

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANA SANAT DALI
GRAFİK TASARIM PROGRAMI**

**TIPOGRAFİDE OKUNABİLİRLİK VE
ALGILANABİLİRLİK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Setenay SEZER

DANIŞMAN

Memet Şan YILDIZHAN

İstanbul -2013

**T.C.
HALIÇ ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIM ANA SANAT DALI
GRAFİK TASARIM PROGRAMI**

**TİPOGRAFİDE OKUNABİLİRLİK VE
ALGILANABİLİRLİK**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Hazırlayan

Setenay SEZER

DANIŞMAN

Memet Şan YILDIZHAN

İstanbul -2013

ÖNSÖZ

Bu çalışma 2011-2013 yılları arasında T.C. Haliç Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Bölümü'nün bilimsel araştırma ve uygulama çalışmalarına verdiği destek ile hazırlanmıştır.

Yüksek lisans eğitimim ve tez çalışmamın tamamlanması sürsünce büyük özveriyle takip eden, gösterdiği sabır ve hoşgörüsü bana destek olan tez danışmanım Sayın Öğr. Gör. Memet Şan Yıldızhan'a çok teşekkür ederim. Bu çalışmaya tipografi alanındaki bilgilerini, araştırmalarını temin eden Öğr. Gör. Suat Ocaktan'a, ders notları ve çalışmalarıyla yardımcı olan Yar. Doç. Dr. Savaş Çevik ve tezimin yazım süresince yönlendirmelerde bulunarak yardımcı olan Yar.Doç. Abdullah Taşçı'ya teşekkürlerimi sunarım. Ayrıca tezimi yazmamda bana desteğiyle çok yardımcı olan Sayın Öğr. Gör. Kubilay Dağbatıran'a ayrıca teşekkür ederim.

Tez çalışmam boyunca bana destek olan aile dostlarımız Öğr.Gör. Mustafa Kolcu, Öğr.Gör. Bülent Okay ve Öğr.Gör. Gürcan Kurt'a teşekkür ederim. Hiçbir zaman yardımlarını eksik etmeyen kuzenim Arş. Gör. Burak Kaplan'a çok teşekkür ederim. Ayrıca sevgisi, desteği ve bana olan inancıyla her zaman yanımda olan en büyük destekçim Taha Celal Babaloğlu'na çok teşekkür ederim.

Son olarak eğitim hayatım boyunca bana destek olan verdiğim kararların arkasında durarak beni bugünlere getiren sevgili annem Didem Sezer ve babam Nuri Sezer' e sonsuz teşekkür ederim.

İstanbul, 2013

Setenay SEZER

İÇERİK

ÖNSÖZ.....	
ÖZET.....	iii
SUMMARY.....	v
RESİM LİSTESİ.....	vii
GİRİŞ	1
I. BÖLÜM	2
1. YAZININ VE TİPOGRAFİNİN EVRİMİ.....	2
1.1. Yazının Bulunuşundan Gutenberg'e.....	2
1.1.1. Yazı.....	2
1.1.2. Çivi Yazısı	2
1.1.3. Hiyeroglif Yazı.....	3
1.1.4. İlk Alfabe.....	4
1.1.4.1. 22 Sihirli İşaret.....	5
1.1.5. Yunan Alfabeti ve Parşömen	6
1.1.6. Roma Alfabeti.....	6
1.1.7. Kağıdın Bulunuşu.....	7
1.2. Gutenberg'den On Dokuzuncu Yüzyıla.....	8
1.2.1. Tipografinin Bulunuşu.....	8
1.3. Rönesans Döneminde Yazı.....	9
1.4. Yazı Tasarımında Ustalar Dönemi	10
1.5. Endüstri Devrimi ve Sonrası.....	13
1.6. Yirminci Yüzyılda Tipografi.....	15
II. BÖLÜM.....	20
2. OKUNABİLİRLİKTE VE ALGILANABİLİRLİKTE	20
TEMEL KAVRAMLAR.....	20
2.1. Harf Nedir	20
2.2. Harf Formlarının Bölümleri	21
2.3. Harfin Geometrisi	23
2.3.1. Eski Biçem Dizgesi.....	24
2.3.2. Eşit-En Dizgesi	24
2.3.3. Serbest Dizge	25
2.4. Harf Tasarımı Hakkında.....	25
2.4.1. Harf Oranlarını Belirleyen Tasarım Etkenleri.....	25
2.4.1.1. Harf Oranları.....	26
2.4.2. Beyaz Alanın Yönlendirici Gücü	28
2.5. Harfin Yapısal Özellikleri.....	28
2.6. Harf Biçimleri.....	30
2.6.1. Yazı Karakterleri (Harf Biçimleri) ve Fontlar.....	30
2.6.2. Font.....	30
2.6.3. Pi Fontlar	31
2.6.4. Font İçindeki Görsel İlişkiler	31
2.6.5. Fontlarda Tasarım Bütünlüğü.....	33
2.6.6. Yazı Ailesi	33
2.6.6.1. Ağırlık Değişimi	34

