gereçlerle olan ilişkisi günümüz dijital ortam için de geçerliğini sürdürmekte olduğu söylenebilir. Dijital ortam ve ileri baskı teknikleri tasarımcıya oldukça geniş bir hareket alanı sağlarken aynı zamanda deneysel yaklaşımlara dolayısıyla yazının vazgeçilmezlerinin tespitine katkı sağlamıştır. Üstelik günümüzde yazı, yalnız insanlar tarafından okunan bir semboller sistemi olmanın ötesine geçmiş, birçok veri gibi bilgisayar yazılımları aracılığıyla deşifre edilebilen bir araç halini almıştır. Yazılım mühendisliği yazının deşifre edilmesinde karşılaşılan tüm zorluklara rağmen bir yazının -bilgisayar belleğinde kayıtlı karakterle eşleme yapabilecek- karakterini belirleyebilecek aşamaya gelmiş durumdadır. “Tipografi tarihi, manuel ve makine, organik ve geometrik, insan bedeni ve soyut sistem arasında sürekli bir gerilimi yansıtır” (Lupton, 2010: 13). Tasarımın böylesi gerilimlerle yolunu buluyor olması günümüz tasarım ürünlerin varlık nedenlerindedir.

3.4.3 Tasarımda Verimlilik

Mevcut kaynaklarla mümkün olan en ideal sonuçlara ulaşma olarak tanımlanabilecek verimlilik kavramı tasarım sürecinde, nihai üründen beklentilerin doğru tespiti ve tasarım girdilerinin ideal bir organizasyonunu gerektirir. Bu yönüyle verimlilik tasarımı belirleyen önemli faktörlerdendir.

Yazı karakterlerinin okunurluluk ve okuturluğundan taviz vermeksizin; en az mürekkep veya toner harcanma oranı gibi; ayrıca okuyucuyu yormayan ve zorlamayan metin fontları tasarımlarının konumuz açısından verimlilik ölçüsünde başarılı oldukları

söylenbilir. Tasarım, ürünün kullanıcısı ile buluşma öncesini kapsadığı kadar sonrasını da kapsayan bir süreçtir.



Şekil 9. Verimlilik (Robinson, 2014).

Matt Robinson ve Tom Wrigglesworth yaygın olarak kullanılan yazı karakterlerinin mürekkep verimlilikleri üzerine yaptıkları deneysel bir çalışma sonucunda örnek yazı karakterlerini: Garamond, Courier, Brush Script, Times New Roman, Helvetica, Comic Sans, Cooper Black, Impact şeklinde sıralamışlardır (Şekil 9).

3.4.4 Tasarımda Özgünlük

Grafik tasarım ile tipografi sorunsalı üzerine eleştiri ve fikirlerin birçoğu özgünlük üzerinedir. Sanatsal ve bilimsel üretimlerin doğası gereği temelinde yer alan özgünlük kavramının, bireyin, toplumun ve üst düzey üretimlerinin, başka bir deyişle kültürün niteliklerinden olduğu söylenebilir. Farklılık ve üstün olma nitelermeleri ile öne çıkan özgünlük, benzerlerinden farklı aynı zamanda üstün olanı, tıpkı kimlik gibi bireyin, aynı

şekilde toplumların var olma savaşında bir adım öne çıkmayı sağlayan değerlerdendir. Her kültürel ürünün, farklı ve üstün olduğunu söylemek mümkün değilse de farklılık ve üstünlük içerdiğini söylemek mümkündür. Farklılıklar, benzerlerinden ayırt edilmeyi ve tanımlanabilmeyi mümkün kılar. Tanımlanabilen ve adlandırılabilen farklılıklar net olarak var olurlar. Bu varoluş insan algısı ve kültürü bakımından bir varoluştur. Özgün olma durumu, bireyin problem çözme yöntemlerine bağlı bir durumdur. Birey, kendine özgü bir çözüm bulabildiği sürece var olur. “özgün olma durumu” öznel olduğu kadar nesnel de. Birey, çözüm üretirken hem kendi, hem de nesnenin (problemin) özgün durumunu dikkate almak durumundadır. Karşılaştığı problemleri kendi akıl, birikim ve kendi çıkarımlarıyla çözen bireyin çözümleri de özgün olacaktır.

3.4.5 Tasarımda Estetik

En az bir ihtiyacın tetikleme ile harekete geçen tasarım süreci, çıkış noktası olarak nitelendirilebilecek birincil hedef, merkezde kalmak üzere tüketiciye sağlayacağı her türden katma değer, ürünün tercih edilmesini sağlayacağı gibi tasarımın niteliğini de artıracaktır. Bu bağlamda tüketici açısından verimliliğin ardından estetiğin, işlevsel olarak denk niteliklere sahip iki tasarım arasında tercih unsuru oluşturduğu söylenebilir. Temel işlevi estetik ihtiyaçları karşılamak olan üretimlerde bir sanatsal unsur olarak karşımıza çıkan estetik kaygı ve beklenti, işlevin önüne geçiyor gibi görünse de doğal olarak yine bir işlevi karşılıyor durumdadır. “Günümüz kullanıcısı da, geçmişte olduğu gibi, herhangi bir üründen beklenen “iş görmesini” öncelikle istemekle birlikte, bununla ötesinde ondan çeşitli anlatımlar beklemek eğilimindedir” (Küçükerman, 1997: 174). Estetiğin, bir beklenti ve bir tercih unsuru oluşturması onun insanı yansıtan bir değer olduğundan da kaynaklanmaktadır. Bu bakımdan “... bir ürünün yalnızca iş görme düzeyinde tasarlanması, bir bakıma ‘yarım kalmış’ bir çalışma olarak bile kabul edilebilmektedir” (Küçükerman, 1997: 175). Estetik unsur, tasarlanmış bir ürüne sonradan eklenen bir nitelik olarak değil tasarım sürecine nüfuz etmiş bir unsur olarak değerlendirilmelidir. Bir tasarım ürününde estetik, tüketicinin beklentilerini aşabilmek olarak görülebilir.

Birincil görevi okunurluk olan metin fontlarının okuturluk konusunda da görevler üsleneceği konusu üzerinde daha önce durmuştuk. Bir metin fontunun okunurluğu temel işlevi olmak üzere onun iyi bir okuturluk düzeyine de sahip olması büyük oranda estetiğin devreye girdiği bir konudur.

4. BÖLÜM

METİN FONTU TASARIMI BAĞLAMINDA TÜRK DİLİNİN KARAKTERİSTİK ÖZELLİKLERİ

Dil milletler için milli kültürü oluşturan, bağımsızlığın dayanağı ve göstergesi olarak kabul görmüş bir olgudur. Milli birlik ve bütünlükle ilişkili olarak dilin varlığını ve etkisini sürdürebilmesi, her şeyden önce fonksiyonlarını yerine getirebilmesi için yazıya ihtiyacı vardır. Bu açıdan bu gün itibariyle kullandığımız yazının (alfabenin) varlığı bir asrı bulmasa da, Yeni Türk alfabesinin kabulünden günümüze temel bir gereklilik olarak birçok metin fontu kullandığımız bilinmektedir. Tasarım bağlamında ele aldığımızda Türk dilini yazmak için kullandığımız metin fontları günümüz itibariyle birer transfer üründür. Diğer dillerden fonetik ve morfolojik farklılıklara rağmen Latin alfabesinin karakterleri ile görsellik kazanan Türk Alfabesi, Latin Alfabesinin yalnızca şeklini değil aynı zamanda biçemlerini de almıştır. Alfabe değişikliği sürecinin doğası gereği gerçekleşen bu durumun günümüzde de devam ettiği yazıya gereken önemi göstermediğimiz ve onu tasarlamıyor oluşumuzun, bir başka açıdan göstergesi durumundadır.

Günümüz font tasarımı beklentileri, dil ve hatta alfabe farklılıklarını da kapsayan bir aşamaya gelmiş durumdadır. Bu durum üst düzey hedeflerin ve düşünce tarzının bir sonucudur. Çağın sosyo-kültürel koşulları bir yazı karakterinin farklı dillerde de iş görebilecek bir anlayışla tasarlanmasını arzu edilir kılmaktadır. Farklı dil ve alfabeleri de kapsayan tasarımların mevcut olduğunu da bilmekteyiz. Bu beklentinin tatmin edici bir şekilde karşılanması tasarımın, mevcut tipografi bilgisini içermesinin ötesinde özümsemiş bir bilgiyi ve yetkinliği gerektirdiği söylenebilir. Nüansların önemsendiği ve nüansların tartışıldığı bir alan olması bakımından tipografi ve yazı karakterlerinin tasarlanması işinde yukarıda bahsi geçen yetkinlik temel kavramlar üzerine inşa edilen nüansların sorgulanmasının yansımaları olarak algılanabilecekken, kendi alfabesine ilişkin temel sorgulamaları yapmamış/yapma fırsatı bulamamış bizler için temel

sorgulama aşaması hala bir eksiklik olarak durmaktadır. Bu temel sorgulamalar yapılmaksızın kalkışılacak nüans tartışmaları temelsiz kalacaktır.

Metin fontları tasarlanırlarken hangi dilde metin yazılacağına dikkate alınması tasarımın doğası gereği neredeyse kendiliğinden gerçekleşen bir gerekliliktir. Yazı karakteri, yukarıda değindiğimiz türden uluslararası bir amaç gütmeyeceği takdirde tasarımcının kendi anadili veya fontun tasarlandığı ülkenin dili birincil faktör olacaktır. Bu konunun vurgulanma nedeni yazı karakterinin kullanılacağı dilin özelliklerine uygun tasarlanmasının gerekliliğine vurgu yapmanın ötesinde, dilin font tasarımında doğal bir faktör oluşunun gölgelenmesini önlemek içindir.

4.1 Metin Fontu Tasarımı Bağlamında Türk Dilinin Karakteristik Özellikleri

Türk dilinin karakteristik özelliklerine göre tasarlanmış bir metin fontu arayışının veya düşüncesinin bugüne kadar olgunlaşmış olgunlaşmadığı yönündeki düşünceleri oldukça önemsiyoruz. Yeni Türk alfabesine geçiş sürecinden günümüze metin fontu tasarımına ilişkin Türk dilinin karakteristik özelliklerini konu edinmiş, bu özelliklerden kaynaklanan ya da bu özelliklerin zorunlu olarak gerektirdiği bir tasarım fikrinin olgunlaşmamış olduğu görülmektedir. Ancak, Türk dilinin yapısal özelliklerinin gereği olarak bir metin fontu tasarımına olan ihtiyaç, gerçekçi bir ifade ve beklenti olarak kabul görmektedir. Batı dillerine göre geliştirilen metin fonu tasarımlarını gerekli kılan ölçütlerin, öncelikle dilin yapısından kaynaklandığı hemen göze çarpmaktadır. Batı’da oldukça gelişen ve yüzyılları kapsayan yazıya ilişkin kültürün doğal bir süreçle yerleştiğini görmekteyiz.

Türkçe metin yazmak için tasarlanacak bir yazı karakterinin tasarlanması sürecinde Türk dilinin karakteristik özelliklerinin belirlenmesi yararlı olacaktır. “...dil bilgisinin fonetik, morfoloji, etimoloji, semantik, ve sentaks olmak üzere beş bölümü vardır” (Ergin, 1999: 187). Bu bölümlerden birinci derecede dilin morfolojik ve kısmen fonetik

yapısı metin fontlarının tasarımına konu edilebilir. Semantik yani anlam bilgisi ise içerik bakımından tanımlanabilir özel kullanımlar için tasarlanacak metin fontları ve metin fontları dışındaki yazı karakterleri için dikkat edilmesi gereken bir konu olabilir. Türkçe yazmak gibi özel bir amacı ve talebi karşılayacak olan, Türkçenin görselliğini yansıtacak bir yazının tasarımı sürecinde, Türkçe Harf Dizilimini Belirleyen Temel Unsurlar dan; *Türkçe Ses Uyumu, Sıklık, Harf İkiliği, Türkçe Sesli Sessiz Dizilimi, Türkçe Karakterler ve Düzeltme (inceltme) İşareti* gibi unsurlar ele alınacaktır. Birçok dile kıyasla “yazı dilimizle onun bağlı olduğu İstanbul Türkçesi arasındaki ayrılık yok denecek bir derecededir” (Ergin, 2000: 11). Türkçe'nin yazımı ile okunuşu arasındaki yakınlık yazının görselleştirilmesinde dilin önemini artırmaktadır.

4.1.1 Harf Dizilimini Belirleyen Temel Unsurlar

Türkçe Ural-Altay dillerinin Altay koluna bağlı sondan eklemeli bir dildir. Türkçenin son ekli bir dil oluşuna ek olarak sözcüklerin oluşumunda ünlü ve ünsüz uyumları kelimeleri oluşturan harflerin dizilimlerini belirleyen önemli bir konudur.

4.1.1.1 Türkçe Ses Uyumu

Türkçenin ses uyumu temel olarak fonetik bir uyum olmakla birlikte, bu karakteristik özelliği dilin görselleştirilmiş hali olan yazıda da görmekteyiz. Yazı dili ile konuşma dili arasındaki farklılıklara rağmen Türkçe'nin yazı dili genel olarak konuşma diline yakın ve aynı zamanda yüksek oranda yazıldığı gibi okunan bir dildir. Bu nedenle Türkçedeki ses uyumu (fonetik uyum) dilin görsel olarak somutlaştırıldığı yazıya da yansımaktadır. “...Türkçe kelimelerde birçok seslerin ancak birbirine yakın olanları bir arada bulunurlar... Türkçenin başka dillere göre en belirli vasfını bu ses uyumları teşkil eder” (Ergin, 1999: 138). Uyum olarak adlandırılmasına rağmen harflerin (seslerin) metin içinde sık tekrarı ve yan yana gelmesi görsel algı ve okunurluk bakımından metin fontu tasarımı özelinde önemsenmesi gereken karakteristik bir özellik olarak görülmelidir. “Türkçede gerek kelimelerin köklerinde, gerek kelime kökleri ile ekler

arasında birtakım uyumlar vardır. Bu uyumlar Türkçe kelimelerde ancak muayyen seslerin bir arada bulunmasını icap ettirir” (Ergin, 2000: 69). Dolayısıyla Türkçenin karakteristik özelliklerinden ses uyumunun metin fontu tasarımına olası etkilerinden bahsederken, harflerin bir araya gelişindeki gerek heceler ve gerekse bütüncül görsel etkiler ile diğer dillere göre farklı harf birlikteliklerinin oluşturduğu kelimelerin okunurluğunu ve okuturluğunu titizlikle ele almak gerekmektedir. Çalışmamız açısından da önemli olduğu gibi Türkçe ses uyumundan kaynaklanan, harflerin Türkçeye özgü birlikteliklerinin dikkate alındığı bir metin fontu tasarımı ülkemiz açısından son derece önemlidir.

4.1.1.1.1 Ünlü ve Ünsüz Harflerin Uyumu

Türkçe dil yapısının temel bir özelliğini yansıtan ünlü ve ünsüzlerin uyumu genel olarak fonetik bir uyum olmakla birlikte, dilin morfolojik yapısına da etkisi bakımından metin fonlarının tasarımında önemsenmesi gereken bir husustur. “Uyum, sözcüğü oluşturan heceler içinde aynı ya da benzer türden seslerin bir arada bulunması durumudur. Ses uyumu hem ünlüler hem de ünsüzler için söz konusu olduğundan üç öbekte incelenir: a. Ünlü uyumu, b. Ünsüz uyumu, c. Ünsüz-ünlü uyumu” (Çotuksöken, 2002: 133). Örneğin, “Türkçede bir sözcüğün ilk hecesinde düz bir ünlü (a, e, ı, i) varsa, sonraki hecelerde de düz ünlüler bulunur: dalgın, sıcaklık, güzellik, gerek gibi” (Yıkıcı ve diğerleri, 2008: 318). Bu durum küçük bir farkla diğer grup ünlüler içinde geçerlidir. “Bir sözcüğün ilk hecesinde yuvarlak ünlü (o, ö, u, ü) varsa, o sözcüğün diğer hecelerindeki ünlüler ya düz geniş (a, e) ya da dar yuvarlak (u, ü) ünlü bulunur” (Yakıcı ve diğerleri, 2008: 318).

Türkçenin ünlüleri ve ünsüzleri birbirlerini etkileyerek sözcükleri oluşturmaktadır. Türkçe ses ve sözcük yapılarına ilişkin özellikler incelendiğinde ünsüzlerin yoğunluğu tipografik açıdan ünsüzlerin önemsenmesi ve onların ünlülerle olan birlikteliklerinin test edilmesi yararlı olacaktır. Burada özellikle benzer vuruşlu harflerin yan yana gelmesiyle oluşabilecek tipografik sorunlara dikkat çekilmeye çalışmıştır. “Vokal uyumu bir

kelimede vokallerin birbirine uyması hadisesidir. Bu uymada sonra gelen vokal önce gelen vokale tâbi olur” (Ergin, 1999: 139). Ses yolunda herhangi bir engele çarpmadan çıkan seslere ünlü denir. Türkçede sekiz ünlü vardır: a, e, ı, i, o, ö, u, ü. Ünlülerin nitelikleri aşağıdaki çizelgede toplu olarak gösterilmiştir:

		Dilin Durumuna Göre			
		ÖN ÜNLÜLER		ART ÜNLÜLER	
Ağız açıklığına göre		Kapalı (dar)	Açık (geniş)	Kapalı (dar)	Açık (geniş)
Dudakların Durumuna Göre	Düz	ı	e	ı	a
	Yuvarlak	ü	ö	u	o

Tablo 12. Türkiye Türkçesinin temel ünlüleri (Aksan, 2003: 26).

Kelimelerin türetilmeleri Türkçenin ses uyumu doğrultusunda gerçekleşmektedir. “Ünlüler, çıkarılışları esas alınarak, üç farklı ölçüte göre gruplandırılabilir. Dilin durumuna göre, dudakların durumuna göre ve alt çenenin durumuna göre” (Akdoğan, 2002: 12). Ses uyumu bir kelimenin köküne bağlı olarak onu takip eden seslerin aynı türden olmasını gerektirmektedir.

4.1.1.2 Sıklık

Bu bölümde sıklık ‘harf’ düzeyinde değerlendirilmeye çalışılacaktır. “Sözcükbilimde sıklık, bir dilin sözcüklerinin öteki sözcüklere oranla daha çok ya da daha seyrek kullanılması anlamına gelir” (Aksan, 2003: 20). Türkçe harf dizilimini belirleyen temel unsurlardan biri olarak ele alacağımız ‘sıklık’ dilin yapısal özelliklerindedir. Teknik açıdan inceleyecek olduğumuz ‘sıklık’ kavramı çalışmamız bakımından stratejik önemi

olan bir başlıktır. Kelime içinde birbirinin peşi sıra kullanılan aynı ve benzer harflerin tekrarı, öncelikle okuturluk, okunurluk açısından bir değerlendirme konusu yapılabilir.

Daha önce bahsini ettiğimiz okunurluk ve okuturluk bağlamında ele aldığımızda bir kelimenin okunurluğu onu oluşturan harflerin her birinin denk düzeyde algılanmasını gerekli kılmaktadır. İçerisinde farklı harfler bulunduran kelimelerin daha kolay algılanabileceği bilgisine dayanarak, benzer harflerin bir kelime içinde bir araya gelişine ek olarak aynı harfin yüksek oranda bir araya gelişleri okunurluğu olumsuz etkilemektedir. Benzerliklerin tekrarı ritim için gerekli iken aynı birimin sürekli (aralıksız) tekrarı monotonluk oluşturacaktır. Harflerin istenen düzeyde algılanmasında monotonluk okunurluğu olumsuz etkileyen bir etmen olmasının yanı sıra metnin görsel/bütüncül etkisi bakımından da olumsuz bir etki vermektedir.

4.1.1.2.1 Sık Kullanılan Harfler

Alfabenin her bir karakteri önemli bir role sahiptir. Ancak dilin yapısı gereği karakterlerin kullanım oranları farklılık arz eder. Ünlü harfler ünsüzlere oranla daha az sayıda olmalarına rağmen okutucu olmaları nedeniyle ünsüzlere oranla daha sık kullanılırlar. “Alfabede ünlülerin azlığı, ünsüzlerin fazlalığı ile telâfi edilmiştir” (Ercilasun, 2005: 167). Bir harfin diğerlerinden daha yüksek oranla kullanımı dilin doğal bir sonucudur. Metni oluşturacak her bir harfin, denk bir hiyerarşiyle iş görmesi arzu edilir. Tasarımcı bu amaçla giriştiği deneysel süreçte tasarlamakta olduğu harfler üzerindeki müdahalelere (kimi zaman tavizlere) karar verme aşamasındadır. Karakterlerin görsel etkilerinin denk olmalarını ve aynı zamanda her birinin bir arada bütüncül bir görsel etki sağlanması çabasında bir karakterin dil içinde kullanım oranı onu dolaylı olarak öne çıkarır. Dolayısıyla alfabedeki harflerin kullanım sıklığı bilgisi tasarımcıya bu deneysel süreçte önceliklerini belirlemesinde referans olabilir. “Türk alfabesindeki harflerin kullanım sıklıklarına göre sıralaması çoktan aza doğru a, e, ı, n, r, l, i, d, k, m, u, y, t, b, s, o, ü, ş, z, g, ç, h, ğ, v, c, ö, p, f, j şeklindedir” (http://tr.wikipedia.org/wiki/T%C3%BCrk_alfabesi).

4.1.1.2.2 Sık Kullanılan Ekler

Yapısal özellikleri çerçevesinde “Türkçe, diğer Altay dilleri gibi eklemeli, yani sözcüklerin eklerle yapıldığı ve çekildiği, sondan eklemeli bir dildir” (Arslanbay, 2003: 24-47). “Türkçede köklere ekler getirilerek binlerce yeni sözcük türetilir. Bu özellikleri nedeniyle Türkçe yeni anlatım olanaklarına ve yeni sözcük türetme gücüne sahip bir dildir” (Hengirmen, 2002: 21). Yapım eki ve çekim eki olmak üzere iki ana başlıkta toplanan “...eklerin iki çeşit vazifesi vardır. Bunlardan biri köklerden daha geniş kökler yani gövdeler yapmak, diğeri kök ve gövdelerin gramatikal kategorilerini meydana getirmektir” (Ergin, 2000: 121). Yapım eklerinden farklı olarak çekim eklerinin türetilmiş olsun ya da olmasın tüm kök ve gövdelere gelebiliyor olması ve bir köke birden çok kez eklenebilmesi nedeniyle çekim eklerinin daha sık kullanıldığı söylenebilir. Dolayısıyla Türkçede çok sayıda çekim ekinin mevcut olduğu söylenebilir. (Tablo: 13). Türkçede sesler belli bazı kurallara göre birleşerek heceleri, ekleri ve sözcükleri oluşturur. Eklerin sözcüklerle birleşmeleri de ses kurallarına göredir. (Hengirmen, 2002: 531-547). Yazının görselliği bakımından font tasarımına konu edilmesi gereken ekler, öncelikle içerisinde benzer harfler barındıranlar olacaktır.