2.6.6.2. Oranlar	34
2.6.6.3. Univers Ailesi.....	34
2.6.7. Tırnak Türleri.....	36
2.6.8. Kesirler	37
2.6.9. Üst İmler ve Alt İmler	38
2.6.9.1 Üst İmler ve Alt İmlerin Kullanımı.....	38
2.6.10. Rakamlar	38
2.6.11. Gömme İlk Harfler ve Yükseltilmiş İlk Harfler	39
2.7. Harfin Temel Ölçüleri.....	40
2.7.1. Göreli ve Mutlak Ölçüler	40
2.7.2. Mutlak Ölçüler	41
2.7.3. Punto	41
2.7.4. Pika.....	41
2.7.5. Kelime Boşluğu	42
2.7.6. Göreli Ölçüler	42
2.7.6.1. Em	42
2.7.6.2. En	42
2.7.6.3. Emler Enler ve Tireler.....	43
2.7.7. Birimler	43
2.7.7.1. Birimler ve Sözcük Boşluk Düzeni.....	43
2.8. Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması.....	44
2.9. Tipografik Sözdizimi	46
2.9.1. Tipografik Sözdizimi.....	46
2.9.1.1. Harf.....	46
2.9.1.2. Sözcük	47
2.9.1.3. Satır	47
2.9.1.4. Sütun ve Marjin (Margin).....	48
2.9.2. Hiyerarşi	48
2.9.3. İşlev ve Biçim.....	48
2.9.4. Tipografik Mesaj.....	51
2.10. OKUNABİLİRLİK VE ALGILANABİLİRLİK.....	55
2.10.1. Okunabilirlik	55
2.10.1.1. Espas	57
2.10.1.2. Satır Uzunluğu	60
2.10.1.3. Hizalama.....	61
2.10.2. Harf ve Zemin	62
2.10.3. Form ve Karşıform	63
2.10.4. Kontrast.....	64
2.11. Algılanabilirlik.....	65
2.11.1. Harflerin Belirleyici Özelliklerinin Ayırt Edilmesi.....	66
2.11.1.1. Serifli (Roman) ve Serifsiz (Sans Serif).....	66
2.11.2. Miniskül (Minuscule).....	67
2.11.3. Majiskül (Majuscule)	68
2.11.4. İtalik (Italic) Harfler.....	68
2.11.5. Darlaştırılmış (Condensed) ve Genişletilmiş (Expanded) Harfler.....	68
2.11.6. Yazı Ölçüsü.....	68
2.12. Yazı Tipi Seçme (Tipografi)	69
3. SONUÇ	72
4. KAYNAKLAR.....	74
5. ÖZGEÇMİŞ	76

GENEL BİLGİLER

Adı, Soyadı: Setenay SEZER
 Anabilim Dalı: Grafik Tasarım
 Programı: Grafik Tasarım
 Tez Danışmanı: Öğr. Gör. Memet Şan YILDIZHAN
 Tez Türü: Yüksek Lisans – Ocak 2013

ÖZET

TIPOGRAFİDE OKUNABİLİRLİK VE ALGILANABİLİRLİK

Tipografi, iletişimin en yoğun görsel biçimidir. Düşünce ve kavramları kitlelere en rahat ve dolaysız olarak aktarabilen bu görsel dilin tarihçesi, toplumsal olaylar, mimari gelişim ve sanat tarihi bağlamında kronolojik olarak ele alınmalıdır. İlk dönem Tipografiden önceki zaman dilimidir. Bu zaman dilimi görsel iletişimin başlangıcı olan mağara duvarlarına çizilen resim ve işaretlerden başlayarak Johannes Gutenberg'in hareket edebilir matbaa harfinin icadına kadar sürmüştür. Metal harflerin elle dizilişinin yaygın olduğu en uzun dönemi kapsayan zaman dilimi ise, 18. yüzyılın sonuna kadar sürmüştür. 18. Yüzyıldan sonraki zaman dilimi, Endüstri Devrimi ile 19. yüzyılda yeni tipografik biçimlerin ortaya çıkmasına paralel giden bir teknolojik yenilikler dönemidir. Endüstri Devriminin getirdiği teknolojik gelişmelerle birlikte sanat ve işlev birbirinden kopmuştur. İşlevi yeniden estetikle birleştirmenin yollarını arayan sanatçıların bazıları geleneksel bir tutumla ortaçağ anlayışına uygun el sanatlarına dönüş yapmış bazıları ise geleneğe karşı çıkarak estetikle işlevi birleştirmenin yollarını aramışlardır. 20. yüzyılın ilk yirmi yılında Avrupa'da sosyal politik, kültürel ve ekonomik yaşamdaki kökten değişmelerin, savaşların oluşturduğu kargaşalar sonucu, sanat ve tasarım ortamını tamamen değiştiren gelenek ve sosyal düzene karşı çıkan bir dizi sanat hareketi meydana gelmiştir. Birbirlerinden farklı felsefe ve ilkelere sahip olan şair, yazar ve sanatçılar aralarında sıkı bir iletişim kurarak oluşturdukları bu sanat hareketlerini, grafik tasarım ve tipografi yolu ile ifade etmişlerdir. Böylece estetik, işlevsellik ve iletişimin yarattığı ihtiyaçlar ile teknik ilerleme 20. yüzyılın tipografik tasarımına biçim vermiştir.

Grafik tasarım, görsel bir iletişim sanatıdır. İletişim, grafik tasarımın temel unsurudur. Grafik tasarımı bu denli ilginç, dinamik ve çağdaş kılan şey de iletişime yönelik olmasıdır.

Bir grafik tasarımcı; uygulama yöntemlerinin yanı sıra görsel algılamının doğasını, görsel yanılmanın rolünü ve sözel ile görsel iletişim arasındaki ilişkileri de bilmek ve göz önüne almak zorundadır.

Tipografinin elemanlarından sadece birisi olan harflerin her biri kendisini diğerlerinden tamamen ayıran basit karakteristik işaretler olarak ortaya çıkmıştır. Tezin ikinci bölümünde temel tipografi dili incelenmektedir. Johannes Gutenberg'in hareketli harfleri bulunduğu dönemde bile onları tanımlamada kullanılan yaygın bir ortak dil veya kodlama yoktu. Zamanla ihtiyaçlar doğrultusunda tasarımcıların ve tipografların alfabeyi oluşturan harflerin birbirleri içindeki görsel uyum veya karmaşıklığını daha iyi

değerlendirip yorumlayabilmeler için harfin yapısını oluşturan temel elemanları tanımlayan ve evrensel olarak kabul görmüş bir terminoloji geliştirdi.

Burada karşımıza grafik tasarımcılar ve tipograflar tarafından kullanılan bir çok sözcüğün farklı anlamlar taşıması gibi bir sorun ortaya çıkmaktadır. "Roman" sözcüğü serifli bir yazı karakterini belirttiği gibi italik karşıtı olarak da kullanılmaktadır. "Font" ve "fount" sözcükleri de aynı anlamı taşıyan iki farklı sözcüktür. Ben tezimde aynı tasarım ve ölçüdeki harfler, rakamlar ve işaretlerden oluşan harf biçimlerini tanımlamak için "font" sözcüğünü kullanmayı tercih ettim.

Tipografik okunabilirlik, yazıyı okunabilir kılan ve tipografinin doğasında bulunan nitelik ve vasıfları temsil eder. Çoğu zaman algılanabilirlikle karıştırılmış ve grafik tasarımcılar tarafından ihmal edilmiştir. Okunabilirlik, bilgi aktarmayı amaçlayan, tipografi için de önemli bir gereksinimdir.

Teknoloji ile birlikte iletişim teknikleri ve yöntemleri de değişir. Bir zamanlar esas olarak kağıt üzerinde olan okunabilirlik artık televizyon, bilgisayar ve lazer grafiklerini de içeren tüm medyayı kapsamaktadır. Hızla değişen iletişim ortamında grafik tasarımcılar, tipografik okunabilirliğin doğasını sürekli olarak yeniden değerlendirmelidirler.

Tezin sonunda anlatılanlar basılı iletişimle ilgili olmasına rağmen, tipografik okunabilirlikle ilgili ilkelerin pek çoğu diğer iletişim mecralarına da uygulanabilir.

Anahtar Kelimeler: Tipograf , okunabilirlik, algılanabilirlik, algı, mesaj

GENERAL INFORMATION

Name, Surname : Setenay SEZER
 Field : Grafik Tasarım
 Program : Grafik Tasarım
 Supervisor : Öğr. Gör. Memet Şan YILDIZHAN
 Degree Awarded and Date : Yüksek Lisans – Ocak 2013

SUMMARY

PERCEPTIBILITY AND LEGITIBILITY IN TYPOGRAPY

The most intensive way of communication is Typography. The history of this visual language - which is maybe the most comfortable and direct way to transfer the thoughts and concepts to the communities – has to be taken into consideration chronologically within the limits of social changes in society, architectural development and the history of art. The first period known; is the period before the typography. This period starts from cave paintings – which are the oldest facts in visual communication – and goes on till the invention of moveable printing house letter by Johann Gutenberg. The longest period was the period which the metal letters are commonly arranged by hand and it lasted till the end of the 18th century. The period which comes right after the 18th century can be defined as an imporevement era which was directly affected from the industrial revolution of the 19th century. With the technological improvements of this period, the concept of functionality and art separated in a significant way. Some of the artists who were trying to find the ways of combining aesthetics and functionality desperately started to produce in traditional ways like in the middle ages; but some, resisted to traditionality and searched to find a rational way of combining art and aesthetics. In the first 20 years of the 20th century, as a reaction to the political, economical and cultural changes and the wars, a new art movement occurred in Europe which rebels and resist to this new social order. Philosphers, poets, authors and artists who came from different disciplines, made a pact and gave support to this new art movement in also the branch of graphic design and typograpy. In this way, with concepts like aesthetics, functionality, the necessities of communication and of course technical improvement, the typographic design of the 20th century has been formed. Graphic design is a visual communication art and communication is the key fact of graphic design. Simply, the reason what makes graphic design so interesting, dynamic and modern can be explained with this tendency to communication. A graphic designer must consider the nature of visual perception, the role of visual illusion and the relation between oral and written behind all the exercise methods. The letters which is just one of the elements of typography has been occurred as unique characteristic signs which aims to differ them from one another. The topic of the second part of this thesis is the language of basic typography. Even in the time when Johann Gutenberg found the moving letters, there was no such common language and no common coding to define letters. In time, by the neccessity of needs, by taking consideration of the terms, visual harmony and disorder, designers developed a new defining terminology which has been accepted globally. Here we face the issue of different use of the words by graphic designers and typographs. For instance, the word of “Roman” sacred character can be

used as a character against italic. “Font” and “Fount” are two different words in different meanings. I prefer to use the word “font” in my thesis which defines the characters, numbers and letters consist of the same design and size. Typographic legibility symbolizes the characteristics and qualifications which makes helps us to read a written material in the nature of typography. In most of the times, this concept has been mixed with perceptibility and disregarded by graphic designers. Legibility is an important necessity for typography which aims to transfer information. By the changes in technology, the methods and the techniques of communication also changes. Once the concept of legibility was only limited with television, now it has been expanded into new branches like computer and new media. In a rapidly changing communication platform, graphic designers always reconsider the nature of typographic legibility. At the end of the thesis, you’ll be able to witness that typographic legibility is not just about print media, it has many other aspects of communication.