ÇEKİM EKLERİ	İyelik Ekleri	-im, -m, -in, -n, -i, -ı, -imiz, -mız, -iniz, -nız, -leri, -ları
	Kişi Ekleri	-im, -m, -sin, -n, -iz, -lim, -k, -sınız, -niz, -in, iniz, -ler, -sinler
	Çoğul Ekleri	-ler, -lar
	İlgi Eki	-ki
	Durum Ekleri	-i, -e, -de, -den

Tablo 13. Çekim ekleri (Hatiboğlu, 2003: 88-90).

Çekim eklerindeki dikey vurgulu harflerin sıklığı ve bir köke birden fazla çekim ekinin gelebiliyor olması benzer harflerin bir araya gelme ihtimali ve oranını artırmaktadır. Özellikle kelimelerin sonlarına gelme eğilimi gösteren ı, n, m ve l gibi dikey

vurgularıyla benzer harflerin oluşturduğu etkinin tasarım girdileri olarak değerlendirilmesi Türkçenin görsel tasarımı sürecine katkı sağlayacaktır.

4.1.1.2.3 Benzer Harflerin Sıklığı

Çalışmamızın üçüncü bölümünde okumada görülen problemler ve okuma hatalarının detaylandırılmasında “Benze Harfler” başlığı altında, benzer harflerin birçok karışıklığa neden olduğuna kısaca değinmiştik. Bu bölümde ise belirtilen sorun biraz daha ayrıntılı bir şekilde ifade edilerek, ses uyumundan kaynaklanan benzer harfler ve kimi zaman aynı harfin tekrarından kaynaklanan durumlara dikkat çekilmeye çalışılacaktır. Dilbilim kapsamında incelendiğinde önemli bir sorun olarak görülebilen, bir kelime içindeki benzer harflerin yarattığı etkiler, öncelikle okunurluk ve okuturluk açısından ele alınabilir. Türkçe'nin yapısından özellikle ses uyumundan kaynaklanan bu duruma Türkçe metin yazmak amacıyla bir çözüm üretilmesi durumu ile ilişkilendirmek fantastik görülebilir. Ancak, genel olarak oldukça büyük bir problem olan benzer harflerin karıştırılması ile ilgili durumun tartışılmaması da bir inceleme konusu yaratabilir.

Times New Roman	sunumunun	solunumunun	salınımının
Tahoma	sunumunun	solunumunun	salınımının
Verdana	sunumunun	solunumunun	salınımının
Tahoma	sunumunun	solunumunun	salınımının
Garamond	sunumunun	solunumunun	salınımının
Arial	sunumunun	solunumunun	salınımının

Tablo 14. Benzer harfler sıklığı.

Konumuz itibarı ile benzer harflerin okunurluk ve okuturluk sorunlarına ek olarak Türkçe ses uyumu ile ilişkili sorunlar hâlihazırda önemli bir tasarım problemidir.

Benzer harflere ilişkin tasarım sorununu ele aldığımızda; Türkçede sıklıkla bir araya gelen benzer harflerin, tırnaklı veya tırnaksız fontlarda belirgin bir şekilde ortaya çıktığını görürüz. Böylece benzer harflerin oluşturduğu yapısal monotonluğun ve okunurluk sorununa karşı, -özellikle dikey harflerde- dikey etkiyi kırıncı çözümler üretmek düşünülebilir. Tablo 14’de görüleceği gibi; farklı özelliklerdeki fontların çoğu kez benzer harflerin ortaya koymuş olduğu problemlerle ilgili birbirlerinden çok da farklı olmayan sonuçlar ortaya koydukları görülür. Örnek olarak geliştirdiğimiz tabloda birkaç yazı karakteri ile (sunumunun, solunumunun ve salınımının) ifade edilmeye çalışılan dikey vuruşlu harflerin yaratmış olduğu sorunun, verilen karakterlerde farklı etkilerle belirginleştiği görülmektedir. Bu durumda özellikle harf aralıklarının bazılarında tasarımsal olarak seyrek olduğu ve dolayısıyla harflerin iç boşlularındaki tasarımsal özelliğin sözünü etmeye çalıştığımız problemi ortadan kaldırmaya yönelik olduğu dikkatlerden kaçmamaktadır. Buna paralel olarak Times New Roman ve Garamond örneklerinde ise problemin yoğun bir şekilde görüldüğü anlaşılmaktadır.

Yazının tırnaksız oluşu her bir harfin müstakil tanınırlığını artırarak okunurluğa katkı sağlarken iç boşlukları ve harf aralıklarının seyrekliğinin artırılması ile birlikte (Verdana’da olduğu gibi) kelimelerin bütüncül etkilerinin azalması ve görme yelpazemize giren harf sayısının azalması nedeniyle okunurluk sorunu yaratabilmektedir. Verdana ve Tahoma harf karakterlerinin bu şekilde kıyaslanması bu anlamda önemli ipuçları verecek niteliktedir. Aynı tasarımcının imzasını taşıyan bu iki yazı karakteri belirgin boşluk düzenlemesi farklılığı ile dikkat çekmektedir (Şekil 10).

Bu cümle Verdana ile yazılmıştır.

Bu cümle Tahoma ile yazılmıştır.

Şekil 10. Verdana ve Tahoma yazı karakteri.

'Tahoma' yazı karakterinin daha sık görünümü görme yelpazemize daha çok harfin girmesini sağlamakta, metinlerin okunmasında yani uzun soluklu okumalarda bütüncül bir etki yaratmaya katkı sağlamakta ancak Türkçenin dikey vuruşlu harflerinin sıklığıyla birleştiğinde gözü oldukça rahatsız ettiği dikkatlerden kaçmamaktadır.

Metinlerde tırnaklı yazı karakterleri, harfler arasında yeterli boşluk sağlarken onların birbirlerinden kopmalarını ve iç boşluklarla karıştırılmasını önleyip okunurluğa kattığı olumlu etkilerde bulunurken, tırnaksızlar ise her bir karakterin net algılanabilir ve tanımlanabilir olmasına katkı sağlaması bakımından okunurluğu olumlu etkiler. Dolayısıyla Türkçe metinler için tasarlanacak bir yazı karakterinde tırnaklı ve tırnaksızların olumlu yanlarının sentezlenmesi olası bir çözüm önerisi olarak düşünülebilir. Avrupa'nın Latin alfabesi özelinde kültürel nedenlerle vazgeçemediği, üstelik kendi kültürünün sonucu olarak doğasına uygunluğu nedeniyle vazgeçme ihtiyacı hissetmediği üretilere bizlerin sıkı sıkıya bağlı oluşu anlayışla karşılanır değildir. Avrupa'nın içinde bulunduğu bu duruma karşın yine de radikal sayılabilecek girişim ve fikirlerin sahipleri oluşu tipografi alanının, akışına bırakılmış bir alan olmadığının da net bir göstergesidir. Günümüz itibarıyla tipografi alanındaki deneysel ve radikal uygulamaların dışında, mevcut alfabe alternatif tasarımların varlığı (fonetik alfabe) bir bakıma şaşkınlık ve hayranlık vericidir. Alfabemizin gelecekteki durumunu kestirmek kolay olmadığı gibi bir alfabe değişimi daha yaşamayacağımızın garantisi verilemez. Ancak üzücü bir öngörü olarak şu söylenebilir: Alfabe ve ona ilişkin bakış açılarımızın geliştirilmemesi, onu neredeyse yok saymamız ve dünyadaki bu alana ilişkin girişimlere duyarsız kalındığı takdirde gelecekte gerçekleşecek olası bir alfabe değişiminde de onun tasarımcıları arasında olamayacağımız unutulmamalıdır.

4.1.1.3 Harf İkili

Dildeki sesleri gösteren ve alfabe oluşturulan işaretler 'harf' olarak anlam kazanırlar. "Ses, dilin en küçük parçasıdır, dilin esas maddesidir. Bütün dil birlikleri en küçüğünden en büyüğüne kadar seslerden oluşur. Heceler, ekler, kökler, kelimeler, kelime grupları, cümleler hep seslerden meydana gelirler. Örnek: K-i-t-a-p-l-a-r-ı-m-ı-z-

d-a-n kelimesinin ayrıntıları söylendiğinde birer sestir. Yazıldığında harf denir” (Akdoğan, 2002: 12). Kelimeler yalnızca birer kod değillerdir. Onlar yaşayan, kimlikleri olan ve ait oldukları toplumun ürünleridirler. Harflerin bir araya gelişi rakamların bir araya gelerek sayıları oluşturmasından farklıdır. Yani 3 rakamı daha çok 5 rakamıyla yan yana gelir denilemez. Kelimelerdeki harflerin bir araya gelişleri geçmişi yüzyıllara dayanan bir oluşumun ürünüdür. Sözcükleri oluşturan her bir ses binlerce yıldır nasıl yan yana gelmiş, çıktıkları coğrafya, kültür ve gırtlığa bağlı olarak kendisinden önce ve sonrasındakini nasıl etkilemiş ve onun şekil almasını sağlamışsa, sözcükleri anıtsallaştıran harflerin de bir araya gelişlerine bağlı olarak şekillenmeleri gerektiğini düşünmek olasıdır. Tıpkı dilin fonetik yapısı gibi onun sembollerinin de bu süreci takip edeceği düşünülmelidir. Türk dili için henüz yüz yılı bulmayan ve üstelik başka dillerin etkisiyle biçimlenmiş harflerin Türk dili ile olan uyumunun zaman alacağı bir gerçektir. Böylesi bir uyum gerekliliğinin hissedilmemesi ise dilimizin biçimlenmesiyle sonuçlanabilir. Bu nedenle içinde bulunduğumuz süreç kendi akışına bırakılmamalıdır.

HARF İKİLİSİ	YÜZDE
ar	2,17
in	1,99
la	1,98
an	1,91
er	1,72
ka	1,60
ın	1,54
le	1,54
en	1,53
de	1,45
da	1,43
ir	1,34
bi	1,31
di	1,24
nd	1,11
ya	1,07
ma	0,97
ra	0,92
ri	0,87
ak	0,86
ni	0,82

Tablo 15. Türkçe harf ikilileri sıklık oranı (www.metinmadencisi.com).

Teknik olarak bir alfabedeki olası harf ikilileri alfabedeki harf sayısının kombinasyonudur. Bu 29 harfli Türk alfabesi için 841 (29x29) adet harf ikilisi oluşturulabilir demektir. Aritmetik olarak gerçekleşebilecek bu ikililerin oluşumu gerçekte dile bağlıdır. Sadece bir bölümüyle değinilen harf ikililerinin sıklık oranıyla ilgili Tablo: 15’de görülebileceği gibi iki harfin yan yana gelmesi ve bu durumla ilgili aritmetik hesaplamalar söz konusudur. Sorun çözme anlayışındaki bir yazı tasarımcı için bu tablonun ortaya koymuş olduğu bilgiler yol gösterici niteliktedir.

Harflerin bir araya geliş sıklıkları gibi onların birliktelikleri de tipografik açıdan ele alınması gereken hususlardandır. Tipografi eğitiminde espas bilgisi kapsamında verilen L ve A harflerinin birliktelikleri bilinen klasik bir örnektir (Gerektiğinde A harfi L ye dokundurulmalıdır gibi). Bu örnekle genel olarak tasarlanmış mevcut karakterlerin kullanımında tasarımcının optik hassasiyet göstermesinden söz edilir. Mevcut yazı karakterlerinin kullanımı sırasında dikkat edilmesi gereken bu husus, fontun tasarım sürecinde tüm karakterleri kapsayan bir sorgulamayı içermelidir.

	22/26 punto (detay gösterim için)			11/12 punto (standart metin büyüklüğü)		
Arial	rl	rn	rm	rl	rn	rm
Tahoma	rl	rn	rm	rl	rn	rm
Verdana	rl	rn	rm	rl	rn	rm
Times New Roman	rl	rn	rm	rl	rn	rm

Tablo 16. Okunurluk sorunu yaratabilecek bazı harf ikilileri.

Bazı harf ikilileri ise Tablo:16’da olduğu gibi farklı bir okunurluk sorunu yaratabilir. Örneğin **r** ile **l** ikilisi **n** ile; **r** ve **n** ikilisi de **m** harfi ile karıştırılabilir.

4.1.1.4 Türkçe Ünlü ve Ünsüz Dizilimi

Dünyada farklı ülkelerde, Latin alfabesinin görsel benzerliğine rağmen, bu harflerin ses ve okunuş bakımından her ülkede ve dilde farklı şekillerde anlam kazandığı bilinmektedir. Bu bölümün başlığı özellikle bu konuya dikkat çekmek amacıyla atılmıştır. Türkçede ünlü ve ünsüzlerin dizilim şekilleri bütünüyle Türk diline ait dilin karakteristik yansımalarıdır. Ünlü ve ünsüzlerin bir araya gelişleriyle anlam kazanan ve belli başlı kurallara bağlı Türkçemiz büyük ünlü uyumu ve küçük ünlü uyumu ile net olarak kendine has kuralları belirlemiştir. Türkçede 8 ünlü, 21 ünsüz harf bulunmaktadır. Türkçe heceler genel olarak ünsüz ve ünlü birlikteliklerini içermektedir. Bir kelimedeki ünlülerin durumu okunurluğu rahatlatan bir özellik olarak sayılabilir ancak çalışmamızda daha çok bu konuya bütüncül olarak bakılmaktadır. Ünlü ve ünsüzlerin kelime ve sözcük içindeki dizilimi -görsel açıdan- genel bir okunurluk ve okuturluk oranlarını etkileyen unsurlardandır. Bu durum özel anlamda bir metin fontu üretimini gerekli kılan sebeplerden birisi olarak sayılabilir.

	Almanca	Fransızca	İngilizce	İtalyanca	Türkçe
Ortalama harf adedi	2.80	2.46	2.76	2.29	2.61
Sesli yüzdesi	35.67%	40.59%	36.27%	43.76%	38.30%
Sessiz yüzdesi	64.33%	59.41%	63.73%	56.24%	61.70%
A	4	1026	58	35	36
AB	5	921	77	85	78
ABB	0	90	19	4	7
ABBB	0	9	0	0	0
BA	83	9639	538	1306	792
BAB	116	7779	622	488	1400
BABB	26	802	177	20	19
BABBB	3	16	9	0	0
BBA	7	566	38	34	15
BBAB	6	305	69	17	7
BBABB	4	36	31	1	0

Tablo 17. Türkçe ünlü ve ünsüz dizilimi (www.metinmadencisi.com).

Ünlüler için A ünsüzler için B harfinin kullanıldığı Tablo 17’de farklı dillere göre sesli ve sessiz harflerin kullanımları, hecelerdeki ortalama harf sayıları, kullanılan sesli ve sessiz yüzdeleri verilmiş olup, Türkçenin ortalama harf adedinin 2,6 olduğu, ortalama sesli yüzdesinin 38,30 ve sessizlerin yüzde 61,70 olduğu görülmektedir. Yine heceleri oluşturan ünlü ünsüz dizilimlerinin dikkat çekici bir oranda AB, BA, BAB şeklinde olduğu, bununla birlikte ünsüzlerin aralarına ünlü alma eğiliminin tespitini görebilmekteyiz. Ünlü ve ünsüzlerin dolayısıyla harflerin dizilimi dilin göstergeleri olan sözcüklerin genel yapısını kavramamız ve bütünü (sözcük ve cümleleri) oluşturan yapı taşlarının (harflerin) olası birlikteliklerine ilişkin genel bir bilgi vererek onların biçimlendirilmesinde teknik bir unsur olması bakımından önemlidir.

4.1.2 Türkçe Karakterler

Dilimizin karakteristik özellikleri doğrultusunda alfabemizde yer alarak onu tüm diğer Latin temelli alfabelerden ayıran ve bize özgü yapan Ğ/ğ, Ç/ç, Ö/ö, Ş/ş, İ/ı, Ü/ü, Â/â, Ê/ê, Î/î gibi karakterler (Tablo 18) Türkçe karakterler olarak adlandırılırlar. ‘Türkçe karakterler’ ile ‘sorun’ sözcüğünün neredeyse bileşik bir kelimeymiş gibi sürekli olarak ‘Türkçe karakterler sorunu’ şeklinde kullanımı, Türk tipografi sanatı ve tasarımı açısından tahammül sınırlarını aşmıştır. Konuyu, Türkçe karakterler sorunu olarak ele alış, yazı karakterlerine iki farklı yaklaşımı yansıtabilir. Bunlardan biri Türkçe karakterlerin varlığından rahatsız olmak bir diğeri ise tipografik açıdan doğru çözümlenmemiş örneklerin çokluğuna vurgu yapmak ve bu durumdan kaynaklanan bir rahatsızlığın ifadesi olabilir. Türkçe karakterler alfabemizi bize özgü kılan özel karakterlerdir. Bir yazı karakterinin Türkçe karakterler içermemesinden dolayı karşılaşılabilecek sorunlar, çözümlenmediği sürece günlük kullanım sırasında zamanla Türkçe karakterlere karşı bir antipati oluşma ihtimali ve dolayısıyla kendi dilimize bilinç altında bir rahatsızlık gelişme ihtimali bile kabul edilemez bir durumdur.

Alfabemizde bize özgü karakterler, Yeni Türk alfabesinin kabulünden günümüze değin en belirgin gereksinimlerden olması bakımından, oldukça geç kalınmış bir bakış

açısının farklı bir nedenle de olsa oluşmasına katkı sağlamış olması bakımından olumlu bir unsur olarak değerlendirilmelidir. Türkçe karakterlerin varlığı hem Türkçe font tasarım fikrinin ve ihtiyacının oluşması hem de alfabemizi bize özgü kılan unsurlardan olması bakımından önemlidir. Türkçe karakterlerin bir tasarım elemanı olarak font tasarımında yerini alması ve ‘Türkçe karakter’ sorununu problem olmaktan çıkarmak grafik ve Türk tipografi tasarımcılarının üzerinde yoğunlaşması gereken tarihi bir sorumluluktur.

Karakter	ASCII	Unicode	Karakterin Adı
Ç	199	00C7	Büyük ç (C-cedil)
ç	231	00E7	Küçük ç (c-cedil)
Ğ	208	011E	Büyük ğ (G-breve)
ğ	240	011F	Küçük ğ (g-breve)
İ	221	0130	Büyük i (I-dotted)
ı	253	0131	Küçük ı (i-dotless)
Ö	214	00D6	Büyük ö (O-umlaut)
ö	246	00F6	Küçük ö (o-umlaut)
Ş	222	015E	Büyük ş (S-cedil)
ş	254	015F	Küçük ş (s-cedil)
Ü	220	00DC	Büyük ü (U-umlaut)
ü	252	00FC	Küçük ü (u-umlaut)
Â	194	00C2	Büyük â (A-circumflex)
â	226	00E2	Küçük â (a-circumflex)
Î	206	00CE	Büyük î (I-circumflex)
î	238	00EE	Küçük î (i-circumflex)
Û	219	00DB	Büyük û (U-circumflex)
û	251	00FB	Küçük û (u-circumflex)

Tablo 18. Türkçe karakterler.

4.1.2.1 Düzeltme / İnceltme İşareti

Düzeltme işareti tıpkı noktalama işaretleri gibi, yazının okunuşunu, günlük konuşma dili ve yazı dili arasındaki uyumu sağlamak amacıyla kolaylıklar sunmaktadır.

“Noktalama işaretleri, 19. Yüzyılda kesin kurallara bağlanmıştır. Bizde ise, ilk olarak Şinasi'nin Şair Evlenmesi (1860) adlı oyununun bazı yerlerinde noktalama işaretlerini kullandığını görüyoruz” (Güzel, 2005: 179). Gerek noktalama gerekse düzeltme işareti yazı dilinde, harf kadar önemli bir unsurdur. “Noktalama işaretleri cümle öğelerini, iç cümle, ara cümle ve yan cümleleri birbirinden ayırmaya, cümledeki vurgu, ezgi ve durakları belirtmeye yarar” (Hengirmen, 2002: 511). Yazı dilinde gösterilmesi gereken bu kuralları, bir bakıma yazıyı güzelleştiren, rahatlatan, okunurluğunu ve okuturluğunu kuvvetlendiren, adeta melodileştiren biçimsel kurallar olarak belirtmek de mümkündür. “Düzeltilme işareti, yalnızca Arapça ve Farsçadan dilimize giren sözcüklerde kullanılır” (Aktaş, 2009: 390). Arapça, Farsça kökenli sözcüklerde k, g ve l ünsüzlerinden sonra gelen a ve u ünlüleri üzerine ve ayrıca aynı sesleri taşıyan sözcükleri ayırmak için düzeltme işareti kullanılır (Hatiboğlu, 2003). İnceltme işaretinin kullanımı Türk dilinin karakteristik özelliklerinden değilse de bir olgu olarak mevcudiyetleri ve önemi yadsınamaz durumdadır.

a â b c ç d e f g ğ h ı i î j k l m n o ö p r s ş t u ü û v y z

Şekil 11. Alfabemizdeki inceltme işaretlerinin durumu.

Font tasarımı bakımından yukarıdaki üzerine düzeltme işareti almış harfler de alfabemizin birer karakteri olarak değerlendirilmelidir. Bu nedenle metin fontu tasarımcısı için Türk alfabesi 29+3=32 harftir. Büyük ve küçükler dahil toplam harf sayısı ise 64 olmaktadır.

â û î

Şekil 12.

Düzeltilme işareti ^ tipografik açıdan özellikle üzerinde durulması gereken hususlardan olduğu söylenebilir. Bu duruma bir örnek verilecek olursa, inceltme işareti olarak da

ifade edilen düzeltme işareti, a'nın veya u'nun üzerinde durduğu gibi i'nin üzerinde durmaz, i'yi adeta ezer (Şekil 12). Üstelik daima üzerine nokta alacağı düşünülerek tasarlanmış, daha net bir ifadeyle i olarak tasarlanmış bir harfin noktasını silmek herhangi bir eklentinin geri alınmasından çok farklı bir şey olduğu aşikârdır. Küçük i harfinin üzerindeki nokta, harfin bir parçası durumundadır (Şekil:13).



Şekil 13.

Türkçenin karakteristik özellikleri alfabe ve tipografimizi bize özgü kılan temel unsurlardır. Bu nedenle göz ardı edilemez öneme sahiptirler. Türkçenin karakteristik özelliklerinin tipografik açıdan sorun olarak nitelendirilmesi ise bize özgü sonuçlara ulaşmak gibi bir amacın güdülmediği anlamına gelmektedir.

4.2 Türkçe Metinler ve Okunurluk

Türkçe metinlerin okunurluğunun farklı yazı karakterleri ile ölçülmesine dair net bir bilgi bulunmamakla birlikte Türkçe metin yazmak için tasarlanmış bir yazı karakteri de mevcut değildir. Dolayısıyla Türkçe için yazının karakterine dair ideal okunurluk oranı veya düzeyinden söz etmek neredeyse mümkün değildir. Aynı zamanda bu duruma yönelik bir rahatsızlık da belirtilmemiştir. Türkçe metinler için seçilen karakterlerin genellikle kitaplar, gazete ve dergilerde Times New Roman ve Garamond gibi genellikle tırnaklı harflerin tercih edildiğini bilmekteyiz. Bu tercihin karakterlerin dünyada da yaygın olarak kabul görmüş ve kullanılıyor olmasından kaynaklandığı söylenebilir. Yoksa bu tercihin bizim için özel bir anlamı söz konusu değildir. “Yeni tipografi tutkusuyla 1920’lerde birçok serifsiz harf karakteri üretilmiştir” (Bektaş, 1992: 87). Buna rağmen tırnaksız yazı karakterlerinin uzun metinlerde hâlâ ikincil bir tercih olduğunu bilmekteyiz. Tırnaksız yazı karakterleri tırnaklılara oranla daha dikey bir görünüme sahiptirler. “Çoğu tırnaksız yazı karakterinin daha çok dikey görünümünün

nedeni gözün akışıyla çatışarak onu hafifçe yavaşlatabilen alfabemizin harflerinin baskın dikey vurgulara sahip olmasıdır” (Rabinowitz, 2006: 175). Rabinowitz’in de belirttiği gibi dikey vurgulara sahip karakterlere ilişkin görüşler aynı doğrultuda yazının karmaşıklığına yol açabileceği yönündedir. Türkçe metinlerinin anatomisinde dikey görünüşlerin hâkim olduğunu açıkça ortaya koymayı ve buna dikkat çekmeyi de amaçlayan çalışmamızda, okunurluk açısından bu durumun yaratacağı tipografik, sanatsal, tasarımsal, bireysel, kamusal ve kültürel bir problem olarak ele alınabileceğine ilişkin doğrultuların ortaya konulması da hedeflemektedir. Türkçe’nin üç bin yıl, alfabenin ise bir asırdır ortaya koymuş olduğu teknik özelliklere ek olarak, görsel dinamiklerine dikkat çekmeye çalışırken ona bir anatomik bakış açısı geliştirmek ve bunu okunurluk üzerinden tartışmak elbette zor olabilir. Ancak, günümüz ve gelecekçi bakış açıları bakımından bu durumun ortaya koyabileceği kültürel ve pedagojik gerekçelerle ilgilenmek durumundayız.

Nesne ve kavramları niteleyen sözcükler yazı ile görsellik kazanır. Bir yazı, metnin sahip olduğu görsellikten çok daha fazlasını içerir. “Sözcükler gözle görünür nesnelere belirtse de, yazı olmadığı sürece kendilerinin görsel bir varlığı olamaz” (Günay, 2004: 93). Sözcüklerin bu görsel varlığı ve söz konusu anlam ancak, dikkat çekmeye çalıştığımız –bugün için sorun olarak görülmeyen- kültürel ve gelecekçi bakış açıları ile açıklanabilir. Türkçenin zengin dil varlığı her daim bilim adamları ve kültür üreticileri tarafından yıllardır dile getirilmiş olmasına rağmen, burada sözünü ettiğimiz eksikliğe ilişkin bir öngörü veya çözüm önerisi geliştirilememiştir.

Alfabadeki dikey vurgulu harflerin baskın oluşuna, Türkçede dikey vurgulu harflerin sık kullanıyor oluşu da eklendiğinde, okunurluk sorununa ek olarak metnin görsel bütünlüğü de etkilenmektedir (Tablo 19 ve 20). Dolayısıyla bu durumun, okunurluk kadar okuturluğu da olumsuz etkileyen bir unsur olduğu görülmektedir. “İngilizce basılmış kitaplarda kullanılması hedeflenen bir yazı karakterinin okunurluğu ancak öyle kullanıldığında doğru bir şekilde değerlendirilebilir” (McLean, 1997: 42). McLean, İngilizce bir metnin başka bir dille yazılmış kitaplarda aynı etkiyi veremeyeceğini açıkça belirtmektedir.

Times New Roman	
Türkçe	İngilizce
<p>Mağaza vitrinlerindeki mankenleri bilirsiniz. Hepsi güler yüzlüdür. İçlerinde pek de güzelleri vardır. Ama dilleri olmadığı için soğukturlar. Onlar her ne kadar insan benzeri iseler de sahici insanları güzel yapan, sıcak yapan dildir. Ama her dil değil. Dilin de tatlısı olmalı. Çünkü dil, ağzın içinde her dönüşünde can yakar, kalp kırar, gönül devirir.</p> <p>“Dil yarası yaraların en derinidir.” derler. Doğru sözdür. Bıçağın açtığı yara zamanla kapanır; dil yarası, ruhun en gizli taraflarına doğru boyuna işler, bir türlü kapanmak nedir bilmez.</p> <p>Üstelik acı dilin zararı yalnız karşdakine değildir; kendi sahibini de dünya güzeli olsa çirkinleştirir. Nice güzel insanlar vardır ki, dilleri yüzünden sevilmezler. “Şeytan görsün yüzünü!” deyip bucak bucak kaçırdığımız insanlar, hep o insanlardır.</p> <p>Ama tatlı dil öyle mi ya? “Yılan deliğinden çıkarır.” derler. Yılan pek insan dilinden anlamaz, ama tatlı dilin neler yapmaya yettiğini anlamak için herhalde böyle demişler. Ne kadar öfkeli olursanız olun, tatlı dil sizi yatıştırır. En yapmayacağınız işleri size tatlı dille, güler yüzle yaptırırverirler.</p>	<p>So many of the discussions and controversies about the content of education are futile and inconclusive because they are concerned with what should “go into” the student rather than with what should be taken out, and how this can best be done.</p> <p>The college student who once said to me, after a lecture, “I spend so much time studying that I don’t have a chance to learn anything,” was succinctly expressing his dissatisfaction with the sausage-casing view of education.</p> <p>He was being so stuffed with miscellaneous facts, with such an indigestible mass of material, that he had no time (and was given no encouragement) to draw on his own resources, to use his own mind for analyzing and synthesizing and evaluating this material.</p> <p>Education, to have any meaning beyond the purpose of creating well-informed dunces, must elicit from the pupil what is latent in every human being- the rules of reason, the inner knowledge of what is proper for men to be and do, the ability to sift evidence and come to conclusions that can generally be assented to by all open minds and warm hearts.</p>

Tablo 19. Times New Roman Türkçe ve İngilizce.

Tabloda yer alan Türkçe örnek metin (Rado, 2007: 33) İngilizce örnek metin (Spack, 1996: 7).

Arial	
Türkçe	İngilizce
<p>Mağaza vitrinlerindeki mankenleri bilirsiniz. Hepsi güler yüzlüdür. İçlerinde pek de güzelleri vardır. Ama dilleri olmadığı için soğukturlar. Onlar her ne kadar insan benzeri iseler de sahici insanları güzel yapan, sıcak yapan dildir. Ama her dil değil. Dilin de tatlısı olmalı. Çünkü dil, ağzın içinde her dönüşünde can yakar, kalp kırar, gönül devirir.</p> <p>“Dil yarası yaraların en derinidir.” derler. Doğru sözdür. Bıçağın açtığı yara zamanla kapanır; dil yarası, ruhun en gizli taraflarına doğru boyuna işler, bir türlü kapanmak nedir bilmez.</p> <p>Üstelik acı dilin zararı yalnız karşıdakine değildir; kendi sahibini de dünya güzeli olsa çirkinleştirir. Nice güzel insanlar vardır ki, dilleri yüzünden sevilmezler. “Şeytan görsün yüzünü!” deyip bucak bucak kaçırdığımız insanlar, hep o insanlardır.</p> <p>Ama tatlı dil öyle mi ya? “Yılanı deliğinden çıkarır.” derler. Yılan pek insan dilinden anlamaz, ama tatlı dilin neler yapmaya yettiğini anlamak için herhalde böyle demişler. Ne kadar öfkeli olursanız olun, tatlı dil sizi yatıştırır. En yapmayacağınız işleri size tatlı dille, güler yüzle yaptırır verirler.</p>	<p>So many of the discussions and controversies about the content of education are futile and inconclusive because they are concerned with what should “go into” the student rather than with what should be taken out, and how this can best be done.</p> <p>The college student who once said to me, after a lecture, “I spend so much time studying that I don’t have a chance to learn anything,” was succinctly expressing his dissatisfaction with the sausage-casing view of education.</p> <p>He was being so stuffed with miscellaneous facts, with such an indigestible mass of material, that he had no time (and was given no encouragement) to draw on his own resources, to use his own mind for analyzing and synthesizing and evaluating this material.</p> <p>Education, to have any meaning beyond the purpose of creating well-informed dunces, must elicit from the pupil what is latent in every human being- the rules of reason, the inner knowledge of what is proper for men to be and do, the ability to sift evidence and come to conclusions that can generally be assented to by all open minds and warm hearts.</p>

Tablo 20. Arial Türkçe ve İngilizce.

Tabloda yer alan Türkçe örnek metin (Rado, 2007: 33) İngilizce örnek metin (Spack, 1996: 7).

Dolayısıyla farklı dillerde metin yazmak için hazırlanmış yazı karakterleri ile Türkçe metin yazıldığında hem o yazının okunurluk sorunu ortaya çıkmakta, hem de Türkçe metinlerin üst düzey okunurluk seviyesine ulaşılması beklentileri sonuçsuz kalmaktadır.

Sarıkavak ‘Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü’nde Yazı ve Tipografi Eğitimi’ başlıklı bir makalesinde ülkemizde Avrupa’ya oranla okunurluk tartışmalarının daha fazla yapıldığına vurgu yaparak, Hacettepe Üniversitesi’nde yazının okunurluğun bir sorun olarak değil bir gereklilik olarak algılandığını ifade etmiştir. Bu yaklaşım yazının temel unsurlarından birine vurgu yapmak bakımından oldukça önemlidir. Ülkemiz özelinde Sarıkavak’ın ifade ettiği şekliyle okunurluk yazı tasarımcısı, grafiker ve tipografinin öz gerektirmeleri bakımından okunurluk olgusunun tartışılması bunun nasıl sağlanabileceği yönünde olmalıdır. Metin fontları açısından okunurluk konusu yazının teknik olarak okunur oluşundan biraz daha fazlasıdır. Çünkü okunurluk ifadesi aynı zamanda kültürel farklılıklardan kaynaklanan durumları da içerir.

“En temiz ve en görünür font her zaman okuma isteği doğurmaz okunurluk bundan daha da karmaşıktır. Font iyi fizyolojik algının tüm kriterlerini sağladıktan sonra, okuyucunun kendi kültürel ihtiyaçları, fizyoloji ve geleneklerini karşılamalıdır. Bu nedenle Gotik harf biçimi, kendisini agresif bulan Fransızlara göre okunur değilken, savaş öncesi Almanya açısından mükemmel okunurdu. Aynı durum bir Alman icadı olan küçük harf tırnaksızlar için bile geçerlidir, sonraki elli yıllık mevcudiyetini sürdürdükten sonra Latin dillerindeki edebi yayınlar için hala kendini kabul ettirememiştir” (Mandel, 1993 :17).

Dolayısıyla kullanılabilir hâlihazırda yüzlerce yazı karakteri mevcut olmasına karşın, yazının teknik olarak ele alınışının ötesinde, üslenmiş olduğu kültürel anlamlarıyla da ele alınması önemli bir gerektirme olarak tanımlanmaktadır. “Belli bir dille yakın ilişki içindeki metinlerde kullanılan harf formunun okuyucunun kültürel kimliğini yansıtması iyi okunurlukta temel faktörlerdendir” (Mandel, 1993: 18). Ait olduğu dil ve kültür bağlamında okunurluk düzeyi bakımından yetkinliğini ispatlamış bir yazı karakterinin aynı yetkinliği farklı kültür ve dilde sergilemesi beklenemez.

4.2.1 Sık Kullanılan Metin Fontları

Metin yazmak için tercih edilen metin fontlarının başlı başına bilimsel bir yanı olduğuna ilişkin görüşlere buraya kadarki başlıklarda fazlaca değindik. Rastgele bir tercihin söz konusu olamayacağına ilişkin tespitlerimizin kültürel ve sosyal açıdan etkilerine ilişkin yorumlarımız daha çok bundan sonraki bölümde olacaktır. Ancak, metin fontlarının günümüze kadarki geçirdikleri kültürel ve tasarımsal süreç bizim açımızdan oldukça önemlidir. Bu bölümde bunu özellikle belirterek kitap ve dergiler başta olmak üzere bugün için belirtilecek olan bütün medyada karşılaştığımız metin fonlarının yaşamımızın bir parçası olduğu unutulmamalıdır. Medyadaki ekran grafikleri ve içeriklerinde de tercih edilen metin fonları günlük yaşamımızın bir parçası haline gelmiş durumdadır. Çoğu kez isimlerini dahi bilmediğimiz bu metin fontlarının tümünün ayrı ayrı tasarım hikâyeleri bulunmakla birlikte, hepsinin biçimsel olarak tanımlanmasındaki sanatsal ve kültürel unsurları dikkate almak durumundayız. Günlük yaşantımızda sık karşılaştığımız metin fontlarının kullanım tercihleri farklı nedenlere bağlanabilir. Bir uzmanlık alanı olmasına rağmen çoğu kez ülkemizde tipografiye ilişkin uygulama ve kararların bilimsel ve teknik incelemeler sonucunda gerçekleşmediğini de rahatlıkla belirtebiliriz.

Çeşitli yayınlar incelendiğinde bütün dünyada olduğu gibi ülkemizde de metin fontu olarak, Times New Roman, Garamond, Verdana, Arial, Tahoma, Book Antiqua ve Palatino Linotype gibi karakterlerin öne çıktığını görmekteyiz.

- Times New Roman, (Stanley MORISON 1931 İngiltere)
- Garamond, (Claude GARAMOND 16. yüzyıl Fransa)
- Arial, (Robin Nicholas ve Patricia Saunders 1982 İngiltere)
- Palatino Linotype (Hermann Zapf 1950 Almanya)
- Janson (Nicholas KIS 1685 Almanya)
- Tahoma (Matthew CARTER 1994 İngiltere)
- Verdana (Matthew CARTER 1996 İngiltere)

4.2.2 Metnin Görsel Bütünlüğü

Metin fontlarının dışında kalan fontlar çoğu zaman çok uzun olmayan ve hatta neredeyse en fazla bir cümleyi iletmek için kullanılırlarken, metin fontları bir dilin neredeyse olası tüm harf ikililerini oluşturmakla yükümlüdür. Bu yönüyle bir metin fontunun yeterlik değerlendirmesi için karakterlerin birkaç örnek bileşiminden (birkaç kelime veya cümleden) daha fazlasını gerektirmektedir. Bu durum mevcut yazı karakterlerinin değerlendirilmesi, kıyaslanması ve tercihi için de geçerlidir. “Günümüzde binlercesi bulunan yazı karakterinin birbirleriyle farkı genellikle o kadar azdır ki, bu fark ancak basılı bir sayfada dizginin ürettiği toplam etkide görülebilir” (Sarıkavak, 2009: 45). Tasarlanmış bir yazı, karakterin birlikteliğinden fazlasını ifade eder. Biçimsel bütünlük bir bileşen durumundadır. Anlamla, gösterenin bileşkesinden oluşur. Kavram ve anlam ilişkisi, anlam ve gösterenin ilişkisi, biçimsel bütünlük açısından dikkate alınması gereken bir husustur. Her bir harfin çözümlemesi ancak onun varlık alanı bağlamında anlam kazanır.

Harf anatomisinin yapısal özelliklerinden bahsedilirken vurgu, tırnak, ağırlık, genişlik, yapı ögesi, oluşum ve biçimleniş farklılıklarının harfe ilişkin temel yapısal özelliklerine ek, harfin biçim özellikleri olarak ifade edildiklerini belirtmek gerekir. Bütün bu özellikler bir harfi ve üyesi olduğu yazı karakteri ailesinin diğer tipografik tasarımlardan ve yazı karakterlerinden ayıran önemli bir özellik olarak görülür. “Tek tek algılanamayan harfin bu yapısal özellikleri asıl olarak basılı sayfada, yani toplamda farklı bir etki üretir.” (Sarıkavak, 2009: 34). Harfin kendi başına olan etkisi ile diğerleriyle oluşturduğu genel tablo arasında ve harfin o tablodaki görünümü yeni bir görsel etki oluşturur. Tek başına oluşturduğu olumlu ve olumsuz etkiler sayfadaki genel tablonun oluşturduğu etkiden oldukça farklı sonuçlar yaratmaktadır. Ancak biçimsel bütünlüğün özellikle metin fontu bağlamındaki etkilerini ele aldığımızda karşılaşılabilecek nokta metnin okunurluk durumudur. Dolayısıyla biçimsel bütünlük metnin okunurluğu ve okuturluğu ile ilişkili olarak ilk ve son planda mutlak suretle dikkate alınması gereken tasarımın önemli bir parçasıdır.

Times New Roman (12 punto)	Garamond (12 punto)
<p>Mağaza vitrinlerindeki mankenleri bilirsiniz. Hepsi güler yüzlüdür. İçlerinde pek de güzelleri vardır. Ama dilleri olmadığı için soğukturlar. Onlar her ne kadar insan benzeri iseler de sahici insanları güzel yapan, sıcak yapan dildir. Ama her dil değil. Dilin de tatlısı olmalı. Çünkü dil, ağzın içinde her dönüşünde can yakar, kalp kırar, gönül devirir.</p> <p>“Dil yarası yaraların en derinidir.” derler. Doğru sözdür. Bıçağın açtığı yara zamanla kapanır; dil yarası, ruhun en gizli taraflarına doğru boyuna işler, bir türlü kapanmak nedir bilmez.</p>	<p>Mağaza vitrinlerindeki mankenleri bilirsiniz. Hepsi güler yüzlüdür. İçlerinde pek de güzelleri vardır. Ama dilleri olmadığı için soğukturlar. Onlar her ne kadar insan benzeri iseler de sahici insanları güzel yapan, sıcak yapan dildir. Ama her dil değil. Dilin de tatlısı olmalı. Çünkü dil, ağzın içinde her dönüşünde can yakar, kalp kırar, gönül devirir.</p> <p>“Dil yarası yaraların en derinidir.” derler. Doğru sözdür. Bıçağın açtığı yara zamanla kapanır; dil yarası, ruhun en gizli taraflarına doğru boyuna işler, bir türlü kapanmak nedir bilmez.</p>
Arial (11 punto)	Tahoma (11 punto)
<p>Mağaza vitrinlerindeki mankenleri bilir-siniz. Hepsi güler yüzlüdür. İçlerinde pek de güzelleri vardır. Ama dilleri olmadığı için soğukturlar. Onlar her ne kadar insan benzeri iseler de sahici insanları güzel yapan, sıcak yapan dildir. Ama her dil değil. Dilin de tatlısı olmalı. Çünkü dil, ağzın içinde her dönüşünde can yakar, kalp kırar, gönül devirir.</p> <p>“Dil yarası yaraların en derinidir.” derler. Doğru sözdür. Bıçağın açtığı yara zamanla kapanır; dil yarası, ruhun en gizli taraflarına doğru boyuna işler, bir türlü kapanmak nedir bilmez.</p>	<p>Mağaza vitrinlerindeki mankenleri bilir-siniz. Hepsi güler yüzlüdür. İçlerinde pek de güzelleri vardır. Ama dilleri olmadığı için soğukturlar. Onlar her ne kadar insan benzeri iseler de sahici insanları güzel yapan, sıcak yapan dildir. Ama her dil değil. Dilin de tatlısı olmalı. Çünkü dil, ağzın içinde her dönüşünde can yakar, kalp kırar, gönül devirir.</p> <p>“Dil yarası yaraların en derinidir.” derler. Doğru sözdür. Bıçağın açtığı yara zamanla kapanır; dil yarası, ruhun en gizli taraflarına doğru boyuna işler, bir türlü kapanmak nedir bilmez.</p>

Tablo 21/a Metnin görsel bütünlüğü. Tabloda yer alan Türkçe örnek metin (Rado, 2007: 33).

Jansson (12 punto)	Book Antiqua (11 punto)
<p>Mağaza vitrinlerindeki mankenleri bilirsiniz. Hepsi güler yüzlüdür. İçlerinde pek de güzelleri vardır. Ama dilleri olmadığı için soğukturlar. Onlar her ne kadar insan benzeri iseler de sahici insanları güzel yapan, sıcak yapan dildir. Ama her dil değil. Dilin de tatlısı olmalı. Çünkü dil, ağzın içinde her dönüşünde can yakar, kalp kırar, gönül devirir.</p> <p>“Dil yarası yaraların en derinidir.” derler. Doğru sözdür. Bıçağın açtığı yara zamanla kapanır; dil yarası, ruhun en gizli taraflarına doğru boyuna işler, bir türlü kapanmak nedir bilmez.</p>	<p>Mağaza vitrinlerindeki mankenleri bilirsiniz. Hepsi güler yüzlüdür. İçlerinde pek de güzelleri vardır. Ama dilleri olmadığı için soğukturlar. Onlar her ne kadar insan benzeri iseler de sahici insanları güzel yapan, sıcak yapan dildir. Ama her dil değil. Dilin de tatlısı olmalı. Çünkü dil, ağzın içinde her dönüşünde can yakar, kalp kırar, gönül devirir.</p> <p>“Dil yarası yaraların en derinidir.” derler. Doğru sözdür. Bıçağın açtığı yara zamanla kapanır; dil yarası, ruhun en gizli taraflarına doğru boyuna işler, bir türlü kapanmak nedir bilmez.</p>
Verdana (11 punto)	Palatino Linotype (11 punto)
<p>Mağaza vitrinlerindeki mankenleri bilirsiniz. Hepsi güler yüzlüdür. İçlerinde pek de güzelleri vardır. Ama dilleri olmadığı için soğukturlar. Onlar her ne kadar insan benzeri iseler de sahici insanları güzel yapan, sıcak yapan dildir. Ama her dil değil. Dilin de tatlısı olmalı. Çünkü dil, ağzın içinde her dönüşünde can yakar, kalp kırar, gönül devirir.</p> <p>“Dil yarası yaraların en derinidir.” derler. Doğru sözdür. Bıçağın açtığı yara zamanla kapanır; dil yarası, ruhun en gizli taraflarına doğru boyuna işler, bir türlü kapanmak nedir bilmez.</p>	<p>Mağaza vitrinlerindeki mankenleri bilirsiniz. Hepsi güler yüzlüdür. İçlerinde pek de güzelleri vardır. Ama dilleri olmadığı için soğukturlar. Onlar her ne kadar insan benzeri iseler de sahici insanları güzel yapan, sıcak yapan dildir. Ama her dil değil. Dilin de tatlısı olmalı. Çünkü dil, ağzın içinde her dönüşünde can yakar, kalp kırar, gönül devirir.</p> <p>“Dil yarası yaraların en derinidir.” derler. Doğru sözdür. Bıçağın açtığı yara zamanla kapanır; dil yarası, ruhun en gizli taraflarına doğru boyuna işler, bir türlü kapanmak nedir bilmez.</p>

Tablo 21/b Metnin görsel bütünlüğü. Tabloda yer alan Türkçe örnek metin (Rado, 2007: 33).