Keywords: Typography, legibility, perceptibility, message

RESİM LİSTESİ

- Resim 1: Kil Tablet Üzerine Yazılmış Çivi Yazısı
 Resim 2: Mısır’da 18. Hanedan (Amarna) devrinde papirüs üzerine yazılıp resimlendirilen “Ölünün Kitabı”ndan bir sahne.
 Resim 3: 22 Sihirli Harf
 Resim 4: Yunan Alfabeti
 Resim 5 : Capitalis Quadrata
 Resim 6 : Karolenj Miniskül
 Resim 7: Johannes Gutenberg
 Resim 8 : Bembo Font
 Resim 9 : Caslon Font
 Resim 10: Baskerville Font
 Resim 11 : Taş baskı (Lithography) yapılışı
 Resim 12 : Taş baskı (Lithography) yapılışı makinesinin tanıtımını yapıyor. 1886.
 Resim 13 :Linotipi atölyesinde çalışan erkekler
 Resim 14 :Linotipi atölyesinde çalışan bayanlar
 Resim 15 : Monotipi baskı makinesi
 Resim16 : Theo Van Doesburg’un oluşturduğu alfabe
 Resim 17: Sabon Fontu eskiz
 Resim 18 : x-yüksekliği
 Resim 19: Harf Formlarının Bölümleri
 Resim 20: Eski Biçem geometrik temelli çeşitli yazı karakterleri
 Resim 21: Pozitif & Negatif Değerler
 Resim 22: Beyaz Alanın Yönlendirici Gücü
 Resim 23 : Pi Font Örneği
 Resim 24: Univers Ailesi
 Resim 25 : Serif & Sans Serif
 Resim 26: Diyagonal / Em Kesir
 Resim 27: Üst & Alt İmlerin Kullanımı
 Resim 28: Dipnot
 Resim 29: Hizalı Fİğürler
 Resim 30: Eski Biçem Rakamlar
 Resim 31 : Webb & Webb tasarım stüdyosu tarafından tasarlanan bu karşılama ve menü çalışmasında, dekoratif yükseltilmiş harfler kırmızı renkle ayrılmıştır.
 Resim 32: Punto Büyüklüğünün Gösterimi
 Resim 33 : Birimlerin Gösterimi
 Resim 34: Sözcük Boşluk Düzeni
 Resim 35: Bu tasarım Made Thought’un çağdaş tasarım ve imalat şirketi Established & Sons’un bir sergisi için yaptığı davetiyedir.
 Resim 36: Lubalin’in "mother and child" tasarımı.
 Resim 37: “Families”, “ Marriage” logo tasarımları.

Resim 38: Negatif Satır Aralığı

Resim 39: Satır uzunluğu

Resim 40 : Enlemesine Hiza

Resim 41: Miniskül – Majiskül Harf

GİRİŞ

İnsanlar okuma eylemi aracılığıyla dolaylı olarak iletişim ve etkileşim kuararlar. Bu, görsel ve bilişsel bir iletişimdir.

Günlük hayatımızda , etrafımız yüzlerce görsel mesaj ve grafik tasarım ürünü ile çevrilidir. Amblem ve logolar, ilanlar, broşürler, afişler, dergi, kitap, gazete, reklam panoları, internet, dijital veriler vs.... Tüm bu grafik ürünlerinin amacı, izleyenlere, okuyanlara bir mesaj iletmek, bir ürün ya da hizmeti tanıtmaktır. Tasarımın gücü, mesajını hedef kitlesine doğru iletebilmesine bağlıdır. Verilen mesajın, doğru olarak yorumlanması ve algılanması için iletinin açık ve anlaşılır olması gerekmektedir. Mesajın doğru iletilebilmesi için de , tasarımda görsel bütünlük sağlanmalıdır. Görsel bütünlüğü oluşturan elemanların en önemlilerinden biri tipografidir. Okunabilirlik ise tipografik düzenlemelere bağlıdır. Tipografinin doğru kullanılması ve uygulanması okuma eylemini zevkli hale getirir.

Yazı ile tasarım yaparken, yazı karakteri seçiminin, yerleştirmenin (layout), kağıt seçiminin ve renk kullanımının çok iyi denetlenmesi gerekir.

Yazı karakteri seçimi yapılırken, harfin ya da sözcüğün tanınma hızına, harf formlarının okuyucu üzerinde bıraktığı etkiye, harfin iç formlarına ve diğer harflerle yanyana geldiği zaman oluşturduğu doku ve tona dikkat edilmelidir. Seçilen her yazı karakterinin bir kimliği vardır. Yazı karakteri, sert, yumuşak, kırılğan, narin, kaba, çağdaş, dekoratif gibi onun kimliğini oluşturan özelliklere sahiptir. Önemli olan mesaja en uygun yazı karakterinin seçimini yapmaktır.

Tipografik elemanları kullanarak, vermek istediğimiz mesajın doğru ve eksiksiz olarak yerine ulaşması için, sayfadaki beyaz boşlukların çok iyi değerlendirilmesi gerekir. Tipografik tasarım elemanlarının çevresinde yeterli miktarda beyaz boşluk bırakılmalıdır. Beyaz boşluklar okuyucunun bakışını ve ilgisini daha iyi yakalar, elemanların birbirleri ile olan ilişkilerini düzenler.

İçeriğe uygun bir kağıt türü seçmek her zaman mesajın anlamını güçlendirir. Seçilen kağıdın rengi ve türüne, baskı mürekkebi ile uyumuna dikkat edilmelidir.

Yazının kullanımı ve işlevi ne olursa olsun diğer tasarım elemanları ile bütünlük halinde olmalı ve bir arada geliştirilmelidir. Hangi tasarım ve üretim tekniği kullanılırsa kullanılsın tipografinin kurallarını iyi bilmek gerekir.

Bu tezde de, tipografide okunabilirliğin ve algılanabilirliğin doğru bir şekilde sağlanması için gerekenler detaylı bir şekilde ele alınmaktadır.