Biçimsel bütünlüğü dikkate alarak metnin görsel etkisini öne çıkarırken, aynı metnin farklı yazı karakterleri ile oldukça farklı etkiler oluşturduğu dikkate alınarak, bütünlüğün görsel etkisinin okuturluğa olan etkisi bakımından harf tasarım sürecinin özellikle irdelenmesi gerektiği ortaya çıkmaktadır. Tablo 21’de farklı yazı karakterleri ile aynı metnin yarattığı biçimsel bütünlüğe örnek verilmiştir. Örnekte olduğu gibi, biçimsel bütünlükle ilk karşılaştığımızda mutlaka bir tercih yapmak zorunda kaldığımız ve bunun için gerekli tartışmaları da hazırladığımız görülecektir.

Yüzey üzerindeki metnin bütünlüğü, genel itibariyle görsel bütünlük şeklinde bir tanımlamayla izah edilebilir. Buradaki görsel bütünlüğün aynı zamanda okuturlukla ilişkilendirilmesi son derece doğrusal bir gerektirmedi. Çünkü okuturlukla ifade edilen veya ön planda tutulan gerekçeler metin ve metnin bulunduğu alan üzerindeki her şeyle ilişkilidir. Bu doğrusal ilişki öncelikle metnin temel görevini ve beklentileri aşabilmesini sağlayabilen tasarımsal bir başarıyla mümkündür.

4.3 Karakter Analizi ve Üretimi

Metin oluşturmak amacıyla üretilmiş bir fontun her bir karakteri, bir diğerinden ancak kullanım sıklığı, bir araya geliş oranı, her bir harfin görsel etkideki rolünün miktarı ile orantılı ve o dilin karakteristik özellikleriyle ilişkilidir. “Her bir harf diğer bir harfe göre, toplamda veya parçada, ölçüsüyle ve biçimi ile birbirine bağımlıdır” (Gates, 1988: 21). Alfabedeki karakterlerden birinde yapılacak herhangi yapısal değişiklik, alfabenin diğer karakterlerini de ilgilendirecektir. Karakterlerin bir araya gelişlerindeki tutarlı farklılıklar da yeni bir boşluk düzenleme gereksinimi doğuracaktır. Dolayısıyla bizim açımızdan font tasarımı, kabul görmüş harf oranlarına sadık kalarak ona karakter kazandırma faaliyetinden öte harflerin temel oranlarını kapsayan genel bir sorgulanmayı içermelidir. Alfabemize karakter kazandırarak ona kendi kimliğimizi katmak, onu tasarlayabilecek düzeye ulaşmak için üretilecek çözümler, yazı karakterlerinin yapısal özelliklerine değin bir ele alışı kapsayacak gibi görünmektedir. İyi bir sentez için doğru bir analiz, doğru bir analiz için de tanıma ve tanımlamanın önemi büyüktür. Bu nedenle

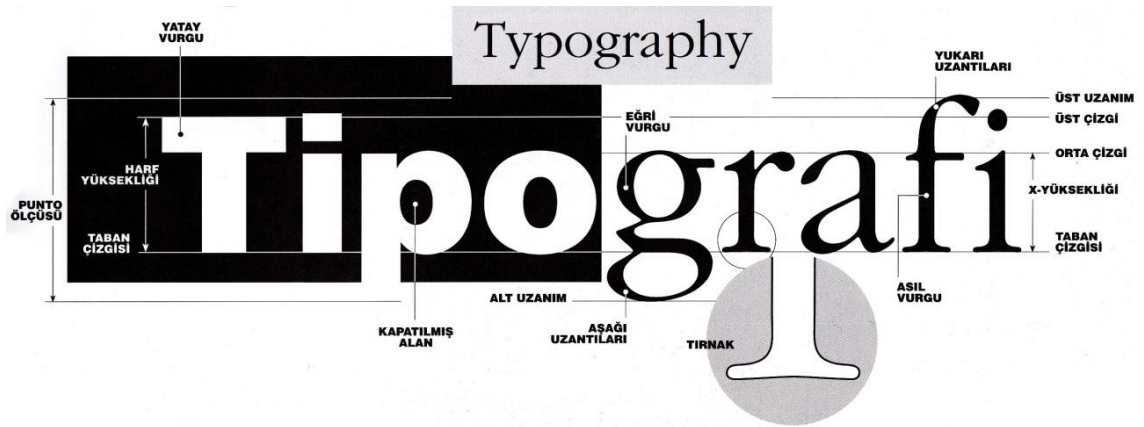
yazının biçem özelliklerinden sıyrılarak harflerin temel geometrik oranların sorgulanması yerinde olacaktır.

Kısmen yukarıdaki bölümlerde aralıklarla değindiğimiz gibi karakter üretiminin belirli standartları bulunmaktadır. Karakterin üretiminde ve analizinde bunları bilmek harf tasarımcısı için çok şeyi ifade edebilir. Karakterin üretiminde bazı ölçütler belirlenir ve son derece sistematik olarak uygulanır. Örneğin karakterin geneline hâkim olan ağırlık her karakterde titizlikle uygulanır. Okunurluk, okuturluk, görsellik, estetik ve bütünlük gibi ölçütlerle belirlenen böylesi özellikler, alfabenin tamamına uygulanarak karakterler üretilir. Karakterin üretiminde titizlikle uygulanan bu yaklaşım onun analizi için de geçerlidir. Özgün ve temel talepleri aşabilen yeni bir sentez, karakterin üretimindeki özellikleri çözümlene, anlama veya kavrama ile ilgili bir durumdur. Hâlihazırda karakter üretimindeki aşamaları ve standartların kamusal sonuçları okuryazarlıktaki başarı durumu ile ölçülebilir.

4.3.1 Harf Anatomisi ve Temel Unsurlar

Temel olarak dikey, yatay, diyagonal, dairesellerden veya bunların kombinasyonundan oluşan her harfin kendine özgü bir yapısı bulunmaktadır. Yazı sistemlerine ait her bir karakter, bir ses ve/ya kavrama karşılık gelen semboller, etkin bir şekilde algılanabilmeleri gerekliliği bakımından dikkat çekmektedir. Bu özellikleriyle “yüzey biçimlerinin sahip olduğu belirgin çeşitliliğin altında, yazı sistemleri sayısız ortak görsel özelliğe sahiptir. Siyah üstüne beyaz zıtlığının kullanımı, ortalama vuruş sayıları ve hatta seçilmiş belirli şekiller bile evrensel kültürler arası düzenliliklere uymaktadır” (Dehaene, 2014: 230). Bu ortak görsel özellikler yazının hangi kültürden olursa olsun temel işlevinden ve insanın temel algısal fonksiyonlarının benzerliğinden kaynaklanmaktadır. Yazı sistemlerine ait karakterler tek başlarına bir anlam taşıyıcılar da gerçek manada anlam, onların kelime ve tümceleri oluşturmak üzere bir araya gelişlerini gerekli kılmaktadır. Bir yazı sisteminde karakterlerin yatay, dikey, diyagonal, dairesel veya bunların bir arada kullanılması ve ortalama üç vuruşla (Dehaene, 2014) oluştuğu

söylenbilir. “En az vuruşla çizilen her bir temel şekil, diğer tüm temel şekillerden mümkün olduğunca farklıdır. E, F, H, I, J, L ve T gibi bazı şekiller görsel ve evrimsel olarak birbiriyle ilişkilidir ancak sadece yatay ve dikey vuruşlarla oluşturulmaları yönüyle benzerlerken, aynı zamanda kolayca ayırt edilebilecek kadar da farklıdır” (Samara, 2006: 8). Bir yazı sistemindeki karakter sayısı arttıkça biçimlerin karmaşıklaşacağı ve vuruş sayılarının artacağı düşünülebilir. Yazıyı oluşturan karakterlerin birincil niteliği her birinin gerekli düzeyde algılanır olmasıdır. Bu algılanırlık bir araya geleceği diğer karakterlerle bütüncül bir yapıda olmayı ve aynı zamanda diğerlerinden geri ve/ya ön planda olmamayı da kapsamaktadır. Karakterler estetik olmaktan çok gerekli düzeyde algılanabilir olmak zorundadır.



Şekil 14. Harf yapılarının çeşitli bölümleri. (Sarıkavak, 2009: 15).

Harfi oluşturan yapısal öğeler, onun vazgeçilemez anatomik unsurlarıdır. Tırnak gibi bazı unsurlar ise harfin vazgeçilmezlerinden olmamasına karşın yapısal unsurlar arasında sayılabilir. Çünkü tırnak dekoratif bir unsur değildir. Harf yapılarının bölümlerinin adlandırılması ve terminolojisinin oluşması ortak bir tasarım dilinin oluşması bakımından önemli ve gereklidir. Tipografiye ilişkin harfin anatomisi ve terminolojisi hususunda farklılıklar kimi zaman yabancı kaynaklardan yapılan farklı

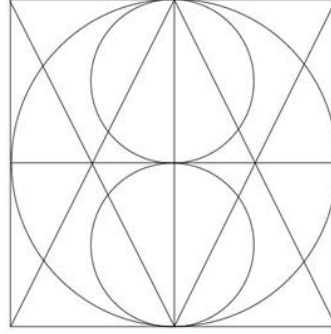
çevirilerden kaynaklanmaktadır. Sarıkavak'ın yapmış olduğu adlandırmalar genel olarak kullanılabilir düzeydedir (Şekil 14).

4.3.1.1 Harfin Temel Şekli ve Geometrisi

Binlerce farklı biçimi ile karşılaştığımız harflerin temel şekillerine ilişkin bir sorunun çok kolay bir cevabı olduğunu düşünülür. “Genellikle kendimize, kullandığımız harflerin sahip oldukları şekilleri nasıl elde ettiklerini sormayız” (Dehaene, 2012: 229). Bir harfin temel şeklinin nasıl olduğu sorusu büyük ve küçük harf olarak net bir şekilde ifade edilerek sorulduğunda bile cevabı çok kolay olmayabilir. Örneğin A'nın şekli sorulduğunda bir ikizkenar (eşit olan kenarları taban olmaması koşulu ile) üçgeninin taban çizgisinin, iki eş kenarların ortalarına yakın bir yere getirilip kesişme noktalarında sonlandırılması ile elde edilebileceği söylenebilir. Bu tanımın kapsadığı her biçim A'nın bir varyasyonudur. Yani hala A'nın şeklini tam olarak tasvir etmez. Onun varyasyonlarını yani biçimlerinden herhangi birini tanımlar.

Bir dikdörtgen çizmemiz veya tasavvur etmemiz istendiğinde sonucun altın kesim oranına yakın bir dikdörtgenle sonuçlanma ihtimali oldukça yüksek olmasına rağmen, standart bir dikdörtgenle sonuçlanmayacaktır. Bu durum üçgen içinde geçerlidir. Buna karşın bir geometrik unsur olarak karenin: üçgen ve dikdörtgenden farklı olarak yalnızca büyüklüğünün belirtilmesi yeterlidir. Karenin kenar uzunluğu bildirildiğinde genel olarak tanımlama gerçekleşmiş demektir. (Düzlemle yaptığı açısı ve rengi gibi olası değişkenler hariç olmak üzere). Benzer durum çember için de geçerlidir. Geometrik şekillerden kare ve çember bu bakımdan üçgen ve dikdörtgenden ayrılırlar. Bu nedenle alfabemizdeki en net tanımlanabilir harfin 'O' harfi olduğu söylenebilir. 'O' harfi ile zihnimizde oluşan imge yalın ve tek bir çemberdir. Günlük pratiklerimizde de bir tanımlama aracı olarak geometrik şekillerden mümkünse öncelikle kareyi seçeriz. Günümüz metin fontlarının temeli olarak kabul edilen Roma Kapital Yazısının (eski biçim) kare ve onun bölünmesi ile üretilmiş olması yalnızca bir gerekçeye dayandırılmaz. “Roma Kapital yazı formlarında gövdelerin en ve yükseklikleri,

karakterlerin kare, dikdörtgen, üçgen ve daireler içindeki yapıları ve alfabe içindeki sayısal bölünümü Altın Oran sistemine göre hesaplanmıştır” (Ganiz, 2004: 23). Yakın geçmişe kadar çoğu tabelacının, Eşit-en dizgesinin biliniyor olmasına rağmen ironik bir şekilde Roma Kapital harflerinin oranlarını (Şekil 15) tercih etmiş olmaları ise tesadüf değildir.



Şekil 15. Büyük harflerin temel şekli (Carter, 2007: 30).

Yazının yüzeye fırça ile yazıldığı dönemden, şablon baskı dönemini de kapsayan, bilgisayarın henüz tabelacılıkta kullanılmadığı yakın geçmişe kadar bir tabelacı yüzeye aktaracağı kelime ve/ya cümlelerin nerede başlayıp, nerede sonlanacağını hesaplaması gerekmektedir. Bu hesaplama kabaca Tablo 22’deki bilgileri içermektedir ve denilebilir ki neredeyse 2000 yıl öncesinin Roma kapital harflerinin oranı tabelacının işini kolaylaştırmaktaydı.

O	4/4	M C Ç G Ğ O Ö	■
D	3/4	D A H K N U Ü V Y Z	■
E	2/4	B E F J L P R S Ş T	■
I	1/4	I İ	■

Tablo 22. - Harflerin genişliklerine göre sınıflandırılması.

Harflerin temel oranlarının belirlenmesi, başka bir ifade ile harfleri formüleştirme çabası anlayışla karşılaşılır bir eğilimdir. Bu formüleştirmeler genellikle geometrik çabalarla mümkün olmaktadır. Ancak “abece tasarımlarının temel yapılarını, bu abecelerin tüm harfleri arasındaki biçim ve ölçü ilişkilerini sağlayan bir oranlama dizgesi oluşturur. Bu oranlama dizgeleri harfin geometrisini belirler. Kısaca harfin geometrisi kavramı böylelikle o abece tasarımlarının dizgesel (systematic) biçimlenişini gösterir” (Sarıkavak, 2009: 17). Dolayısıyla Latin temelli olsalar da ait olduğu dile bağlı olarak alfabelerin farklı harfler içermesi ve bu harflerin farklı dizgeler oluşturması, harflerin mutlak bir orana sahip olamayacağını ortaya koymaktadır. Ayrıca alfabenin tek bir harfinde yapılacak değişikliğin diğer harfleri de etkileyeceği öngörülmelidir. “Latin abecesi içinde yapıların evrimi incelendiğinde, dizgeli olarak bir düzeni bulunan harf biçimlerinin genel olarak iki temel geometrik dizgede inşa edildiklerin görülür. Bu iki temel geometrik dizge Eski Biçem (Old Style) ve Eşit-en (Even-width)’dir. Bunun dışındaki düzensiz geometrik altyapılar genele olarak ‘Serbest Dizge’ olarak adlandırılır” (Sarıkavak, 2009: 17). Harf tasarımına getirilecek her sınır ve kalıp onun aşılması ile sonuçlanacaktır. Neredeyse hiçbir kural gözetmeksizin oluşturulmuş bir yazı karakteri doğru bir kullanımla çok iyi sonuçlar verebilmektedir. Ancak konu uzun soluklu okumalar ve metin fontları olduğunda bir takım standartlar ve kurallarla karşılaşırız.

	Dar	Orta-Dar Arası	Orta	Orta-Geniş Arası	Geniş
Eğri vurgulular			S	C, G, O, Q	
Dik vurgulular	I	E,F,L	H,T		
Açılı vurgulular		Y,Z	A,K,N,V,X		M,W
Dik/Yuvarlatılmış	J	B,P	U	D,R	
Eğri vurgulular		s		a,c,e,g,o	
Dik vurgulular	i,l				
Açılı vurgulular			k,v,x,y,z		W
Dik/Yuvarlatılmış	f,j,r,t	h,n,u		b,d,p,q	M

Tablo 23. Biçim ve genişliklerine göre harflerin sınıflandırılması (Rabinowitz, 2006: 302).

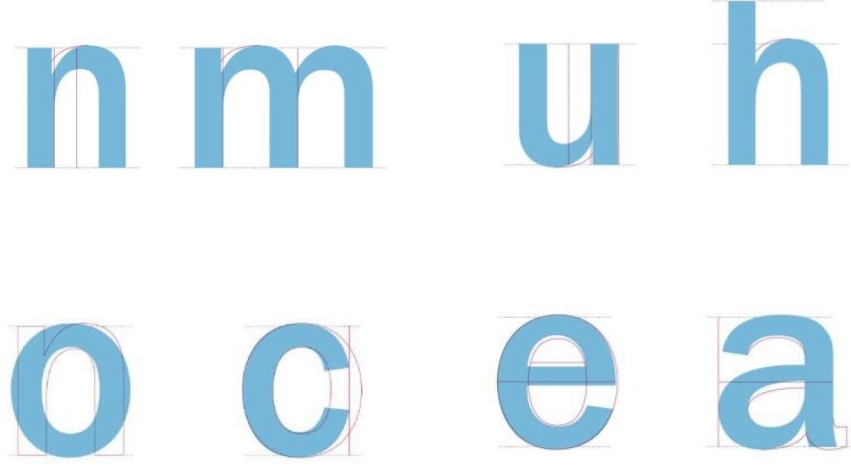
Alan literatürü incelendiğinde çeşitli tasarımcıların harf tasarımına olan yaklaşımları ve başlangıç noktalarının farklı olduğunu görülür. Harf tasarım sürecinde harflerin kategorize edilmeleri birçok farklı yaklaşımla yapılabilir. Yine de “Font tasarımındaki temel stratejilerden biri; geometrik yapısı alfabe içerisinde sıkça tekrarlanan harflerle işe başlamaktır” (Rabinowitz, 2006: 302). Bir yazı karakterinin tasarım sürecinde bütüncül bir yaklaşımla parçaların ele alınışı onların bütünü oluşturmadaki pozisyonlarıyla ilişkilidir. Dolayısıyla bu süreçte “harf tasarımcıları alfabeyi A dan Z ye okumazlar. Bunun yerine, onların bireysel özelliklerine göre ayırır ve kategorize ederler” (Willen, 2009: 99). Bu yaklaşımla kategorize edilen harfler tasarımcı için sistematik ve akılcı bir başlangıç noktası oluşturabilir. Karakterlerin en küçük ve temel birimi olarak “ı” harfi dikey vuruşlu harfleri oluşturmada referans olabilir. Ancak ı harfi yazının genişliğine ilişkin bir bilgi taşımamaktadır. Harf sınıflandırılması ve tasarımının özel bir amacı bulunmadığı sürece, harfin üretimi yapısal benzerlikleri içeren ve önceliği olduğu düşünülen karakterden başlayabilir. *Lettering & Type* adlı kitabında Willen harf tasarımına başlamak ve diğer harflerin inşasında tercih edilen sıralama için aşağıdaki tabloda soldan sağa ve yukarıdan aşağı doğru olarak ortaya koyduğumuz biçimde bir yol tercih edildiğinden söz ederek (Bkz. 2009: 101-107) bir gruptandırmaya dikkat çekmektedir (Tablo 24).

n m u h
o c e a
v w y z k
p q b d
g s
j l i f t r

Tablo 24. Harf tasarımı önceliği için düşünülen harfler (Willen, 2009: 101-107).

Bünyesinde asıl ve eğri vurgu bulunan, aynı zamanda ı ve r gibi harflere de referans olabilecek n harfi; m, u ve h gibi harflere benzerliği bakımından da harf üretimi için önemli bir başlangıç elemanı olarak görülebilir. Bütünü oluşturan parçaların sıklık

ilişkinine dayalı, sistematik bir anlayış sergileyen bu örnek uygulamada harflerin birbirleri ile kıyaslanması görülmektedir (Şekil 16).



Şekil 16. Karakter üretimi ve analizi (Willen, 2009: 101,102).

Font tasarımı için önerilen sınıflandırmaların tasarım sürecinde bir strateji geliştirmede ki rolü hedeflenen amaç doğrultusunda farklılıklar gösterecektir. Bu bağlamda önerilen sınıflandırmalar ve stratejiler değişmez değildir. Harflerin geometrik altyapıları, onların biçimsel olarak birbirinden farkını ortaya koyarken aynı zamanda görsel bir birliktelik ve etki sunarlar. Harf tasarımcısının her yeni tasarım için içerik, kapsam ve amacı doğrultusunda kendi özel sınıflandırmasını ve stratejisini oluşturacağı söylenebilir.

Alfabemizi diğer Latin temelli alfabelerden farklılaştıran Türkçe karakterlere ek olarak dilin farklılığından kaynaklanan, karakterlerin farklı oranlardaki birliktelikleri, farklı bütünler oluştururlar. Buna bağlı olarak her bir karakterin bütün içindeki işlevi ve görsel etkisi de değişecektir. Dolayısıyla Türkçe bir metin yazmak için tasarlanacak karakterlerin oranları da kendine özgü durumlar doğuracaktır.

Bu alışma bize yazı karakterlerinden ziyade harflerin diğer harflere ve diğer dillerde kullanıldığı formuna karşı oranlarının ve yapısının ne gibi farklılıklar ve özellikler içermesi gerektiğine yönelik ipuçlarını göstermesi bakımından önemlidir.

5. BÖLÜM

METİN FONTU TASARIMI

Metin fontları, günlük yaşam ve onu daha olanaklı kılan unsurlardan, iletişimi gerçekleştiren sosyal ve kültürel bağlamlardan birisi olarak nitelendirilebilir. Geçmişten günümüze yazıya atfedilen değer, metin fontlarının da kültürel ve sanatsal değerini artırmıştır. Yazı ile düşünme egzersizleri yapan, yazı ile iletişim kuran kitleler, kültürlerden ve kimliklerden yansıyan yaşam biçimleri, yazının fonksiyonel açıdan değeri ve önemini ortaya koymaktadır. İletişim, eğitim ve bilgilendirme amacıyla yayımlanabilen her türlü iletinin kaynağında yer alan metin fontu, bu bağlamda incelenmesi gereken bir konudur.

Metin fontlarını gerekli ve önemli kılan unsurlar üzerinde tartışırken, onların milletler ve kitleler üzerindeki etkilerini ve bunun üzerinden metin fontlarının yapısal özellikleriyle birlikte inceleme konusu yapmak, özellikle bizim gibi alfabe değişikliği yaşamış ve kendi diline göre bir metin fontu geliştirememiş ve/veya tasarlayamamış milletler açısından önemli bir konudur. Metin fontlarını, günlük ve kültürel yaşam ayrımı yapmaksızın gerekli kılan bütün unsurlarla bütünsel açıdan incelemek çalışmamız açısından önemlidir. Bu bölümde daha çok metin fontu bu unsurlar açısından ele alınarak bir değerlendirme gerçekleştirilecektir.

5.1 Geçmişten Günümüze Metin Fontlarının Kültürel ve Pedagojik Açıdan Çözümlemesi

Günümüze kadar aktarılan kültürel yazıtlardaki metinler incelendiğinde harflerin, mükemmel bir tasarım anlayışı ile yazılmış oldukları görülmektedir. Bu metinlerde, yazının karakteri ve buna göre bütünlüğün korunarak ifade edilmesi ile yarattığı yalın etkiler son derece çarpıcıdır. “Latin abecesinde harf tasarımının temelleri modern çağın aksine Antik çağlara uzanmaktadır. M.Ö. 5. Yüzyıldan M.S 2. Yüzyıla

değin Avrupa'daki Antik Yunan ve Roma Uygarlıklarından günümüze kalan anıt, kitabe ve yazıtlardaki Roma büyükharfleri sadece yüzey fırçasıyla yazı biçimlerinin taşa ya da mermere aktarılmasının bir ürünü değildir” (Sarıkavak, 2004: 68). Özel bir kullanım alanı bulunan metin fontlarının tasarım sürecinin tamamen bu alanın ihtiyaçlarına cevap verebilmek amacıyla belirli aşamalardan geçtiği görülür. Tasarımcısının kültürel formlar ve eğilimlerle ele aldığı, bunu tasarım ölçütleri paralelinde şekillendirdiği görülen fontların bir önceki bölümde de ayrıntılı bir şekilde incelendiği gibi, uzun araştırmalar sonucunda belirli sistematik kurullara bağlanarak üretildikleri dikkati çeker. Ambrose ve Harris'e göre bu anlamda “yazı karakteri anatomisi/ tipografi karakterlerinin tıpkı insan bedeninin her bir parçasının farklı adı olduğu gibi birçok farklı terimle tarif edilen atıflar ve formlar dizilişi bulunmaktadır” (2012b: 41). Burada sözü edilen husus, dizilişlerin formlara göre ele alınışının kendi için bütünsel açıdan önemi bulunmasıdır. Harflerin birbirlerine göre oranı ve her bir harfin üyesi olduğu sistemin diğer tüm parçalarına göre durumu veya uyumu, ele alınan bir diğer önem konusunu oluşturmaktadır. Çoğu tasarımcının harflere çeşitli anlamlar yüklediği fontlar için söylenecek çok şey olabilir ancak bizim için fontların kültürel anlamları ön planda tutulmaktadır.

Metin fontlarının üretimine ilişkin kültürel bir edinim, eğitim sistemlerimiz bakımından söz konusu değildir. Bu durumun yaratmış olduğu kurumsal yoksunlukların bize gösterdiği sonuçlar incelendiğinde, alfabenin değişmiş olması ve bunun yapısal özelliklerine ilişkin, bu güne kadar eğitim programında kamusal açıdan böyle bir bilgilendirmenin ve eğitimin verilmemiş olması bir eksiklik olarak düşünülebilir. Türk Eğitim Sistemi için Özden'in “Türk Eğitim Sistemi'nin bugünkü sorunu, yaptığını doğru şekilde yapmamak değil, *doğru olanı* yapmamaktır” (2005: vi). Şeklindeki ifadesi tipografi eğitimi özeline de aktarılabilir bir ifadedir. Bütün yazılı iletişim kanallarını hazır fontları kullanarak onlara göre düzenlemenin, getirmiş olduğu kültürel ve pedagojik eksiklikler bizim için son derece önemlidir. 1928 yılında ilk okuma yazma ile karşılaşan bir öğrencinin yirmili yaşlarına geldiğinde aldığı eğitimi yaklaşık 7 yaşındaki bir öğrenciye aktardığını varsayarsak bu 20 yıllık bir döngü ile yalnızca 4 kuşak anlamına gelmektedir. Eğitim sisteminde yapılacak her türden değişim onu

uygulayıcılarının eğitimi ile mümkün olacaktır. Kimi uygulamalar, teknik ve yöntemler lisans düzeyinde rahatlıkla verilebilirken kimileri ise neredeyse genlerimize işlemişçesine etkilidir ve onları değiştirmek veya yenilemek birkaç kuşak sonrası için mümkün olabilir. Kendine özgü el yazısı dahi olmayan bireyler yetişirken kullanmakta olduğumuz alfabemize kendi tasarım anlayışımızla bakmamızı beklemek çok mümkün gözükmemektedir. Güçlü bir toplum için özgüveni yüksek bireylere ihtiyaç duyulması ülkemiz özelinde neredeyse geç kalınmış bir düşüncedir. Özgüveni yüksek bireyler yetiştirmek onlara ezberlemeleri ve sonra istendiğinde aktarmaları için bilgi yüklemekten farklı yaklaşımlar gerektirmektedir. En yalın manada ülkemiz bireylerinin imzalarına bakıldığında dahi sorunun yalnızca yazı ve onun eğitiminin/kültürünün verilememiş olmasının ötesinde olduğu da görülecektir. Özel ve kültürel anlamda yazıyı daha fazla görmezden gelemeyiz. Bununla ilgili bireysel ve kamusal öngörülerin geliştirilerek, bizim için sosyo-kültürel önemini kavramak zorundayız.

Hiçbir metin fontu öylesine üretilmiş basit bir ürün değildir. Her biri farklı anlamları ve amaçları olan tasarımlardır. Bunun için özellikle gelişmiş ülkelerde tipografi ve tasarımı son derece önemsenen bir eğitim alanı oluşturmuştur. Lizzitsky'den aktaran Ambrose ve Harris'e göre, "tipografik tasarım, konuşmacının sesi ve hareketleriyle ortaya koyduğu düşüncelerini optik olarak yansıtmalıdır" (2012b: 126). Harf tasarımı bireyin düşünmesine ve kendisini ifade etmesine olanak tanıyabilecek teknik özelliklere sahip olmalıdır. "Yazı tasarımı artık el kullanılarak gözle yapılan bir şey olmaktan çıkmış, bilimle yapılan bir şey haline gelmiş. Artık asıl olan virtüözlük ve güzellik değil. Artık görünürlük ve okunaklılığın hassas bir şekilde takip edilmesini sağlayan, ayarlı bir ölçüm çizelgesi var" (Garfield, 2012: 141). Garfield bu düşüncelerine destek amacıyla, metin fontunun önemi ile ilgili olarak Adrian Frutiger'in 1990 yılında düzenlenen bir yazı konferansında belirttiği; yazının sayfadan bilgiyi alma amacını güden özelliğine dikkat çekmiştir (Bkz. Garfield, 2012: 145). Bu amacıyla ister yazı olsun, ister kent gibi sosyal alanlar olsun bütün alanlar içinde yazının üstünlüğü dikkati çeker. Yazının bu alanlarda farklı biçim ve özelliklerde deneysel çalışmalar gerçekleştirildikten sonra kullanıldıklarını bilmekteyiz. Batı'da gazete başlıkları, yönlendirme işaretleriyle metro

ve yollar için deneysel çalışmalar sonucunda özel olarak fontların tasarımına gidildiği görülmektedir (Bkz. Garfield, 2012: 155).

Batı dünyasında harf tasarımına verilen önem ve anlamlandırmalar, bu alanında yazının karakterine ilişkin tasarım faaliyetleri ile geçmişten günümüze değin varlığını sürdürmektedir. Schmid'ten aktaran Ambrose ve Harris'e göre, "tipografi işitilebilmelidir. Tipografi hissedilebilmelidir. Tipografi yaşanabilmelidir" (Ambrose, 2012b: 99). Görüldüğü gibi yazı sadece biçimsel ve nesnel olarak değil aynı zamanda psikolojik etkilere de sahiptir. Fontların bu tür özellikleri ancak, yazı karakterleri arasındaki ince farklılıkları çözümleyebilme bilgisi ile mümkün olabilir. Bir yazı karakterinin nasıl yapılandırıldığı bir bakıma kültürel ve pedagojik alanlardan etkilenecek onu diğerlerinden farklı kılan özelliklerin neler olduğu, günümüz sosyalitesinin bir gereği olarak önümüzde durmaktadır.

Bugün için aşına olduğumuz ve kullandığımız yazı karakterlerinin birçoğu evrensel bir nitelik kazanmış durumdadır. Paul Renner'dan aktaran Garfield, yazı karakterlerinin çeşitliliğini insanın çeşitliliğinin dışı vuruşuna benzetir (Bkz. 2012: 288). Günümüzde yazı her yerde bulunabilen bir özelliğiyle yaşamımızı çevrelemiş durumdadır. Bizi çevreleyen popüler kültürün ve günlük yaşamın ötesinde her türden fikrin yazılı olarak aktarıldığı binlerce farklı içerikte her an için bizlere bir şeyler anlatma amacıyla metinler üretilmektedir. "Tipografinin tek ve yalın bir görevi vardır ve bu da yazıyla bilgi iletmektir" (Ruder'den aktaran: Ambrose, 2012b: 38). Görüleceği gibi mevcut metin fontları üzerine yapılacak böylesi bir tartışma veya anlamlandırma tarihsel, geleneksel özelliklere ve ölçütlere ilişkin belli bir birikim ile birlikte terminolojinin kullanımını ve kültürünü de içermektedir. Bu kültür ve ölçütler hakkında bilgi sahibi olmak; öncelikle tipografik kavramlar ve metin fontları bilgisinin sağlayacağı etki ile kültürel alanlarda yeterli düzeyde iletişim kurabilmeyi sağlayacaktır. Günümüz metin fontları büyük ölçüde iletişim ekseninde kurgulanan, kitlenin günlük yaşamını şekillendiren ve renklendirebilen formlarla karşımıza çıkmaktadır. İletişimin ve medyanın kültürel etken olarak öne çıktığı günümüzde, dünyanın kültürel ve tarihsel

dönüşümleri ile metin fontlarının gelişimini, önemini, kültürel ve pedagojik olarak önemsemek ve ele almak durumundayız.

Yazının tasarlanması, içerdiği kültürel yoğunluk, birey ve toplum yaşamı üzerindeki etkileri ve sosyal yaşamdaki yeri bakımından tipografi eğitimi ve metin fontu tasarımı onunla resmi olarak karşılaştığımız ilk okuma yazma öğretimini de kapsayan köklü bir bakış açısını gerektirdiği söylenebilir. İlk okuma yazma öğretim yöntemlerimizi incelerken, ilk etapta karşılaştığımız ve güncelliğini günümüzde de sürdüren *Parçadan bütüne, Bütünden parçaya, İnteraktif yaklaşım* veya bunların dışında herhangi bir yaklaşım tartışmalarından bağımsız olarak harflerle tanışma ve onları öğrenme/öğretme yöntemlerine değinmek, çalışmamız bakımından daha yararlı olacaktır. Baltacıoğlu'ndan aktaran Maden'e göre "fikre müracaat etmeyen, anlatmayan, hatta basit bir tarif ile yetinen, olumlu ve olumsuz şekiller ve örneklerle kara tahta veya kâğıt üzerinde denemeler yapmayan, yazıyı hem teorik ve hem de uygulamalı olarak öğretmeyen bir muallim için başarıya ulaşmak güçtür" (2011: 1482). Baltacıoğlu'nun da belirttiği gibi bir öğretmen yazıya tüm yönleri ile hâkim olmadığı ve öğrencilerine model olamadığı sürece arzu edilen düzeyde başarılı olması oldukça zordur. Güzel ve işlek bir bitişik eğik yazıya sahip olmayan bir ilkokul öğretmeni, öğrencilerine bitişik eğik yazıyı bütün özellikleriyle aktarmakta sorunlarla karşılaşacaktır. Teknik anlamda yazının öğretimi ve aktarımı gerçekleştirilse de yazının sahip olduğu kültürel değerini aktarımını sağlayacak modeller öğrencinin bu doğrultuda ileri hedeflere ulaşmasında önemli bir yere sahiptir. Söz konusu öğrencilerin ilkokul öğrencileri oldukları düşünüldüğünde durumun daha da ciddiyet kazandığı söylenebilir. Teknik olarak ilk okuma yazma ile başlayan bireyin yazılı kültürün edinim süreci gerçekte ilkokuldan çok önceleri başlamaktadır.

Yazının neyi ifade ettiği, ona nasıl bir anlam yüklediğimiz, onu ilk tanıma ve öğrenme koşullarımızla başlayan ve neredeyse yaşantımızın tamamını kapsayan bir süreci ilgilendirmektedir. İlk okuma ve yazma öğretim yöntemlerimizin 1928 tarihinden başlayarak günümüze değin nasıl süregeldiği, harflerle ilk tanışmalarımızın, onları

defter yüzeyine ilk defa aktarırken kullandığımız modellerin ve günlük yaşamda gördüğümüz örneklerle yazıya nasıl bir değer yüklediğimiz yazıyı tasarlamaya ilişkin ihtiyacımızın niteliğini temelden etkileyen faktörlerden olduğu söylenebilir.

5.2 Kültürel ve Endüstriyel Açıdan Metin Fontu Tasarımının Standartlarını Belirleyen Özellikler

Bir önceki başlıkta da belirttiğimiz gibi kültürel olarak yaşamımızın temel ve zorunlu parçalarından biri haline gelen metin fontlarının, kültürel yaşamın içinde birçok yönüyle ele alınması gerekir. Pedagojik bir yaklaşımdan sonra metin fontlarının kültürle ilişkili olarak ele alınmasını gerektiren bir diğer alan da endüstriyel alandır. Ekonomi ile birlikte düşüneceğimiz endüstriyel yaklaşımın metin fontlarına nasıl bir anlam yükleyeceği, öncelikle kullanıldığı alanla ilgili olarak üretim stratejileri ve standartları olacaktır. Metin fontu tasarımının standartlarını içeren bir tümce kurarken kurgulanmaya çalışılan içeriğe ilişkin bileşenler, anlam, anlamlandırma ve problem çözme kavramları olacaktır. Üretimleri farklı hedefleri amaçlayabilen metin fontlarının tasarım standartları, üretildikleri alanlar için farklı anlamlar ve anlamlandırmalar taşımaktadır.

Alfabenin karakterlerinin bir araya geliş biçim ve oranı, tıpkı notaların kendi başlarına çok anlamlı değilken, bir araya geliş şekillerine bağlı olarak ezgi veya gürültü oluşturmaları gibidir. Bu yaklaşımla metin fontunun anlamı, bir problemi çözümü ve estetiği karakterlerin her birinin formu ile ilişkili ise de gerçek ritmin, estetiğin belirleyicisinin -karakterlerin bir araya gelişlerini belirleyen unsurun- dilin yapısı olduğu üzerinde özellikle durulmalıdır. Okumaya ilişkin problemlerin çözümünde; metin fontlarının genel karakterleri hakkında belli başlı bilgilere sahip olmak gerekir. Metin fontlarının standartlarını belirlemek çok kolay değilse de günümüz itibariyle stratejik önemi onların standartlarının belirlenmesini gerekli kılmaktadır. Anlam ve problem çözme sorunu çözümlenmiş bir metin fontunun okunurluk derecesi ile sonuçlandırılmış tasarımı kendi özgünlüğünü yaratmaktadır. Tasarımcı bu amaçla metin

fontunun amacını belirlemek zorundadır. “Bu nedenle bir şeyin okunurluk derecesini belirlemek için amacını bilmemiz gerekir. Bir reklamın okunurluğundan daha fazla dikkat çekici olması istenebilir. Uzun metinler için bir yazı karakterinin okunurluğu birincil olarak kendi özünde olan kalitesine ikincil olarak da nasıl kullanıldığına bağlıdır” (McLean, 2009: 42). Bütünsel olarak tasarımın oluşturduğu etki incelendiği ölçüde, okur üzerinde yarattığı okunurluk derecesi ve algısı belirlenebilir. “Harflerin okur üzerinde bıraktığı etkinin en iyi yargıcı da bağlamdır (cümleler ve paragraflar). Çünkü sadece bir araya gelen harflerin toplam şekli okunabilir olur ya da olmaz” (Garfield, 2012: 61). Anlaşılacağı üzere, Garfield metnin okur üzerinde yarattığı görsel etkiye de dikkat çekmeye çalışmıştır. Görsel açıdan tercih edilen veya tasarlanan bir metin fontunun; okumada anlamı çözebilmeye ilişkin sorunları en aza indiren karakter bütünlüğüne ve yetkinliğine ulaşmış; yetişkin ve yetişkin öncesi bireyler açısından da aynı ölçüde etkiye sahip olması arzulanmaktadır. “Bir araç, bir alet ya da bir silah olarak yazı, onu kullananlara hep gerçek bir büyüyle karşı karşıya oldukları duygusunu vermiştir. Yalnızca anlam yönlendirmeleri ya da sıradan kodlar gibi görünün yazılı göstergeler onları derinlemesine okuyanları, kendi yaratıcı güçlerini fark etmelerini sağlarlar” (Georges, 2010: 198). Bir iletişimin göstergesi olarak da ele alınan metin fontunun burada yüklendiği fonksiyon, görüldüğü gibi son derece zengin ve çoklu anlamlar taşımaktadır. Örneğin Warde’den aktaran Garfield’e göre bir yazı karakterini seçme ve beğenme ile ilgili olarak kişinin kendisine sorması gereken soruların; Ona biçilen role uyuyor mu? Mesajını aktarabiliyor mu? ve Dünyanın güzelliğine bir şey katıyor mu? soruları olması gerektiğini hatırlatır (Bkz. 2012: 67). “Yeni tipografinin özü netliktir. Bu özelliği onu, amacı ‘güzellik’ olan ve netliği bugün ihtiyaç duyduğumuz yüksek düzeye ulaşmamış olan eski tipografiyle kasıtlı bir karşıtlık içine sokar. Aşırı netlik bugünün gereksinimidir” (Sabon’dan aktaran Garfield, 2012: 253). Metin fontların standartlarını belirleyen ölçüler açısından netliği ele almak, günümüzde yoğun iletişim ve medya dünyasının zorunlu kıldığı bir gerektirme olarak görülmelidir.

Alfabe farklılıklarına rağmen metin fontlarının teknik standartları üzerine tüm dünyada geliştirilmiş düşünce, kuram ve çözümler okuyucunun okumaya ilişkin yetkinlik ve ulaşabildiği en geniş alanla sınırlı olacaktır. Harf tasarımcılarının da birer okuyucu

olmaları bakımından aynı düşünce vurgulanmalıdır. Başka bir ifadeyle metin fontlarının teknik standartlarını onu talep eden tüketicinin belirleyeceği söylenebilir. Dolayısıyla yazının okunurluk ve okuturluk düzeylerinin bir noktaya kadar bireyin/okurun en yalın durumuyla yazının standartlarına temel oluşturacağı söylenebilir. Ancak yalnızca temel ihtiyaçların giderilmesinin ötesinde bir kavram olarak yazının, entellektüel kültürün de bir ürünü ve aynı zamanda bu düzeyde bir talebi içerdiği bilinmelidir.

5.3 Metin Fontu ve Tasarımını Gerekli ve Önemli Kılan Sosyo-Kültürel Bağlamlar

Ülkemizi Alfabe değişikliğine götüren sürecin kültürel bir dönüşüm süreci olarak algılanması gerekir. Türkiye Cumhuriyetini alfabe değişikliğine ve yazı dilini değiştirmeye götüren sebepleri çok boyutlu olarak ele almak gerekir. Alfabenin kabulü ve bununla ilgili uyum sancıları tamamen Türkiye Cumhuriyeti Devleti ve halkının, bilimsel ve kültürel açıdan yönünü Doğu'dan Batı medeniyetine çevirmesi anlamını taşır. Bu dönüşümden sonra alfabe ile ilgili belirlenmesi gereken unsurlar olarak yazının dile uyumu ve metin fontlarının genel karakterinin belirlenmesine ilişkin sorunlara 1928'den günümüze kadar değinilmemiştir. Batı medeniyetinin alfabe ve metin fontlarına ilişkin düzenlemelerine daima seyirci kalınmış ve böylesi bir bilinç ve kültür geliştirilememiştir. Dolayısıyla bu dönüşüm maalesef alfabe değişikliği ile başlamış ve son bulmuştur.

Tarihsel oluşum süreçleri incelendiğinde ilk yazı karakterinin matbaanın icadı ile birlikte Johann Gutenberg tarafından 15. Yüzyılda bizzat tasarlandığı bilinmektedir. Bunu takiben, Garamond yazı karakterinin Fransa'da 1617'de, Baskerville yazı karakterinin İngiltere'de 1757'de, Bodoni yazı karakterinin İtalya'da 1788'de, Century yazı karakterinin 1895'de Amerika'da, Times New Roman yazı karakterinin 1931'de İngiltere'de ve son olarak tırnaksız bir karakter olan Helvetica yazı karakterinin ise 1957'de İsviçre'de tasarlandığını görüyoruz. Bu yazı karakterlerinin ortak özellikleri tümünün metin fontu olarak tasarlanmış olmalarıdır. Tipografik açıdan ve iletişim açısından metin fontlarına diğer yazı türlerine göre verilen özel anlam bulunmaktadır.

Bu anlam özellikle 14. yüzyılın sonuna doğru matbaanın bulunuşuna götüren sebeplerle şekillenmiştir. Sözü edilen dönemden modern çağa kadar okuma yoluyla bilgi ve kültür edinen insan için -bu anlamla- üretilen metin fontlarının görsel bir malzeme ve görsel bir imajdan çok daha öte anlamı söz konusudur. Dilin konuşma ve yazma açısından önemi ve ilgili alandaki kültürel birikimler metin fontlarına daima yenilikçi bakış açılarıyla bakmayı ortaya koymuştur.

Bir dile sahip olmak kadar, onun ilişkili olduğu diğer unsurlarına sahip olmak da bir o kadar önemlidir. Elbette buna yönelik değerlendirmeler yapıldığında, metin fontu tasarlayan ve buna yüzyıllardır değer atfeden ülkeler için bu anlam çok şey ifade edebilir. Bizim gibi ülkeler açısından ise bu durumu anlamlandırmak öncelikle güç olabilir. Bununla ilgili anlam ve anlamsızlık ilişkilerini tartışırken hassas olmak gerekir. Çünkü konuşulan dil ile yazılı dili arasındaki uyum-uyumsuzluk problemleri ve görsel etkiye yönelik değerlendirmeler uzmanlık gerektiren değerlendirmelerdir. “Tüm yazı sistemleri, sesin doğru temsili ile anlamın hızlı aktarımı arasında gidip gelmektedir” (Dehaene, 2012: 61). Dolayısıyla dil ve ilişkili olduğu unsurlar bütünüyle uyum sağlayamadığı, bütünsel birliktelik gerçekleştirmedikleri takdirde bizdeki gibi yazılı dil ile bir anlamda transfer ettiğimiz fontlar arasındaki uyumsuzluklar baş gösterebilir. Metin fontu tasarlamakta olan kültürler incelendiğinde hemen bu ülkelerin, dilin ve ilgili olduğu unsurlara yönelik bütünsel bir yaklaşım modeli geliştirdikleri, buna milli kültür ve ideoloji bağlamında, kültürel kimlik açısından değer verdikleri ve önemsedikleri görülür. Harflerin yalnızca biçimlerinin değil, oranlarının da yüzyıllara dayanan bir süreçten geçerek günümüze değin gelişleri, her bir harfin ait olduğu onu üreten/tasarlayan kültürün bir ürünü oluşu doğal bir sonuç olarak algılanabilir. Bahsi geçen süreç geçmişten günümüze Latin alfabesini kullanan ve yazıyı tasarlayan ülkeler için geçerli olup, konuya ilişkin her türden oluşumun doğal aşamalar sonucu gerçekleşmiş olması durumu karşısında Latin alfabesini sonradan kullanmaya başlayan biz gibi ülke ve toplumların onu algılayış ve hazmetme tavrında farklılıkların olması kaçınılmazdır.