I. BÖLÜM

1. YAZININ VE TİPOGRAFİNİN EVRİMİ

1.1. Yazının Bulunuşundan Gutenberg'e

1.1.1. Yazı

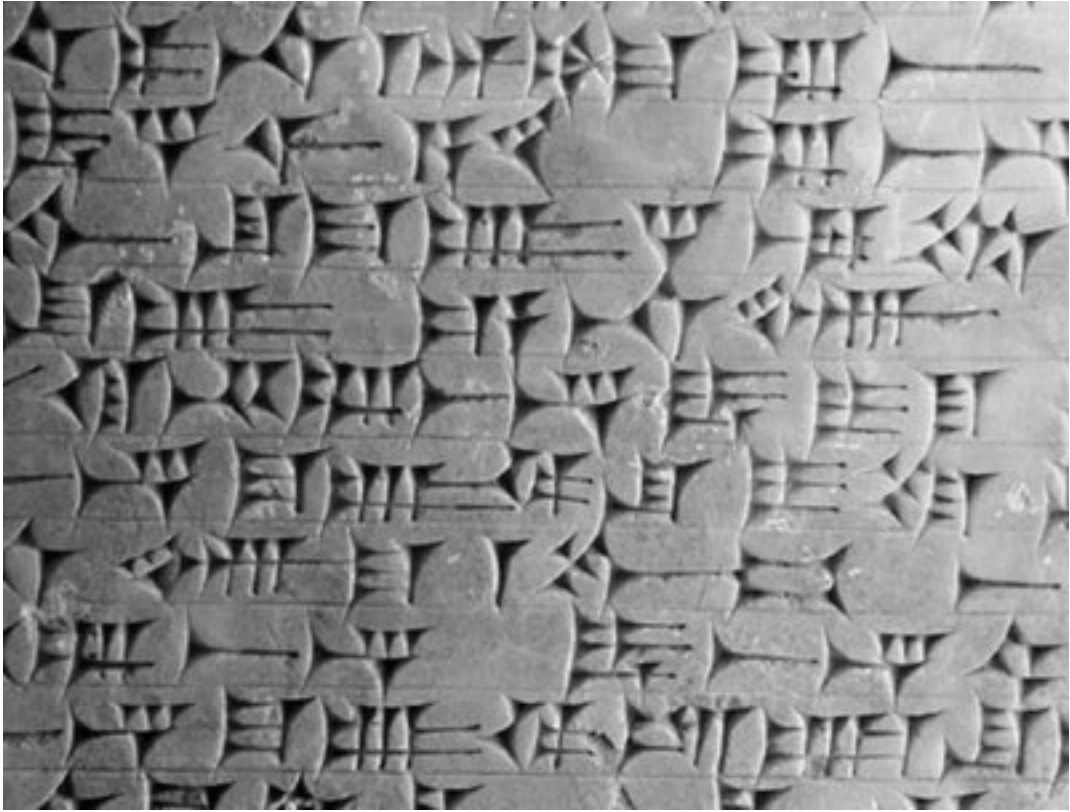
İnsanın duygu ve düşüncelerini başkalarına aktarabilmesi için, herhangi bir madde üzerine çizerek, kazıyarak oluşturduğu şekil ve işaretlere “yazı” denir. (Özertim, 1960: 13).

1.1.2. Çivi Yazısı

M.Ö. 3500 Çivi yazısı (Cuneiform)’nın atası olarak kabul edilen ilk yazı sistemi Uruk’ta silindir mühürlerle ortaya çıktı.

M.Ö. 3500 Çivi yazısı (Latince Cuneiform – cuneus – çivi, forma – form, şekil, “çivi şekli”) Sümerliler tarafından bulundu; daha sonra sürekli evrimler geçirerek her dille ayrı biçimere ulaştı. Özellikle çamur halindeki kil üzerine, kilden başka çeşitli taşlar, tahta, altın, gümüş, bronz gibi malzemeler üzerine yazıldı. Genellikle soldan sağa doğru yazılmış ancak birkaç anıtsal yazıtta yukarıdan aşağı doğru yazıldığı da görülmüştür.

Mezopotamya uygarlığının kurucuları olan Sümerler ilk yazı sistemini geliştiren toplumdur. Sümer dilinin kökeni tam olarak bilinmemektedir. Ama IV. Uruk döneminde bulunduğu sanılan “ Çivi Yazısı”, insanlık tarihinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmektedir. Çivi yazısının gelişimindeki ilk basamak, piktogramlardır. Piktogramlar, bir kavram ya da sözcüğü temsil eden ve resim özelliği taşıyan simgelerdir. Bunlar, önce tablet haline getirilmiş ıslak kil yüzeyine “stylus” adı verilen kamışlarla çiziliyor, bu kil daha sonra kurutularak ya da fırınlarda pişirilerek kalıcı hale getiriliyordu. İ.Ö. 2500 yıllarında geliştirilen uçlu stylus’larda kil yüzeyine bastırılarak elde edilen imgeler, daha soyut bir işaretleme sistemi oluşturdu. Böylece resme dayalı piktogramlar da çivi yazısı adı verilen soyut simgeye dönüşmüştür.



Resim 1: Kil Tablet Üzerine Yazılmış Çivi Yazısı

1.1.3. Hiyeroglif Yazı

Mısırlılar Hiyeroglif (Hieroglyphics) yazıyı geliştirdiler.

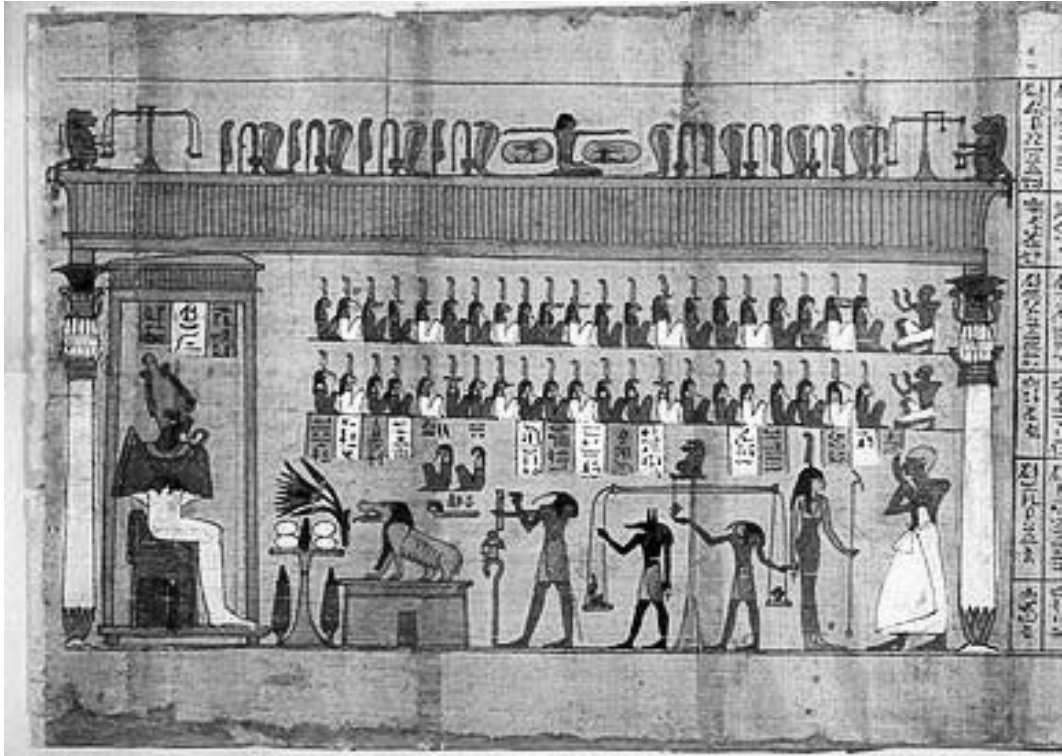
(Hieroglyphika grammata Grek kökenli bir kelime olup, Hieros: Kutsal, glyphe: oyma, grammata: yazı, “Kutsal oyma yazı” anlamına gelmektedir). Hiyeroglif yazı özde anıtsal olduğu için mezarlarda, devasa tapınaklarda ve anıtlarda ölümsüzleştirilmiştir. Hiyeratik yazı (hieratic) hiyeroglifin el yazısı gibi bitişik biçimde yazılanıdır. Konuşma dilinin özelliklerine uygun biçimde, hiyeratik yazıdaki el yazısı biçiminin geliştirilmesiyle bulunan yazı biçimine ise demotic yazı denmektedir.

Eski Mısır’da yazı işlevi gören ve resim özelliği taşıyan simgelere hiyeroglif (Tanrının sözleri) adı verilmektedir. Bilinen ilk hiyeroglif M.Ö. 3100 yıllarına aittir.

Hiyeroglif yazıları Mısır dışında başka hiçbir uygarlıkla bağlantısı olmayan bir sisteme sahiptir. Mısır sanatı ile hiyeroglif yazı arasında Tanrısal gücün görsel yorumu açısından benzerlikler bulunmaktadır. Mısırlılar mezarlara yakın yerlerde bulunan insan ve hayvan hiyerogliflerinin zamanla canlanarak ölümlere kötülük edeceklerine inanıyorlardı. Hiyeroglifler sağdan sola, soldan sağa veya yukarıdan aşağı doğru

yazılırdı. Yazının yönü, her bir metin parçasında,yazıyı oluşturan nesnelerin yüzlerinin yönüyle ifade edilir. Örneğin; nesnelere sağa doğru bakıyorsa, yazı sağdan sola doğru okunurdu. (Ambrose ve Harris, 2012: 12). Hiyerogliflerin ilk uygulandığı yüzeyler, taşlardır. Yazıyı oluşturan hatlar taş üzerine alçak ya da yüksek kabartma olarak oyuluyordu. Bu tür yazılar çoğunlukla tapınak ve mezar duvarlarında kullanılmıştır. (Becer, 1997: 85).

M.Ö. 3200 yılında, Mısırlılar kağıdın öncüsü olan papirüs(papyrus)'ü yaptılar.



Resim 2: Mısır'da 18. Hanedan (Amarna) devrinde papirüs üzerine yazılıp resimlendirilen "Ölünün Kitabı"ndan bir sahne.

1.1.4. İlk Alfabe

Alfabenin bulunuşu yazılı iletişimde bir dönüm noktası olmuştur. İlk alfabenin kimler tarafından kaç yılında oluşturulduğu tartışılır bir konudur. Bazı bilim adamları alfabenin sistem ve model olarak Mısır yazısından alındığını ve Sami Hyksoslar tarafından oluşturulduğunu iddia etmişlerdir. Platon (M.Ö. 428/472, Atina, M.Ö. 348/347, Atina), Diodoros Sikeliotes (M.Ö. 1.yy., Agyrio Sicilya) ve Publrus Cornelius Tacitus (56-120) ise ilk alfabeği Mısırlıların bulduğunu öne sürmüştür. Ama bilinen ilk alfabetik yazı Fenikeliler tarafından bulunmuştur. Fenikeliler, Doğu Akdeniz

bölgelerinde yaşamışlardır. M.Ö. 1600 civarında nesnelere yerine sesleri temsil eden “22 sihirli işaret” veya sembol içeren Modern Latin alfabesinin temelini oluşturan bir sistem geliştirdiler.