Bireyin kendi seçimi ile ilişkili olmayan çoğulcu kültürel yapılar, en az kendi seçimi olan yapılar kadar önemlidir. Dil ile yazıyı bu alanlar içinde bireyin mutlak surette düşünmesini ve bilinçlenmesini gerektirecek yapılar olarak incelemek gerekmektedir. Birey ve yazı arasındaki ilişki çok boyutlu ve çok kültürlü evrensel bir ilişki boyutundadır. Bu anlamda bireyin yazıyı görerek çözümlemesi durumu eksik bir değerlendirme olur. Yazının varlık nedeni, nerede bulunduğu ve görsel etkisi birey açısından çözümlenmesi gereken bir konu olarak ele alınmalıdır. Bu durum birey ve yazı arasındaki ilişkinin düzeyini açıklamak bakımından başlangıç olarak ele alınabilir. “Çoğumuz doğuştan yazı tasarımcısıyız. Yürümeye başlar başlamaz kararlar, sahip olacağımız en büyük özgürlük budur” (Garfield, 2012: 160). Bireyin metin fontları ile ilişkili sosyal ve kültürel dünyasının parametrelerini basit bir ihtiyaç gidermek anlamında değerlendirmek son derece yanlış olacaktır.

Günümüz koşullarında metin fontu en az konuşulan dil kadar önemli bir olgudur. Bir metin fontuna sahip olmamak, elbette diğer anlamdaki tasarımlarımız, bilim ve sanat alanındaki üretimlerimizle de ilişkilidir. Kültürel ve pedagojik anlamdaki değerlendirmelerimizi gerçekleştirirken metin fontuna yönelik anlayışların ve birikimlerin yoğun olarak yaşandığı ülkelerle kıyaslandığında, kayıplarımızın oldukça fazla olabileceği yönündeki tespitler heyecan verici olmayabilir. Başlangıçta metin fontuna yönelik bizi geride bırakan nedenlerden olarak harf devrimini sayabilir ve bununla ilgili değerlendirmelerde bulunabiliriz. “Uygarıkların amacı, dıştan aldıkları etkileri daima kendi yapılarını güçlendirip, geliştiren bir yolda kullanmaktır” (Tansuğ, 1988: 21). Burada önemli olan konu öncelikle metin fontu inşasının gerçekleştirilmesine gerek duyulup duyulmaması ile ilgilidir. Diğer taraftan transfer bir yazıya sahip olan bir ülke olarak özel bir metin fontu üretmenin gerekli olmayacağı yönündeki düşünceler de olabilir. Ancak gelecek, yazı ile birey arasındaki kültürel ve iletişimsel ilişkinin boyutlarını artıracığından bu konunun bu kadar basit bir şekilde ifade edilemeyeceğini ispatlayacaktır. Günümüz insanı kültürel anlamda yazı ile barışık bir şekilde yaşamak zorundadır. Yazı gelecekte bugünden daha az önemsenen bir konu olmayacaktır.

Okumaya yönelik bilimsel ve kavramsal yaklaşımların gelişmesi görsel kültürün neticesinde görsel okuryazarlığın öneminin artması sonucunda, okuma ve hayat arasındaki bağlamsal ilişki metin fontlarına özel anlamlar yükleyecektir. Görsel imajların etkili dünyasında tekno-iletişim ortamlarında yaşam süren her birey belki de kendi özel fontunu belirleyecek ve okumaya yönelik bütün pratiklerinde okuyacağı metni, bu özel fonta dönüştürmeyi deneyecektir. Veya bireyin gereksinimlerini kültürel düzeyini ve algısal nitelikleri gibi verileri, değerlendirebilecek ve kişiye özel sunumlar yapabilecek yazılımların hâkim olduğu interaktif bir okuma alanı bizleri bekliyor olabilir.

5.4 Metin Fontu Tasarımının Güç ve Gereksiz Olarak Görülmesinin Sosyo-Kültürel Nedenleri

Kültürel ve pedagojik perspektifin bize verdiği bilimsel ölçütlere dayanarak, kültürün taşıyıcı ve iletişimin nesnesi durumundaki yazıya verilen anlamlar ait olduğu coğrafya ve kültür içindeki önemi, ancak onun tasarımcıları ve ona sahip olan kültürler açısından bakıldığındaki değeri çok daha fazladır. İnsanlık tarihi için bu derece önemli olan yazının varlığı ve üretimini özel olarak ele almak gerekir. Yazıyı üretmek ve onu kültürel formlar için de şekillendirmek elbette kolay bir süreç değildir. Bu sürecin bilimsel, sosyal, tasarımsal ve matematiksel kuralları bulunmaktadır. “Toparlayacak olursak, bir toplumun iletişim kurmak için üzerinde anlaştığı bir şifreleme tekniği ve onun öğeleri (dil, abece ve medya) en temel işlevini yerine getirebilmelidir. Yani dil anlaşılabilir, yazı ise okunur olmalıdır ve bunu sağlayacak ortam ve ürünler de bulunmalıdır, ki iletişim olabilsin” (Sarıkavak, 2006: 83). İletişim için gerekli olan yazı örneklerinin, yaşam biçimlerinin ve kültürel ortamların farklı boyutlar kazanması ve dönüşmesinin, metin fontları gibi özel bir anlam ve alana tekabül eden bir biçimle ifadesi son derece önemli, disiplinler arası bir değeri içerir. Metin fontları kültürel ihtiyaçlardan dolayı üretilmiştir. Bu ihtiyaçların çoğalması veya gelişmesi neticesinde farklı metin fontları ile elde edilen değer, kültürel değerlerin de geliştirilmesine katkı sağlamıştır. Ülkemiz açısından böyle bir tecrübe ve kültüre sahip bulunmayışımızın nedenleri üzerinden hareketle, yeni bir metin fontu tasarlamak bugüne kadar güç ve

gereksiz görülmüş olsa da bunun son derece önemli bir eksiklik olduğunu vurgulamak gerekmektedir. Kendi metin fontunu üretmek her şeyden önce her ülkenin kendi dili ile olan ilişkisi ile ifade edilebilir. Metin fontu tasarımının başlıca ana nedenlerinden birisi 4. Bölümde de değinildiği gibi, dilin özel yapısından kaynaklanmaktadır.

Ülkemiz açısından bugüne kadar Türk dilini ve alfabesini temel alan ve Türkçe metin yazmak için tasarlanmış bir metin fontuna sahip olunmayışının nedenleri elbette çok farklı şekillerde ifade edilebilir. Bunun nedenleri üzerinde dururken ve gerekçelerini sıralarken en başta alfabe değişikliği, kültürel çerçevedeki değerler çatışması ile karşı karşıya kalındığı hususu üzerinde durulmuştu. “Günümüzde iletişim teknolojisinin geldiği düzey ve yeni iletişim ortamlarının günlük yaşamda yerini alması sonucu yazı ve kullanıldığı ortamlar da çeşitlenmiştir” (Sarıkavak, 2006: 82). Yeni iletişim ortamlarının ve kültürünün değişimi, bilgi, tecrübe ve değerlerin bu yeni iletişim ortamları ve teknolojileri doğrultusunda yazı karakterlerinin inovasyonunu gerektirmektedir. Yazı karakterlerinin tasarlanması, mevcut olanlarınsa iyileştirilmesi hususunda doğal bir ortam, miras ve yetkinliğe sahip olan toplumlar için dahi özel stratejiler gerektirirken, bu yetkinlikte olmayan toplumların daha özel bir strateji izlemeleri kaçınılmaz bir gereklilik durumundadır.

Bir alfabeye sahip olmanın sosyal ve kültürel kazanımlarını kültürel kimlik bağlamında belirtmek yararlı olabilir. Çünkü bu özel ihtiyacın belirlenmesi ve bunun giderilmesi dahi -kültürel kazanım açısından- başlı başına özel bir durumdur. Öncelikle kültürün ve kültür üreticileri ve aktarıcıları ile başlayarak, sosyal ve kültürel ortamlarda bireyin ve sosyalitesinin geliştirilmesi açısından metin fontuna sahip olmak, dilin yapısını çözümlenmiş ve bundan sonra yazı dili ile ilgili problemleri çözümlenmekle ilişkilidir. Metin fontu tasarlamamak, ülkemiz açısından teknik yetersizlikle ilgili bir sorun olarak görülmediği söylenebilir. Bu eksikliğin teknik bir problem olarak görülmesi durumunda, bunun mutlaka bu güne kadar defalarca çözülebileceğini düşünebiliriz. Metin fontu tasarlamaya olan böylesi bir ilgisizliği sosyolojik ve kültürel bir durum

olarak nitelemek doğru olacaktır. Bu aşamada ülkemizde tipografiye ilişkin temel çalışmalar daha da önem kazanmaktadır.

Yeni Türk Alfabesi için mutlak surette özel bir font tasarım anlayışına sahip olunması gerekmektedir. Bu şartlarda, Yeni Türk Alfabesinin, Latin alfabesinden farklı, yeni, müstakil bir alfabe olduğu net olarak algılanmalıdır. Yeni Türk Alfabesinin kabulü, çok denilemeyecek bir geçmişe sahip olmasına karşın, adaptasyon için yeterli bir süreyi geride bıraktığımız da bir gerçektir. Çok daha geç kalınmadan ülkemizde metin fontu tasarımına ilişkin kısa ve uzun vadeli planlamaların yapılması, uygulamaya konulması gerekmektedir. Bu bakımdan, ülkemiz için font tasarım sürecini; “Metin Fontlarının Türkçeleştirilmesi”, “Metin Fontlarının Revize Edilmesi”, ve “Özgün Metin Fontları Tasarlamak”, şeklinde üç temel başlıkta değerlendireceğiz.

5.4.1 Metin Fontlarının Türkçeleştirilmesi

Ülkemizde metin fontu tasarımına kısa, ardından uzun vadeli planlama ve bakış açılarının geliştirilmesi için günümüz şartları ve karşı karşıya olduğumuz fontların Türkçeleştirilmesi olgusu referans noktası olmak durumundadır. Türkçeleştirilmiş font, tasarlanmış bir fonta Türkçe karakterlerin eklenmesi anlamına gelmektedir. Kullanmakta olduğumuz metin fontlarının neredeyse tamamı Türkçeleştirilmiş fontlardır. Bu işlem çoğu zaman vurgu imleriyle (diacritic) gerçekleştirilmektedir. Ülkemizde yazı karakteri ihtiyacı, Latin alfabeleri için üretilmiş fontların Türkçeleştirilmesi şeklinde, izlenebilecek pratik bir yöntemle günümüze değin karşılandığını görmekteyiz. Bu konuda başarılı uygulamaların yanı sıra oldukça başarısız örneklerle karşılaşılmaktadır. Yine de orijinal bir ürüne sonradan eklenmiş orijinal olmayan parçalar olarak eğreti duran bu tarz uygulamaların tasarım ilkelerine aykırı bir durum oluşturduğu söylenebilir.

g ğ	g ğ	gg ğğ	gg ğğ	gg ğğ	g ğ
Arial	Book Antiqua	Calibri	Cambria	Candara	Century Gothic
g ğ	g ğ	g ğ	g ğ	g ğ	g ğ
Tahoma	Constantia	Corbel	Courier New	Garamond	Franklin Gothic

Tablo 25.

Latin alfabesinde mevcut olan ve bazı vurgu imlerin eklenmesiyle çabucak elde edilebilen karakterler ilk hallerine kıyasla farklı bir optik etki oluştururlar. Örneğin fontlar Türkçeleştirirken, ‘g’ harfine bir şapka (breve) koymanın ‘ğ’ elde etmek için yeterli olmayabileceği, ‘ğ’nin yeni ve farklı bir karakter olduğu, tasarım girdisi olarak değerlendirilmelidir (Tablo 25).

Bir fontu tanımlamakla ilgili olarak g harfinden söz eden Garfield harfe ilişkin yapısal kararların yazının soyağacına bağlı kararlar olacağını belirtmiş olmakla birlikte “Küçük harf g iki kat kafa karıştırıcı olabilir, çünkü genellikle karakteri belli eden harf odur. Tasarımcılar g’de kendilerini özgür bırakırlar” (Garfield, 2012: 175) şeklindeki ifadesi g harfinin bir bakıma tasarımcının imzası niteliğinde olduğuna da vurgu yapmaktadır.

Bir g harfine baktığımızda gerçekten de onun diğer harflerden ne denli ayrıcalıklı bir harf olduğunu fark edebiliriz (Şekil 17). Onun ne eksik olduğu, nede biraz daha fazlasına ihtiyacı olduğu söylenemez. Üstelik onu ğ yaparken eklediğimiz breve ona çok yakışıyor olsa dahi bir tasarımcının attığı imza üzerine yapılan bir eklenti olmaktan kurtulamaz. Türk dili ve alfabesinin bir gereği olan ğ harfi de tasarımcısının bir imzası niteliğinde olması önerilmektedir.



Şekil 17. g harfi

Bu durum genel olarak diğerk Türkçeleştirilen karakterler için de geçerlidir. Ancak bu tutum ve yaklaşım Türk dili için özel olarak tasarlanmamış yazı karakterinin kullanılmaması gerektiğı düşüncesinin oluşması anlamına gelmemelidir. Diğerk Latin temelli alfabelerde de vurgu imleri kullanılıyor olması ve bu ülkelerinde diğerk ülke tasarımcılarınca üretilmiş yazı karakterlerini kullanıyor olduğu gerçeğinden ve ülkemiz özelinde daha önceki bölümlerde de üzerinde durduğumuz nedenlerden dolayı mevcut fontların Türkçeleştirilmesi şeklindeki uygulamanın yaşanmakta olan sürecin doğal bir sonucu olduğu söylenebilir.

Sonuç olarak, başka diller için tasarlanmış metin fontlarını üslup, biçimsel karakterleri ve estetik öğelerine müdahale etmeksizin gerçekleştirdiğimiz Türkçeleştirme durumunun, günümüzdeki mevcut sorunlara ek olarak gelecekte bizim için yaratacağı muhtemel sorunları şimdiden öngörmek durumundayız. Transfer ettiğimiz harf kalıplarını zorunlu bir araç olarak kullanıyor olmak, ona sahip olmak anlamına gelmemektedir. Kendimize özel bir font üretmediğimiz ve o yetkinliğe ulaşmadığımız sürece metin fontlarına yaklaşım modelimiz daima aynı ve basit bir şekilde olacaktır. Metin fontlarının Türkçeleştirilmesi, tasarlanmış bir bütüne kendi dilimize uyumunu sağlamak amacıyla gerçekleştirilen harici müdahaleler ve geçici bir çözüm olarak değerlendirilebilir. Dolayısıyla fontların Türkçeleştirilmesi zorunluluk ve mecburiyetten ileri gelen bir sonuçtur. Fontlara yönelik olarak uygulamaya konulan bu çözüm kapsamındaki müdahale, yapısal olmayan son derece yüzeysel -vurgu imleri gibi- basit eklemelerden ibaret bir müdahaledir. Kalıcı ve gerçek çözüm tüm imkânların seferber edilerek Türk dili ve alfabesine uygun ve Türkçe yazmak amacıyla bir veya birkaç tane yazı karakteri tasarlamakla da olmayacaktır. Çözümün yazıya ve ona yüklediğimiz kültürel değer, bakış açımız ve öneminin idrakiyle de ilişkili olduğu söylenebilir.

5.4.2 Metin Fontlarının Revize Edilmesi

Türkçeleştirilmiş Metin Fontlarının Revize Edilmesi, Türkçeleştirilecek metin fontlarının alfabenin Türkçe karakterler dışındaki harfleri de kapsamasını öngören bir yaklaşımı içermektedir. Fontların Türkçeleştirilme olgusu referans noktası olarak

alındığında, Fontların Türkçeleştirilmesi font ailesine Türkçe karakterlerin eklenmesinin ötesine taşınmalıdır. Uzun zamandır hâkim olduğumuz bir konu olması bakımından Türkçeleştirerek kullandığımız metin fontlarının yalnızca vurgu imleri eklemenin yeterli olmadığını ve daha fazlasını talep etme aşamasına geldiğimiz söylenebilir. Bu aşamada bahsini ettiğimiz husus, ülkemiz font tasarım sürecinde uzun vadede özgün fontlar tasarlama arzusuna temel oluşturabileceği düşüncesini içermektedir. Daha önce de vurgulandığı üzere ülkemiz bakımından metin fontu tasarımı birkaç yazı karakteri tasarlamak veya sahip olmayı aşan bir amacın ve gelecekçi bakış açılarının kültürel gerektirmeleri üzerine kurgulanmalıdır. “Yazı, yalnızca nesnel bilgi vericilik açısından değil, tasarımın ‘görsel kişiliğine’ uygunluğu noktasında değişken, bir biçime bağlı kalmayan, deneysel bir anlayışla alınmalı, kişisel duyarlıkları yansıtmalıdır” (Turgut, 2004: 109). Böylelikle yazılı anlatımda, kültüre dayalı bir tür kişiselleştirme yapmak mümkün olabilmektedir. Onun genel yapısı ve görsel tasarımına büyük ölçüde dokunmaksızın yazıya ilişkin kişisel değerlendirmeler, bir bakıma -sanatsal çalışmalar dışında- tipografik olarak ticari, endüstriyel ve kültürel gerekçelerle biçimlendirilmesi söz konusu olabilir. Harflere ilişkin bu restorasyonların genel amacı burada kesin ölçülerle hafif dokunuşlardan ibaret olmalıdır. Bu durum ayrıca; harflerin yapısı ve oranlarında yapılacak değişikliklerle tamamen başka bir fontun üretilmesi ile karıştırılmamalıdır. Bu durum belki tamamen özgün bir harf tasarımı ile izah edilebilir. Burada asıl bahsedilen nokta, mevcut metin fontlarının genel karakterleri üzerinden gidilerek, daha basit değerlendirmeler gerçekleştirmeyi hedef almaktadır. Elbette bunun ötesinde bir düşünce ve tasarım uygulaması arzu edilen temel amaç olmalıdır. Böylesi bir durumda, bu tür bir çalışmanın veya bakış açısının ileride özgün fontlar tasarlanmasının ön çalışmalarını ve altyapısını sunacağı unutulmamalıdır.

Yazı karakterinin estetiği ve işlevine ilişkin olarak boşluk düzenlemesi tipografinin önemli kavramlarından biridir. Tipografide boşluk düzenlemesini, tasarlanmış karakterlerin bir araya getirilişindeki bir olgu olarak ele almak eksik bir yaklaşım olacaktır. Boşluk kavramı kullanıcı için tasarlanmış karakterlerin bir araya getirilişinde önemli iken tasarımcı için karakterlerin oranı ve tasarlanması aşamasında başlayan bir öneme sahiptir. Font tasarımı açısından boşluk, karakterlerin tasarım sürecinin önemli

girdilerindedir. Fontlar, tasarlanırlarken karakterlerin bir araya gelişleri ve aralarındaki olası boşluk en ideal optik dengeyi sağlayacak şekilde tasarlanmaya çalışılır. Bu işlem sırasında alfabedeki her bir karakter ve sahip olduğu oran, ağırlık, iç boşluk diğer karakterin oranlarında da belirleyici bir rol oynar. Çünkü “...harf tasarımının oran düzenlemelerinde harfleri bağımsız veya ayrı ayrı değerlendirmek aşırı derecede zordur, üstelik bu yaklaşım abece bütünlüğünün parçalanmasına da neden olabilir” (Sarıkavak, 2009: 31). Buna bağlı olarak her bir karakterin oranı aynı zamanda harflerin bir araya geliş oranlarına da bağlı olduğu söylenebilir. Dolayısıyla Türkçenin karakteristik özelliklerinden, vokal uyumu ve buna bağlı olarak sesli harflerin olası dizilimi, sondan eklemeli bir dil olması ve ekleri oluşturan harf birliktelikleri, sıklık ve kelimelerin görsel etkileri tasarım girdisi olarak tanımlanması yararlı olacaktır.

Bir metin fontu Türkçe için özel olarak tasarlanmamış ise tasarlandığı dilin ve alfabenin bağlamında biçimlendiği gerçeği unutulmamalıdır. Her font kendi tasarlandığı dilde ideal görünüme sahip olacaktır. Bu bakımdan ideal ölçülere sahip olduğu kabul edilen metin fontları dahi tarafımızca sorgulanmalıdır. Türk dilinin özellikleri doğrultusunda Latin Alfabesinden türetilen Türk Alfabesi küçük değişiklikler dışında Latin Alfabesinin neredeyse aynıdır. Bu benzerlik tipografi eğitiminde birincil kaynak olarak Latin Alfabesi ve onun idealize edilmiş örneklerinden faydalanmayı, kullanmayı kaçınılmaz kılarken font tasarımına temel teşkil edecek, faydalanılacak bir kaynak olarak görülmesi, tasarımcıların bu temel kaynaklardan faydalanarak kendi gerçekleri ve kaynaklarıyla yeni bir sentez peşinde olmaları gerektiğini söylemek tasarım ilkeleri açısından da yanlış olmayacaktır. Mensubu olduğumuz Latin alfabesi ailesinin kültürel ortak mirasından faydalanmaktan herhangi bir rahatsızlık duyulmamalıdır. Ancak bu mirasın kendi kimliğimiz ve şartlarımızla yoğrulmuş olması, güçlü ve bağımsız bir ülke olarak bu mirasın üzerine yeni değerler koymayı, altyapı ve eğitim faaliyetlerini sağlama düşüncesi bir gerekliliktir. Türk alfabesi ile Latin alfabesi, birbirinden farksız da olabilirdi. Üzerinde durulması gereken husus tamamen aynı alfabeyi kullanan iki farklı kültürün, tasarımın doğası gereği farklılıklar ve üslupların kaçınılmaz hatta bir gereklilik olacağıdır.

Harflerin revize edilmesi, mevcut metin fontu tasarımının gerçekleştirilemediği bir durumda, uyumsuzlukları gündeme getiren veya yaratan Türkçeleştirme sorununun ele alınması ve de bu sorunun çözülmesini de kapsayan, metin fonlarına olan yaklaşım modelimiz bir bakıma bu soruna nasıl baktığımızla da ilişkilidir. Buradaki sorunun algılanma biçimi öncelikli olarak bu soruna karşı üretilebilecek çözüm önerilerini de rahatlatılabileceği düşünülebilir. Konuya böylesi bir yaklaşımı ele alırken, konunun disiplinler arası bir yaklaşım modelini kapsadığı da unutulmalıdır. Bu kapsamda özgünlük, yaratıcılık ve işlevsellik bağlamlarının dikkate alınarak sorunun çözümüne ilişkin geliştirilen yöntemlerin sonuçlarının buna göre değerlendirilmeye açılması gerekir.

Bilgi ve iletişim teknolojilerindeki gelişmeler ve bu yöndeki gelecekçi yaklaşımlarla birlikte değerlendirildiğinde, katlanarak artan, enformasyon miktarının sebep olduğu araç ve yöntemlerdeki revizyonlar metin fontu tasarımları için de gerekli olacaktır. Bu ve benzeri amaçlı revizyonlar ancak yaratıcı ve gelecekçi bakış açılarıyla sorgulanıp, yorumlamayla, uygulanması mümkün olabilir.