1.1.4.1. 22 Sihirli İşaret

Fenikeliler insanlık tarihindeki muhtemelen en büyük buluşu yapmışlardır.



Resim 3: 22 Sihirli Harf

22 sembolü olan alfabe, sembollerin altlarında Latin formu ve ilk başta temsil ettiklerine inanılan öğelerle birlikte verilmiştir.

1.1.5. Yunan Alfabeti ve Parşömen

Herodotos'a göre; Fenikeli Kodmos, alfabenin 16 harfini ülkesinden Yunanistan'a getirmiş, burada formel ve fonetik değişikliğe uğratarak Greek alfabetini oluşturmuştur.(Yeşilyurt, 1995: 8).

Yunanlar Fenike alfabetine a, e, i, o, u gibi sesli harfler eklediler, yazıya geometrik bir uyum ve estetik bir kalite kazandırdılar. Harfler aynı satır çizgisi üzerine yerleştirildi ve yazı yönü bugün kullandığımız gibi, soldan sağa doğru çevrildi. İ.Ö. 190 yıllarında papirüse bir alternatif olarak parşömen adı verilen ve hayvan derilerinden yapılan yazı yüzeyleri kullanılmaya başlandı.

Α Β Γ Δ Ε Ζ Η Θ Ι Κ Λ Μ Ν Ξ Ο Π Ρ Σ Τ Υ Φ Χ Ψ Ω
α β γ δ ε ζ η θ ι κ λ μ ν ξ ο π ρ σ τ υ φ χ ψ ω

Resim 4 : Yunan Alfabeti

1.1.6. Roma Alfabeti

Romalılar Yunanistanı işgal ettiklerinde bütün bilim adamlarını ve kitapları ülkelerine götürmüşlerdi.

Yunan alfabeti Etrüksler kanalıyla Roma'ya ulaştı. Komutanların zaferlerini kutlamaya yönelik, anıtsal bir yazı biçimi yaratıldı. Bugün kullandığımız büyük harflerin temelini oluşturan bu mimari yazılarda birçok değişik üslup kullanılmıştır. Bunların en önemlisi "Capitalis Quadrata"dır.



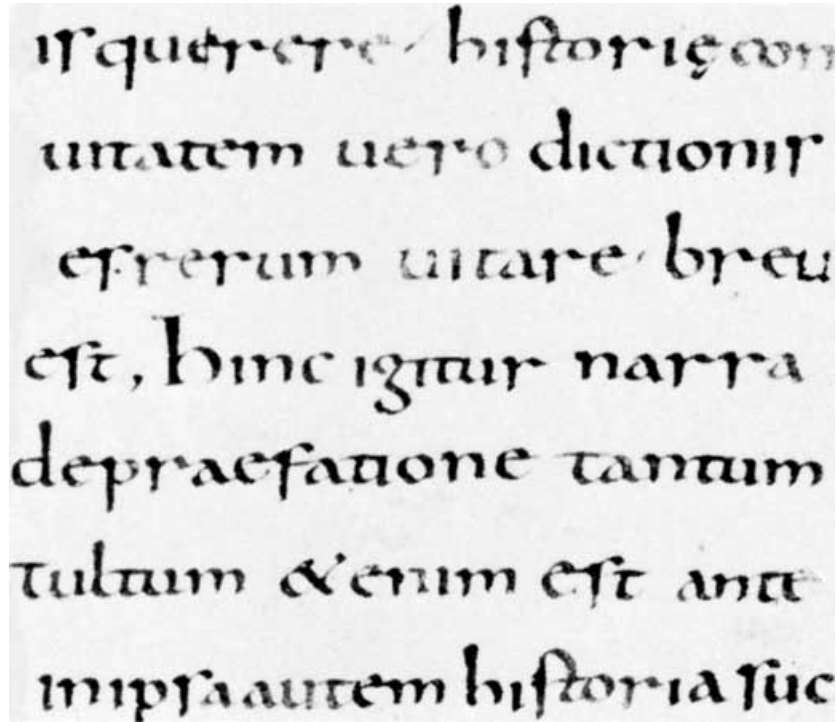
Resim 5 : Capitalis Quadrata

Roma İmparatorluğu'nun kültürel yapısı Batı toplumlarını oldukça etkiledi ve 21 harften oluşan Roma alfabesi, Batı dünyasında yazı dilinin oluşmasına kaynaklık etti. (Becer, 1997: 90).

1.1.7. Kağıdın Bulunuşu

Grafik İletişimin vazgeçilmez malzemesi olan kağıt, bir saray memuru olan Eunuch T'sai Lun tarafından M.S. 105 yılında Çin'de bulunmuştur. T'sai Lun'un geliştirdiği teknik oldukça basittir: Doğal lifler, kendir ve paçavra suda ıslatılıyor ve hamur haline gelinceye kadar dövülüyor. Bu hamurlu suya bir elek daldırıp yukarı kaldırıldığında fazla su aşağı süzülüyor, elek üzerinde kalan hamur tabakası düzeltip kurutularak kağıt tabakası, daha sonra ard arda yapıştırılarak rulo yapılıyor ve bir çita ya da fildişi çubuk üzerine sarılıyordu.

M.S. 200' de, Mısırlılar papirüs için yazı mürekkebi geliştirdi. Papirüs üzerine yazı yazmada kullanılan siyah ve kırmızı renkteki mürekkepler kömür ve demir cevherlerinden elde edilmiştir.