5.4.3 Özgün Metin Fontları Tasarlamak

Yazı sistemlerinin kültürel yaşamdaki çeşitliliği insanlık için önemli bir kazanımdır. Dünyadaki yazı sistemlerinin olağanüstü çeşitliliği muazzam bir kültürel alan sunmaktadır. Spesifik bir alan olmakla birlikte bir metin fontunu tek başına ele almak ve ona kültürel bir anlam yüklemek için çok sayıda gerekçeler üretilebilir. Öncelikle pedagojik ve kültürel ölçütlerde bunların bilinmesi elbette bireysel ve kamusal anlamda değerli görülebilir. Değeri bizden önceki toplumlar tarafından çoktan fark edilen bir olgu olarak metin fontlarının durağan olmaktan öte iletişimi sağlayan hareketli, dinamik ve bir o kadar da estetik nesnelere. “Yazı karakterlerinin tüm olumlu özelliklerine rağmen, yazı tasarımı alanındaki tek doğru ve mükemmel bir sonuç yoktur” (Sarıkavak, 2004: 76). Rönesanstan günümüze yazının aldığı biçimlerin olağanüstü bir değişkenlik gösterdiğini söylemek çok zordur. Hemen hemen kesinleşmiş gibi duran yapıları çok

fazla değişkenlik göstermemiştir. “Günümüzde kullanılan pek çok yazı karakteri, kendinden önceki tarihsel çağlarda yaratılmış serbest elle çizilmiş tasarımlara dayanır.” (Ambroseb, 2012: 10). Bu anlamda bütün fontların yapısal olarak benzeyen temel özellikleri mevcuttur. Günlük yaşamımızın değişmez argümanlarından olan tipografi geçmişten günümüze, yazılı kelimeyi oluşturan harfleri evrimleştirdikçe yaygın kullanımlı yazı karakterleri meydana gelmiştir. “Tipografinin icadının hemen sonrasında birkaç çalışma olmasına karşın, 16. Yüzyılın erken döneminde (incunabula sonrası) harf tasarımı oldukça yüksek bir gelişim göstermiştir” (Sarıkavak, 2004: 69). Harfin üretimi ve tasarımının hız kazandığı zamanlar incelendiğinde sosyolojik veya teknik kırılmaların yaşandığı dönemler dikkati çeker. “Harf biçimleri, bir tasarımla iletişime geçen, temel, alfabetik ve sayısal karakterlerdir ve pek çok farklı şekilde tasarlanabilirler” (Garfield, 2012: 67). Bu anlamda yazının tasarlanması oldukça farklı anlayışlar ve yaklaşımlar gösterebilmektedir. “Latin harf tasarımının ciddi -bilimsel ve sanatsal- anlamda ele alındığı dönem Rönesans’tır. Yunan ve Roma’nın birikiminin yeniden keşfedildiği ve canlandırıldığı bu dönemde yazı biçimi tasarımcıları harf inşası üzerinde dönemin bilimsel gelişmeleri çerçevesinde bir takım çalışmalar yürütülmüştür” (Sarıkavak, 2004: 69). Harf tasarımının geçmişten günümüze kadar ki temel gelişim serüveni incelendiğinde oldukça geniş bir uygulama alanı olduğu görülür. Özgün bir metin fontu fikriyle harf tasarımını gerçekleştirme süreci, sanatsal olduğu kadar bilimsel de bir uygulamadır. Her iki alanı da içeren bu uygulama sürecini ihtiyaçların hiyerarşisi belirler. İlk bakışta görsel bir tasarımın sonuçlarını yansıtan harflerin nasıl bir süreçten geçtiği çoğu zaman tüketicilerce farkında olunmayan basit bir konu gibi görülebilir. Ancak sanatın, bilimin, sosyolojinin, kültürün ve politikanın da ilgilendiği bu alan içinde olası tüm ideal sonuçlara rağmen her yazı karakteri, yaygın olarak kullanılma şansı bulamayabilir. Kaligraflar ve hattatlar yazıda bütünlük, boşluğun tasarlanması ve estetik sonuçlar için, tekrarlanan karakterlerin benzerliğine dikkat ederken kimi zaman da özel müdahaleler yapabilmektedirler. Artık dijital ortamın verdiği imkânlarla günümüz tipografi sanatçıları da yazı karakterlerini rahatlıkla özelleştirebilmektedirler. Günümüzde dijital ortamda yazıyı özelleştirmek oldukça kolay olmakla birlikte, böylesi uygulamalar uzun metinler için pratik olmayabilir. Böylesine bir ihtiyacın varlığı ise bizi font tasarımında yeni çözüm yolları bulmaya yöneltebilecek, font tasarımcısını yazılım desteği ile ulaşabileceği farklı sonuçlara taşıyabilecektir. Her bir tipografik

karakterin karakteristik özelliğini korumak, diğer tipografik karakterlerle mümkün olan en iyi uyum ve etkiyi sağlama, aynı zamanda metin fontlarından beklenen okunurluk gibi çok yönlü beklentilerin mümkün olan en ideal ortak paydada buluşturulması gerekmektedir. “Yaşam gibi fontlar da kurallarla yönetilir. Büyük, yeni bir yazı karakteri tasarlama göreviyle karşı karşıya kaldıkları zaman, milyonlarca sanat öğreticisinin aklı ne hale gelir? Onlar da parametrelerin cenderesindedir; yaratıcılık, kalıpların baskısı altındadır” (Garfield, 2012: 254). İyi sonuçlar doğru gerilimlerin bileşkesidir. Çözüm bekleyen sorunlar tasarımcının varlık nedenidir. Dolayısıyla çoğu zaman tasarım sürecini belirleyen ve tasarımcıyı zorlayan etmenler sonucun/ürünün kalitesine katkı sağlayan etmenler olarak görülmelidir. Buna yönelik olarak estetik, sanat alanları ve buna yakın diğer pek çok alanın tasarımcılarının kendisine has çözümlenmeleri olabilir. Bu bakış açısıyla ele alacağımız metin fontu tasarımı tüm tasarım ve tipografi tarihinin kriterleri dâhilinde daha özel sorunların çözümünü gerektirmektedir. Türk alfabesi özelinde ele alınacak sorunların yaratacağı tasarıma ilişkin gerilim tatmin edici sonuçlara ulaşmada tasarımcıya yol gösterici olacaktır. Tamamıyla özgün fontlar tasarlama arzusu sürecinde, gerçekçi bir yaklaşımla, Latin alfabesinin yüzyıllara dayanan tecrübe ve alt yapısından yararlanmak mantıklı bir o kadar da kaçınılmaz görünmektedir. Yazı karakterleri tıpkı alfabe gibi kültürel bir miras olarak değerlendirilebilir. Örneğin Akzidenz Grotesk, Helvetica'nın atası iken Arial'in atası Helvetica'dır (Tablo 26).

Font Adı	Yıl	Tasarımcı	Ülke
Akzidenz Grotesk	1896	Ferdinand Theinhardt Hermann Berthold Günter G. Lange	Almanya
Helvetica	1957	Max Miedinger Eduard Hoffmann	*İsviçre/ Almanya
Arial	1982	Robin Nicholas Patricia Saunders	İngiltere

Tablo 26. Yazı karakterlerine yönelik evrensel anlayışların değerlendirilmesi.

* Helvetica İsviçrede tasarlanmış Almanya tarafından satın alınarak Helvetica adı verilmiştir.

Türkiye’de font tasarımı ve eğitiminde temel bir anlayış ve bakış açısının geliştirilmesi bakımından, Yeni Türk alfabesinin de Latin alfabesi ailesinin bir üyesi olduğu gerçeğinin hatırlanması gerekmektedir. Ülkemizde metin fontlarının Türkçeleştirilmesinde gösterilecek hassasiyetin özgün metin fontları tasarlamaya alt yapı oluşturacağı düşünülebilir. Özgün metin fontları tasarlayabilmek ancak özgün yaklaşımlarla mümkün olabilecektir. Metin fontlarının tasarımında tıpkı yapı alanında kullanılan yaklaşımlar gibi birçok farklı yaklaşım ve yöntem kullanılabilir. Yapı alanında kullanılan yaklaşımlardan rejyonalizm yani “bölgelcilikte, mimar kendi yakın çevresiyle sınırlamayıp, o bölge ya da ülkenin özelliklerini de tasarıma uyarlamaya çalışır” (Jormakka, 2012: 60). Bölgeselciliğin en önemli özelliklerinden birisi de onun, tasarımın temel mantığına paralellik göstermesidir. “Tasarımda asıl mantık bir fonksiyon icra etmek üzere fiziksel ve mantıksal işlem formları yaratmaktır.” (Betz, 2010: 279). Üretilen işlem formlarının, fonksiyonlarını en ideal haliyle icra edebilmeleri, çevresel faktörleri kapsayan bir tasarımla mümkün olabilir. Bu bağlamda metin fontlarını bir fonksiyon icra edecek, işlem formu olarak tanımlamak ve icra edeceği fonksiyona paralel en ideal formu kazandırmak amacıyla çevresel faktörlerin tasarım girdisi olarak tanımlanması yararlı olacaktır. Yeni ve özgün metin fontlarının tasarlanmasına yönelik bir değerlendirme, kültürel içerikler ve gerekçeler üzerinde yoğun bir şekilde durmayı gerektirmektedir. Günümüz bireyinin iletişim teknolojileri ile olan münasebetinde; iletişim için temel oluşturan alfabe ve bunun ötesinde metin fontlarının önemi ve değeri artmıştır. Kültürü biçimlendiren iletişim teknolojilerinin geçmişle orantılanamayacak kadar dönüşen yeni yapısı, geçmişin dar alanından uzaklaşarak evrensel bir değer ve boyut kazanmıştır. Bu bakımdan metin fontları iletişim ve kültür alanını genişleterek birey için evrensel bir anlatım ve anlam dilini oluşturmuş durumdadır.

5.5 Okuma ve Yazma Arasındaki İlişki ve Gündelik İletişim Ortamının Yükünü Taşıyan Metin Fontlarına Gelecekçi Bakış Açıları

Okuma eylemi sadece bir bilgi edinme süreci ve iletişim sağlama aracı olarak düşünüldüğünde onun anlamını çözümleyememiş ve daraltmış oluruz. Okuma çok

anlamli ve çoklu disiplinlerle ilişkili bir eylem olarak, insanliğın elde ettiği kültürel ve teknolojik kazanımların doğrultusunda, sürekli gelişen ve değer kazanan bir olgudur. İlk başlarda yalın olarak sadece basit eylemleri çağrıştıran okuma eylemi için bu bakış açısı günümüzde büyük oranda değişmiştir. Bir bilgi ve iletişim kaynağından faydalanmak için onu, sahip olduğu yapısal özellikleriyle çözümlenmek yeterli değildir. Bununla birlikte onun varlık alanını oluşturan ortamı ve ilişkili olduğu bağlamları da çözümlenmek gerekmektedir. Artık okuma günümüzde son derece karmaşık bir süreç haline gelmiştir. Bu nedenle günümüz bireyinin okuma eylemini geçmişte algılandığı gibi algılamaması son derece doğal bir durumdur.

Okuma eyleminin yeni boyutları ile ilişkili olarak sözünü ettiğimiz gelişmeler okuma ve yazma arasındaki ilişkinin derecesini de geliştirmiştir. Okuma ve yazma bağlamsal olarak gündelik hayatın yükünü taşımaktadır. Bilindiği gibi bakma ile görme arasındaki farkın yarattığı etki ile karşılaştığımız ortamlar, bizim için birer iletişim ortamı olmakla birlikte kültürel kazanımlarımız buralardan aldığımız veya edindiğimiz etkilerin düzeyini belirler. Günümüz itibari ile yazının bulunduğu kültürel ortamlar öncelikle insanı okuma eylemine iten çok amaçlı tasarımsal ortamlardır. Yazının hâkim olduğu bu kültürel ortamlar öncelikle görsel olana odaklanmanın ve görmeye ayrıcalık tanıyan bir kültürün bileşeni olarak karşımıza çıkmaktadır. Yazı ve okuma kültürünün bizim için ortaya konulan örneklerinde, inançlardan, sanat ve mimariye, reklamlardan moda ve filmlere kadar bütün hepsinde görsel olguların ön planda olduğu dikkati çeker. Gündelik kültür ortamlarının taşıyıcısı olarak yazı ve okuma birlikte hareket etmektedir. Yazı ve okumanın nasıl iç içe geçtikleri bireyin en küçük eyleminden en büyüğüne kadar bütün ortamlarında görülebilir. Bu nedenle yazı ve okuma eylemi bizim için birlikte düşünölmelerini, dolayısıyla anlamlandırılmalarını gerektirecek yeni bir alan ve anlam oluşturmaktadırlar.

Okuma sadece yazının görünür olması ile ilişkili bir kavram olamayacak kadar geniş anlamları kapsayabilecek bir düzeye yükselmiştir. Okuma eyleminin en önemli fonksiyonu olan yazı görsel bir tasarım sonucunda ortaya konulan çok amaçlı kültürel

bir üründür. Yani görsel bir üründür. Tasarımcı tarafından belirli amaçlar güdülererek üretilmiş, yorumlanmış, işlevsel, iletişimsel ve estetik amaçları olan bir tasarımdır. Yazının bu denli geniş olan işlevi okumayı sağlayan en dikkat çekici özelliği olarak belirtilebilir. Okuma eylemi ile tasarımsal bir ürün olan yazı arasındaki bu çok boyutlu kültürel ilişki, kamusal anlamda ele alınmalı ve kültürel olarak bireylere sosyal ilişki ve iletişim dili olarak verilmelidir. Yazı ve okumanın böylesi bir birlikteliği; “çağdaş metin görüntü ve nesnelerin görünüşleri, görsel kültürün üretim ve tüketiminde kullanılan tekniklerin ve estetiğin endüstrileşmesinin bir sonucudur” (Barnard, 2010: 148). Bugünün tekniği ve görsel üretimlerin geldiği noktada, okuma ve metin fontu ilişkilerinin akademik olarak ele alınması gerekmektedir. Teknolojinin olanakları ile günlük yaşamımızda karşımıza çıkan yazı ve nesnelerin birliktelikleri ile oluşturan tasarımlar, sanatsal olduğu kadar pedagojik ve kültürel bir farkındalığı gerektiren ortamları yaratır. Okuma ve yazmanın bu yeni anlamı için, bu alan üzerinde bilimsel hazırlıklar yapmak, konu üzerinde uzmanlık dereceleri hazırlamak gereği duyulmaktadır.

Bireysel olarak ele alındığında, yazı bireyin kişiliğini yansıtan bir unsur olarak değerlendirilmiştir. El yazısının bireyin kişiliği ile olan yakınlığına paralel, bireyi ve yazıyı biçimlendiren ortak kültürel çevrenin ve bilincin, metin fontlarını da biçimlendirdiği söylenebilir. Bu yönüyle el yazısının fontların oluşturulmasında ve tasarlanmasındaki önemi büyüktür. Ülkemizde Latin alfabesi ile resmi olarak karşılaşıldığından günümüze, bireyin el yazısı ile ilişkisinin sağlıklı ve arzu edilen düzeyde olduğu söylenemez. Toplumumuz için söylenebilecek en gerçekçi yaklaşım yazıyla olan ilişkisinin kopmuş olduğu yönünde olabilir. Gerek metin fontu tasarımı, gerekse yazıya olan yaklaşımlar yeteri kadar önemsenmemiştir. El yazısına dair sözü edilen yaklaşım metin fontu tasarımı için destekleyici olmaktan fazlasını içerir. Halen bir kültürel ortamda yazı ile ilişkimiz, metin fontlarına olan yaklaşımımız, günlük yaşamda kullandığımız bireysel yazı modelleri ve imzalarımızın karmaşıklığı, yazı ile olan kültürel ilişkilerimizin sosyal, pedagojik, sanatsal ve gelecekçi ölçülerini göstermesi bakımından yeterlidir.

Bireyler arasındaki iletişimde beden dili ne kadar önemli ise metin fontları da en az onun kadar önemlidir. Bugün için ötelediğimiz yazıya ve metin fontlarına ilişkin yaklaşımlar elbette gelecekte çözümlenmesi gereken daha güç büyük sorunları meydana getirebileceği düşünülebilir. Yazıya ilişkin tasarımlar kültürel olarak bizim kontrolümüzden çıkmaya başlamıştır. Bütün yazılımlar ve görsel tasarımların ruhunda bu yaklaşımı görmekteyiz. Bu alanlarda gerçekleşen eğitim faaliyetlerinde yazının yeni baştan tasarlanması, hatta metin fontlarının tasarlanmasını beklemek de pek mümkün görünmemektedir. Tipografi olgusunun nesnel ortamlardaki yenilikçi, devrimsel ve gelecekçi etkileri bu alan üzerinde her zaman için gelecekçi düşünmemizi zorunlu kılmaktadır. Dolayısıyla metin fontlarına ilişkin teknik ve kültürel problemleri ülke olarak çözmek zorundayız. Bu zorunluluk kendi kültürümüzü korumak bağlamında ele alınarak, geleceğe yönelik üretilecek bilgi ve düşüncelerin geliştirilmesi açısından da değerlidir. Dolayısıyla bilgi ve iletişim aracı olarak görülen metin fontlarının gelecekçi bakış açıları ile değerlendirilmesi gerekir. Bu gerektirme, modern toplum benzetmelerinin birbirinden farklı ve zıt entelektüel yapısı ile gelişebilen heterojen inşalarının sonuçlarına göre gelişmektedir.

Metin fontları ile ilgili olarak geleceğe yönelik bir bakış açısının temellerine ilişkin bir değerlendirmenin ölçütleri, ancak bizim (Türkiye) ve metin fontlarını üreten ve hükmedebilen Batı'ya yönelik değerlendirmelerle mümkün olabilir. Ülkemiz açısından metin fontu tasarımı son derece önemli bir gerektirme olmakla birlikte mutlaka çoklu seçeneklerle birlikte düşünülmesi gereken bir konudur. Bu üretimlerle ve değerlendirmelerle günlük iletişim dilimizi tekrar gözden geçirmeliyiz. Diğer bir ölçüt olarak, Batı'daki metin fontlarına ilişkin gelişmelerle, fontların günlük iletişim dilinde alabileceği görünümleri, formları şimdiden kestirebilmek zor olsa da bunun iletişim tasarımının arzu ettiği beklentilerle gelişebileceğini ve de çeşitlenebileceğini söylemek mümkündür.

6. BÖLÜM

SONUÇ VE ÖNERİLER

Kurumsal olarak tarih kavramına yönelik her türden yaklaşımın zemini yazıya dayandırılmaktadır. Dolayısıyla insanlık tarihinin yazıyla başladığı olgusu gerçekçi bir yaklaşımdır. Düşünsel ve ekonomik ihtiyaçlarını güvence altına almak amacıyla çözümler üreten insanoğlu, bunun yanı sıra kültürel olarak yaşamını devam ettirebilmek için yazıya gereksinim duymuş ve günümüze kadar teknik uygulamalarla bunu geliştirmiştir. İnsanın önemli üretimlerinden olan yazı, tarihin olduğu kadar kültürün de önemli bir parçası olmuştur. İnsan yaşantısında -bilimin, teknolojinin, sosyalitenin ve ekonominin olduğu kadar- yazının kültürel açıdan son derece stratejik önemi bulunmaktadır. İletişim, pedagoji ve insan deneyimlerinin hızla dönüşen yapılarının bize göstermiş olduğu kültürel kodlar incelendiğinde, günlük hayatın ve kültürün taşıyıcısı olan metin fontlarına özel bir anlam yüklemek ve bununla ilgili güncel ve gelecekçi değerlendirmeler yapmak zorunluluğu doğmaktadır.

Bu çalışma kapsamında metin fontlarının, tasarım boyutunun yanı sıra, kültürel unsurlarına ve kullanılan dilin etkisi ile ilgili hususlarına da özellikle dikkat çekilmeye çalışılmıştır. Bugün için metin fontlarının kültürel olduğu kadar bilimsel, sosyal ve pedagojik etkisi ve önemi, yüzyıllar öncesinden Batılı ülkeler tarafından incelenen ve çalışılan bir konudur. Kültürün ve pedagojinin küresel sonuçları güncel referanslarla ele alındığında birçok konuda olduğu gibi ele aldığımız konuda da oldukça etkili bir referanstır. Gerek kültürlerarası pedagoji, kitlesel iletişim ve küresel medya, görsel kültür ve gerekse modernitenin yalın bir kültürü reddeden hareketi, her zaman için dikkate almamız gereken bir konudur. Türkiye açısından yazı -metin fontları- gerek küresel gerekse yerel anlamda geleceğe yönelik, kültürel ve pedagojik yaklaşımlar paralelinde değerlendirilip, tasarlanması gerektiği görülmektedir.

Metin fontu tasarımına ilişkin Türkiye özelinde süregelen sorunlar incelendiğinde Yeni Türk Alfabesine geçiş sürecinin henüz tamamlanmadığı anlaşılmaktadır. Metin fontları ithal edilebilir herhangi bir ürün olmamasına rağmen ihtiyacın günümüze değin genel olarak bu şekilde karşılandığı görülmektedir. Tipografik nitelik açısından grafik tasarımda evrensel düzeye ulaşabilmek için metin fontu tasarılmasının yadsınamaz önemine rağmen, tipografi eğitiminin temel disiplinlerinden olan metin fontu tasarımının ve eğitiminin yeterli düzeyde olmadığı; aynı zamanda yazı ve tipografi alanlarında, teorik içeriklerin yeterli düzeyin çok altında olduğu görülmüştür. Metin fontlarının ulusal kimlik ve varoluşun gereklerinden olduğunun tespiti ve tasarım ilkelerinin gerekleri doğrultusunda metin fontlarının tasarımında ve eğitiminde çözümlerimizin özgün bir bakış açısına sahip olması gerekliliği buna bağlı olarak Türk Alfabesi ve Türk Dilinin temel alınmasının gerekliliği söz konusudur.

Türkiye’de tipografi ve yazı eğitimine genel yaklaşımın, mevcut olanların aktarımı, kopyalanması ve kullanılması düzeyinde olduğu; buna bağlı olarak font tasarımının bireysel düzeyde kaldığı, mevcut tasarım yaklaşımlarının ve alan literatürünün Batı temelli olduğu, tipografi ile ilgili Türkçe kaynakların yetersizliği ve mevcut kaynaklarda da Latin alfabesinin temel alındığı görülmektedir.

Ticari, endüstriyel, sanatsal ve kültürel olarak Batı’nın ortaya koymuş olduğu baskın kültürel etki karşısında alternatifler üretmek başlı başına güç bir süreçle karşı karşıya kalmak demektir. Ancak tipografi özelinde metin fontu üretmek ve bunun konuşulan dile ve dolayısıyla düşünce dünyasına kattığı kültürel fonksiyonlar, konunun çok boyutlu olarak ele alışı gerekli kılmaktadır. Kültürü var eden ve birey için önemli kılan yaşamsal olgular; başta dil olmak üzere, yaşam biçimi ve inançlar genelinde toplumlar için sosyalizasyonun gerçekleştiği kültürel havuzlar yaratır. Bu bakımdan metin fontları tasarlamak bu tasarıma sıradan bir üretim boyutuyla bakmamak, temelinde geleceğe bir bakış oluşturmaktadır. Tipografi eğitiminin çok ötesinde metin fontu üretmenin kültürel boyutlarını oluşturmak, günlük iletişimde ve dilde önemini

ortaya koymak amacıyla ele aldığımız bu çalışma sonucundaki tespit ve önerilerimiz aşağıdaki gibi ifade edilebilir:

- Türkiye’de alfabenin kabulünden günümüze tüm toplumsal ve kültürel dönüşümlere rağmen bir tek metin fontunun üretilmemesi veya tasarlanamamış olması önemli ve güncel bir tartışma konusudur.
- Yeni Türk alfabesine geçiş sürecinin henüz tamamlanmadığı bu sürecin devam etmekte olduğu anlaşılmaktadır.
- Türkiye açısından metin fontu üretilemeyişinin nedenleri çok farklı boyutlarda ele alınabilmekle birlikte, bu durum genel olarak tüketim toplumuna yönelik anlayışlardan kaynaklanmaktadır.
- Yazı ve kültür arasındaki ilişkinin boyutları günlük yaşam ve iletişim dilinde hiç olmadığı kadar gelişmiş ve artmıştır.
- Metin fontlarına bakış, Batılı ülkelerin bizim için ürettiği fontların tartışılmasına neden olan kültürel gerekçelerin bilimsel ortamlarda ele alınarak, geleneksel bakışın ötesinde farklı boyutları mümkün kılmış ve işlenmesine olanak tanımıştır.
- Günümüz ve gelecek iletişim dillerine yönelik olarak tahayyül edilecek modeller için yeni metin fontları üretmek gerekli görülmektedir.
- Teknoloji ve iletişimin kültürlere ve günlük hayata olası etkileri, metin fontlarına yönelik kültürel bakış açılarının ana eksenini oluşturmaktadır.
- Günümüz iletişim dili, fontu kullanmaktan öte tasarım ekseninde üretime yönelik ayrıntıları ve incelikleri gerekli kılmaktadır.
- Yeni Türk Alfabesinin, Latin alfabesinden farklı, yeni, müstakil bir alfabe olduğunun net olarak algılanması gerekmektedir.
- Yazı sanatı pedagojik olarak kendi dar alanından çıkartılarak kamusal olarak önemsenmelidir.
- Yazı ve tipografi eğitimi ilköğretim ve ortaöğretimde yenilikçi yaklaşımlarla ele alınmalıdır.

- Günümüz elektronik ve gerçek ortamlarında kullanılan iletişim dili açısından metin fontlarının kültürün ve dilin şahsiyetini taşıması bakımından özel metin fontları tasarımı konusunun güncellenmesi gerekir.
- Metin fontları üretiminin tamamlanmış, bitmiş bir iş olup olmadığının kültürel olarak tartışmaya açılması gerekir.
- Türkiye özelinde tasarlanacak olası bir metin fontunun tasarımı, öncelikli olarak mevcut dilin ses yapısının karakteristik nitelikleri göz önünde bulundurularak biçimlendirilmesine dayanır.

KAYNAKÇA

AKARSU, Bedia, 1988. **Felsefe Terimleri Sözlüğü**, İstanbul: İnkılâp Kitapevi.

AKDOĞAN, Yaşar, 2002. **Türk Dili ve Yazılı Anlatım Bilgisi**, İstanbul: Deniz Kitapevi.

AKSAN, Doğan, 2003. **Her Yönüyle Dil Ana Çizgileriyle Dilbilim**, II. Baskı, Ankara: TDK Yayınları: 439.

AKTAŞ, Şerif ve GÜNDÜZ Osman, 2009. **Yazılı ve Sözlü Anlatım**, Ankara: Akçağ Yayınları.

AKYOL, Hayati, 2003. **Türkçe İlkokuma Yazma Öğretimi**, Ankara: Gündüz Eğitim ve Yayıncılık.

ALPAN (BANGİR), Gülgün, 2008. "Ders Kitaplarındaki Metin Tasarımı", **Türk Eğitim Bilimleri Dergisi** Kış, 6/1, ss.107-134

AMBROSE, Gavin ve HARRIS, Paul, 2012a. **Görsel Tipografi Sözlüğü**, (Çev.), Bengisu Bayrak, İstanbul: Literatür Kitabevi.

AMBROSE, Gavin ve HARRIS, Paul, 2012b. **Tipografinin Temelleri**, (Çev.), Bengisu Bayrak, İstanbul: Literatür Kitabevi.

ARIKAN, Abdulgani, 2008. **Grafik Tasarımda Görsel Algı**, Konya: Eğitim Akademi Yayınları.

ARNHEİM, Rudolf, 2007. **Görsel Düşünme**, (Çev.), Rahmi Ögdül, 1. Baskı, İstanbul: Metis Yayınları.

ARTUT, Kazım ve DEMİR, Hakan, 2011. **Güzel Yazı Teknikleri ve Öğretimi**, Ankara: Anı Yayıncılık

ASATEKİN, Mehmet, 1976. “Endüstri Tasarımında Tasarım Ölçütlerine Bütünsel Bir Yaklaşım”, **ODTÜ Mimarlık Fakültesi Dergisi**, Cilt:2 No:2, ss. 247–263.

ASLIER, Mustafa, 1983. **Grafik Sanatlar Tarihi ve Yorumlar**, İstanbul: Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Sanatlar Bölümü Yayınları:1

AYDIN, Suavi, 1999. **Kimlik Sorunu, Ulusallık ve Türk Kimliği**, Ankara: Öteki Yayınları.

BALTACIOĞLU, İsmayil Hakkı, 1993. **Türklerde Yazı Sanatı**, I. Baskı, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları/1597.

BANGUOĞLU, Tahsin, 1940. **Ana Hatlarıyla Türk Grameri**, İstanbul: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

BARNARD, Malcolm, 2010. **Sanat, Tasarım ve Görsel Kültür**, (Çev.), Güliz Korkmaz, Ankara: Ütopya Yayınları.

BARTHES, Roland, 1993. **Göstergebilimsel Serüven**, (Çev.), Mehmet Rifat, Sema Rifat, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BEACH, Mark, 1992. **Graphically Speaking: An Illustrated Guide To The Working Language Of Design And Printing**, Manzanita, Oregon: Elk Ridge.

BEALS, Ralph Leon & HOIJER, Harry, 1991. “Antropolojinin Konusu ve Alanı” **Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi Dergisi**, (Çev.), Gürbüz Erginer, Cilt:35, sayı:2, ss:9-35 Ankara: Ankara Üniversitesi Dil ve Tarih-Coğrafya Fakültesi.

BECER, Emre, 1997. **İletişim ve Grafik Tasarım**, Ankara: Dost Kitabevi.

BECER, Emre, 2007. **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, Ankara: Dost Yayınevi.

BEKTAŞ, Dilek, 1992. **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

BERGER, John, 2012. **Görme Biçimleri**, İstanbul: Metis Yayınları.

BERRYMAN, Gregg, 1984. **Notes On Graphic Design And Visual Communication**. Los Altos, California: Kaufman.

BETZ, Frederick, 2010. **Teknolojik Yenilik Yönetimi**, Ankara: Tübitak Popüler Bilim Kitapları.

BİNBAŞIOĞLU, Cavit. 1993. “Okumanın Mekanizması ve Okuma Aracının Bazı Nitelikleri”, **Çağdaş Eğitim**, 18(193), ss.15-20.

BROOKS, Towler. D. 1936. **Okumanın Tatbik Edilmiş Psikolojisi**, (Çev.), Rahmi A. Kolçak, İstanbul: Sirkeci Mürettebiye Basımevi.

BOYDAŞ, Nihat, 1994. **Ta’li Yazıya Plastik Değer Açısından Bir Yaklaşım**, Ankara: Milli Eğitim Basımevi.

BOZDOĞAN, Sibel, 2012 .“Türk Mimari Kültüründe Modernizm: Genel Bir Bakış”, **Türkiye’de Modernleşme ve Ulusal Kimlik**, Editörler: Sibel, Bozdoğan ve Reşat Kasaba, ss.135-154 İstanbul: Tarih Vakfı Yurt Yayınları.

BOZKURT, Fuat, 2002. **Türklerin Dili**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

BOZKURT, Fuat, 2010. **Türkiye Türkçesi**, 4. Baskı, İstanbul: Kapı Yayınları.

CAN, Hasan, 2012. **Milli Eğitimin Neresindeyiz?**, İstanbul: İkinci Adam Yayınları.

CARTER, Rob, DAY Ben & MEGGS Philip, 2007. **Typographic Design: Form and Communication** ,United States of America: John Wiley & Sons, Inc.

CRAIG, James, 1990. **Basic Typography**, New York: Watson-Guption Publications.

CROY, Peter, 1990. **Grafik Form und Technik; Druck, Typografie, Grafik, Fotografie, Material**. Zürich: Musterschmidt.

CREAMER, David, 2003. **Computer Typography Basics**. IDEAS Publishing Consultant & Trainer.

ÇOTUKSÖKEN, Yusuf, 2002. **Uygulamalı Türk Dili**, 2. Baskı, İstanbul: Papatya Yayıncılık.

DEHAENE, Stanislas, 2014. **Beyin Nasıl Okur?**, (Çev.), Ozan Karakaş, Okumanın Bilimi ve Evrimi, İstanbul: Alfa Basım Yayın.

EMİROĞLU, Kudret ve AYDIN, Suavi, 2003. **Antropoloji Sözlüğü**, Ankara: Bilim ve Sanat Yayınları.

ERCİLASUN, Ahmet B., 1993. **Örneklerle Bugünkü Türk Alfabeleri**, Ankara: Kültür Bakanlığı Yayınları.

ERCİLASUN, Ahmet B., 2005. **Başlangıçtan Yirminci Yüzyıla Türk Dili Tarihi**, Ankara: Akçağ Yayınları.

ERGİN, Muharrem, 1999. **Üniversiteler İçin Türk Dili**, İstanbul: Bayrak Basım/Yayın.

ERGİN, Muharrem, 2000. **Edebiyat ve Eğitim Fakültelerinin Türk Dili ve Edebiyatı Bölümleri için Türk Dil Bilgisi**, İstanbul: Bayrak Basım/Yayın.

FAULMANN, Carl, 2001. **Yazı Kitabı**, (Çev.), İtir Arda, İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

GARFIELD, Simon, 2012. **Tam Benim Tipim**,(Çev.), Sabri Gürses, İstanbul: Bkz Yayıncılık.

GATES, David, 1988. **Latin Abecesinin Evrimi**, (Çev.), A.Müge Önal, Namık K.Sarıkavak, Ankara.

GANİZ, Selahattin, 2004. **Yazı Tasarımcıları**, İstanbul: Kastaş Yayınevi.

GEERTZ, Clifford, 2010. **Kültürlerin Yorumlanması**, (Çev.), Hakan Gür, Ankara: Dost Kitabevi.

GENCAN, Tahir Nejat, 2001. **Dilbilgisi**, Ankara: Ayraç Yayınevi.

GEORGES, Jean, 2010. **Yazı İnsanlığın Belleği**, (Çev.), Nami Başer, İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.

GIDDENS, Anthony, 2010. **Modernite ve Bireysel-Kimlik Genç Modern Çağda Benlik ve Toplum**, (Çev.), Ümit Tatlıcan, İstanbul: Say Yayınları.

GÖĞÜŞ, Beşir, 1978. **Türkçe ve Yazın Eğitimi**, Ankara: Gül Yayınevi.

GÜLERER, Salih ve BATUR Zekerya, 2004. “Yanlış Okuma Tutum ve Davranışları”, **Afyon Kocatepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi**, Cilt VI, Sayı 2, ss:77-88.

GÜLERYÜZ, Hasan, 2000. **Programlanmış İlkokuma Yazma Öğretimi Kuram ve Uygulamaları**. Ankara: Pegem A Yayıncılık.

GÜNAY, Doğan V. 2004. **Dil ve İletişim**, İstanbul: Multilingual.

GÜNEŞ, Firdevs, 2009. **Hızlı Okuma ve Anlamı Yapılandırma**. Ankara: Nobel Yayın Dağıtım.

GÜNGÖR, Nazife, 2011. **İletişime Giriş**, Ankara: Siyasal Kitapevi.

GÜVEN, Mehmet, 2009. “Bilişsel Gelişim”. **Eğitim Psikolojisi**, ss.131-148, (Ed.), Yaşar Özbay ve Serdar Erkan, Ankara: Pegem Akademi.

GÜZEL, Abdurrahman, 2005. **Üniversiteler İçin Türk Dili Ders Kitabı**, Ankara: Başkent Üniversitesi.

HATİBOĞLU, Necip, 2003. **Üniversitede Türk Dili**, Ankara: Barış Kitabevi.

HENGİRMEN, Mehmet, 2002. **Türkçe Dilbilgisi**, 4. Basım, Ankara: Engin Yayınları.

HEPÇİLİNGİRLER, Feyza, 2012. **Türkçe Dilbilgisi Öğretme Kitabı**, İstanbul: Everest Yayınları.

HEPKON, Zeliha, 2003. “Kurumsal Kimlik İnşasını Belirleyen Faktörler: Bir Literatür Taraması”, İstanbul: **İstanbul Ticaret Üniversitesi Dergisi**. Sayı.9 ss.195-220.

HESKETT, John, 2013. **Tasarım**, Ankara: Dost Kitabevi Yayınları.

JORMAKKA, Kari, 2012. **Tasarım Yöntemleri**, İstanbul: Yem Yayın.

KAHN, Louis, 1961. **Quoted In Wilder Green, Louis I. Kahn, Architect: Alfred Newton Richards Medical Research Building**, Museum Of Modern Art Bulletin 28(1)

KAYNARDAĞ, Aslan, 1983. “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız”, **Milliyet Sanat Dergisi**, Sayı:70, 15 Nisan 1983.

KINROSS, Robin, 1994. **Modern Typography: an essay in critical history**, London: Hyphen Press.

KÜÇÜKERMAN, Önder, 1997. **Endüstri Tasarımı Ürün Tasarımında Adımlar**, İstanbul: Yem Yayın.

KÜTÜKOĞLU, Mübahat S, 1991. **Tarih Araştırmalarında Usûl**, İstanbul: Kubbealtı Neşriyatı.

LAUER, David A., 1985. **Design Basics**, 2. Edition, College of Alameda, Alameda, California: CBS College Publishing.

LAWSON, Alexander, 1971. **Printing Types**, Boston:Beacon Press.

LUPTON, Ellen, 2010. **Thinking With Type**, New York: Princeton Architectural Pres

MADEN, Sedat, 2011. “İsmayıl Hakkı Baltacıoğlu’nun Yaz(ı)ma Eğitime Yönelik Düşünceleri ve ‘Yazının Usûl-i Tedrisi’ **International Periodical For The Languages, Literature and History of Turkish or Turkic** Volume 6/1 Winter, ss. 1476-1490

MANDEL, Ladislas, 1993. **Developing an Awareness of Typographic Letterforms**, Fransa: John Wiley & Sons, Ltd.

MEB, 2011. **Gazetecilik-Gazete Sayfası Tasarlama- 1213gım164**, Ankara

McLEAN, Ruari, 1997. **Typography**, London: The Thames and Hudson.

MÜLAYİM, Selçuk, 1989. **Sanata Giriş**, Sanat Tarihi Araştırmaları Dergisi:2, İstanbul: Stad Yayınları.

ÖZDEN, Yüksel, 2005. **Eğitimde Yeni Değerler**, Ankara: Pegem A yayıncılık.

ÖZER, Atilla, 1995. **Grafik Üretim Teknikleri**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayınları.

ÖZÖNDER, Sema Barutçu, 2002 “Eski Türklerde Dil ve Edebiyat”, **Türkler**, 3. cilt, Ankara: Yeni Türkiye Yayınları.

ÖZYURT, Cevat, 2012. **Küreselleşme Sürecinde Kimlik ve Farklılaşma**, İstanbul: Açılım Kitap.

PAHL, Gerhard, ve diğerleri, 2007. **Engineering Design A Systematic Approach**. Springer-Verlag London Limited.

PALANCI, Mehmet, 2009. “Bilişsel Öğrenme”. **Eğitim Psikolojisi**, ss. 271-310, (Ed.), Yaşar Özbay ve Serdar Erkan Ankara: Pegem Akademi.

PULLUM, Geoffrey K. & LADUSAW, A.William, 1996. **Phonetic Symbol Guide**. Chicago: The University of Chicago.

RABINOWITZ, Tova, 2006. **Exploring Typography**, USA: Thomson/Delmar Learning.

RADO, Şevket, 2007. **Eşref Saat**, Ankara: Elips Kitap.

RİFAT, Mehmet, 1992. **Göstergebilimin ABC’si**, İstanbul: Simavi Yayınları.

ROBINSON, Matt and Wrigglesworth Tom www.swiss-miss.com/2009/12/measuring-type.html?utm_source=feedburner&utm_medium=feed&utm_campaign=Feed%3A+Swissmiss+%28swissmiss%29&utm_content=Google+Reader (27.08.2014).

SAMARA, Timothy, 2006. **Type Style Finder**, United States: Rock Port Publishers.

SARIKAVAK, Namık Kemal, 2004. “Harfi Biçimlendirmek (Ya Da Yazı Karakteri Tasarlamak) Bilim Midir, Sanat Mıdır?” **Sanat Yazıları 11**. (ss.65-84), Ankara: Hacettepe Üniversitesi.

SARIKAVAK, Namık Kemal, 2006. “Hacettepe Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik Bölümü’nde Yazı ve Tipografi Eğitimi”. **Atatürk Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Sanat Dergisi 9**. (ss.80-98), Ankara: Atatürk Üniversitesi.

SARIKAVAK, Namık Kemal, 2009. **Çağdaş Tipografinin Temelleri**, Ankara: Seçkin Yayıncılık.

SARITOSUN İsa Halit, Ali Uzun ve Demirkan Yılmaz, “Okuma Yönlerine Göre Reklamlarda Otomobillerin Konumlandırılması” **Pivolka**, 2005, Say: 16 http://www.elyadal.org/pivolka/16/PIVOLKA_16_02.pdf (31.07.2013), s.8.

SEZGİN, Murat ve AKGÖZ, Erkan, 2009. **Genel ve Teknik İletişim**, Ankara: Gazi Kitapevi.

SOLOMON, Martin, 1986. **The Art of Typography An Introduction to Typo.icon.ography**, New York: Watson-Guption Publications.

SPACK, Ruth, 1996. **Guidelines ACross-Cultural Reading/Writing Text**, USA: Martin’s Press, Inc.

ŞİMŞEK, Ufuk ve ILGAZ Selçuk, 2007. "Küreselleşme ve Ulusal Kimlik", **Atatürk Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Dergisi**, Cilt: 9 Sayı. 1, ss. 189-199.

ŞİMŞİR, Bilâl N, 1992. **Türk Yazı Devrimi**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

TANSUĞ, Sezer, 1988. **Sanatın Görsel Dili**, İstanbul: Remzi kitabevi.

TAŞKIRAN, Hüseyin İltar, 1997. **Yazı ve Mimari**, İstanbul: Yapı Kredi Kültür Sanat Yayıncılık.

TEPECİK, Adnan, 2002. **Grafik Sanatlar**, Ankara: Detay & Sistem Ofset.

TİMURTAŞ, Faruk K., 1991. **Osmanlı Türkçesine Giriş**, Tarihî Türkiye Türkçesi Araştırmaları 1, İstanbul: Umur Matbaacılık.

TONGUL, Neriman, 2004. “Türk Harf İnkılâbı” **Ankara Üniversitesi Türk İnkılâp Tarihi Enstitüsü Atatürk Yolu Dergisi**, Sayı. 33-34, Mayıs-Kasım, ss. 103-130.

TULUM, Mertol, 2011. **Osmanlı Türkçesine Giriş**, Eskişehir: Anadolu Üniversitesi Yayını.

TUNALI, İsmail, 2012. **Tasarım Felsefesi: Tasarım Modelleri ve Endüstri Tasarımı**, İstanbul: Yem Yayın.

TURAN, Şerafettin, 1994. **Türk Kültür Tarihi Türk Kültüründen Türkiye Kültürüne ve Evrenselliğe**, Ankara: Bilgi Yayınevi.

TÜRK DİL KURUMU, 1996. **Örnekleriyle Türkçe Sözlük**, Ankara.

TÜRKİYE CUMHURİYET MERKEZ BANKASI, 2012. **Türkiye'de Banknot Basımının Tarihçesi Banknot Üretim Süreci ve Emisyon Politikaları**, Ankara.

TWEMLOW, Alice, 2008. **Grafik Tasarım Ne İçindir**, (Çev.), Dalsu Özgen, İstanbul: Yem Yayın. UÇAR, T. Fikret, 2004. **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, İstanbul: İnkılâp Yayınevi.

USER, Hatice Şirin, 2006. **Başlangıcından Günümüze Türk Yazı Sistemleri**. Ankara: Akçağ Basım Yayın.

ÜLKER, Muammer, 1987. **Başlangıcından Günümüze Türk Hat Sanatı**, Ankara: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları.

ÜNALAN, Şükrü, 2012. **Dil ve Kültür**. Ankara: Eskiyeeni Yayınları:12.

YIKICI Ali, ve diğerleri 2008. **Üniversiteler İçin Türkçe-1 Yazılı Anlatım**, 4. Baskı, Ankara: Gazi Kitapevi.

YILDIZ, Nuray, 2000. **Eskiçağda Yazı Malzemeleri ve Kitabın Oluşumu**, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi.

WILLEN, Bruce & STRALS, Nolen, 2009. **Lettering & Type Creating Letters and Desingning Typefaces**, New York: Princeton Architectural Pres.

WITTGENSTEIN, Ludwig, 2001. **Tractatus Logico-Philosophicus**, İstanbul: YKY.

ZISS, Avner, 2011. **Gerçekliğı Sanatsal Özumsemenin Bilimi Estetik**, (Çev.), Yakup Şahan, İstanbul: Hayalbaz Kitap.

www.metinmadencisi.com. (13.06. 2012).

http://osmanlicalisani.blogspot.com.tr/2012_09_01_archive.html (09.04. 2014).

ÖZGEÇMİŞ

1972 tarihinde Almanya’da doğdu. Samsun Ondokuz Mayıs Lisesini 1989’da bitirdikten sonra Samsun Ondokuz Mayıs Üniversitesi Eğitim Fakültesi Resim-İş Bölümüne girdi ve 1993 yılında mezun oldu. 1997 yılında Ondokuz Mayıs Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Güzel Sanatlar Eğitimi Bölümü Grafik Ana Sanat Dalında “Tanıtım Grafiğinde Tipografik Sorunlar” konulu yüksek lisansını tamamladı. 1995 yılında başladığı öğretmenlik mesleğini Çorum Güzel Sanatlar Lisesi’nde sürdürmektedir.

İletişim Bilgileri: 0533 348 89 23

E posta: yayucel55@gmail.com