Resim 6 : Karolenj Miniskül

M.S. 789'da, Charlemagne, Carolus Magnus (2 Nisan 742 – 28 Ocak 814) sadece küçük harflerden oluşturulacak olan yeni bir yazı biçimini geliştirmesi için

İngiliz din adamı ve bilgini York'lu Alcuin'i görevlendirdi. Bu şair, eğitimci ve din adamı Carolingian Minuscule (Karolenj minüskül / Karl Devri Minüskülü) yazıyı buldu. Kalem ucunu eğik tutarak yazılan ve tümüyle küçük harflerden oluşan Karolenj Minüskülü tüm Avrupa'ya bir anda yayıldı, Avrupa'nın ortak yazısı haline geldi ve bugünkü Antik yazının minüsküllerinin kökenini oluşturdu.

British Museum'da bulunan ve ilk basılı kitap ünvanına sahip olan The Diamond Sutra (Elmas Sutra) en eski basılı kitap özelliğini uzun yıllar korumuşsa da Güney Kore'de 1967'de bulunan yüzlerce yıl öncesine tarihlenen baskılar Diamond Sutra'nın bu ünvanını elinden almıştır.

M.S. 1400'de Avrupa'da kağıt yapımı iyice yerleşti. İngiliz alfabesine "I" harfi eklendi.

1.2. Gutenberg'den On Dokuzuncu Yüzyıla

1.2.1. Tipografinin Bulunuşu

Avrupa'da yayılan Rönesans hareketi humanist bir felsefe anlayışının gelişmesine, klasik edebiyatın yeniden incelenmesine ve laik bir toplum yapısının oluşmasına ortam sağlamıştır. Bu dönemde grafik tasarım ve baskı teknolojisinde çığır açan buluşlardan biri gerçekleştirildi: Mainz'li Johann Gensfleisch zum Gutenberg 1450'de bir kitabın tipografi tekniği ile basılabilmesine olanak sağlayan sistemi buldu. (Becer, 1997: 92).



Resim 7: Johannes Gutenberg

Johannes Gutenberg kuyumculuk eğitimi aldığı için metalden döküm yapmayı - sikkeler gibi - biliyordu. O, bu yöntemleri kitap üretimine uygulamak istiyordu. Harf kalıplarını tek tek yan yana getirerek kelimeler elde edip bunlarla birden fazla baskı yapmak istedi. Sonunda Almanya'nın Mainz kasabasında hareketli harfleri buldu. Harflerini, metal kalıplara işlenen harflerin daha yumuşak metallerin istenilen miktarda bu kalıplara dökülmesi sonucu oluşturdu. (Yeşilyurt, 1995: 8).

Gutenberg, yaşadığı dönem içinde yaygın olarak kullanılan "Textur" yazısındaki her harf karakterini eşit yüksekliklerdeki kalıplara döktü ve bunun için %80 kurşun, %15 antimon ve %5 kalaydan oluşan sabit bir alaşım geliştirdi. Dökülen her harf, sınıflandırılarak bölümlere ayrılmış kasalara yerleştiriliyordu. (Becer, 1997: 93).

Johannes Gutenberg Gotik yazının bir karakteri olan Textura (doku) yazı karakterini kullanarak, 1286 sayfadan ve tahminen 200 tane kopyadan oluşan 42 satırlık İncil'in baskısını gerçekleştirdi. (1452-1455). Bu eserin ilk 9 sayfası ve 129. Sayfadan 132. Sayfaya kadar olan metninde sütunlar 40 satırdan, bunların dışında kalanlarsa 42 satırdan oluşmuştur. Gutenberg beziryağı ile lamba isini karıştırarak, çini mürekkebine oranla baskıda daha iyi sonuç veren bir mürekkep geliştirmeyi başarmıştır. (Yeşilyurt, 1995: 9).

1.3. Rönesans Döneminde Yazı

Tipografik baskı tekniği Almanya'dan sonra İtalya'da gelişme gösterdi. 15. Yüzyıl İtalya'sı Rönesans sanatı ve mimarisinde patronluk eden zenginlik ve bolluk ülkesiydi.

1467'de Conrad Sweynheym ve Arnold Pannarta İtalya'nın Subiaco kentinde Roma Kapitol yazısı ile Şarlman minüskülünü (küçük harf) bir araya getirerek bugün kullanmakta olduğumuz çift kodlu alfabeyi yarattılar. (Becer, 1997: 93).

1470 yılında Nicholas Jenson (1420-1480), hareketli harflerin Roman tarzındaki versiyonunun dökümünü gerçekleştirdi. İtalya'daki ikinci basımevi, Nicholas Jenson tarafından Venedik'te kuruldu.

1495’de İtalyan Rönesans’ı içinde önemli bir bilim adamı ve humanist olarak sivrilen Aldus Manutius, Venedik’te “Aldine” adını verdiği bir yayınevi kurarak Latin klasiklerinin basımına girişti. (Yeşilyurt, 1995: 10). Venedikli araştırmacı ve matbaacı Aldus Manutius için yazı karakterleri üreten Francesco Griffo (1450 – 1518) bugün “Bembo” olarak bilinen yazı karakterinin tasarımını ve dökümünü yaptı.

Bembo Book

BEMBO BOOK SMALL CAPS & OSF

Bembo Book Italic

Bembo Book Italic & OSF

Bembo Book Bold

BEMBO BOOK BOLD SMALL CAPS & OSF

Bembo Book Bold Italic

Bembo Book Bold Italic & OSF

Resim 8 : Bembo Font

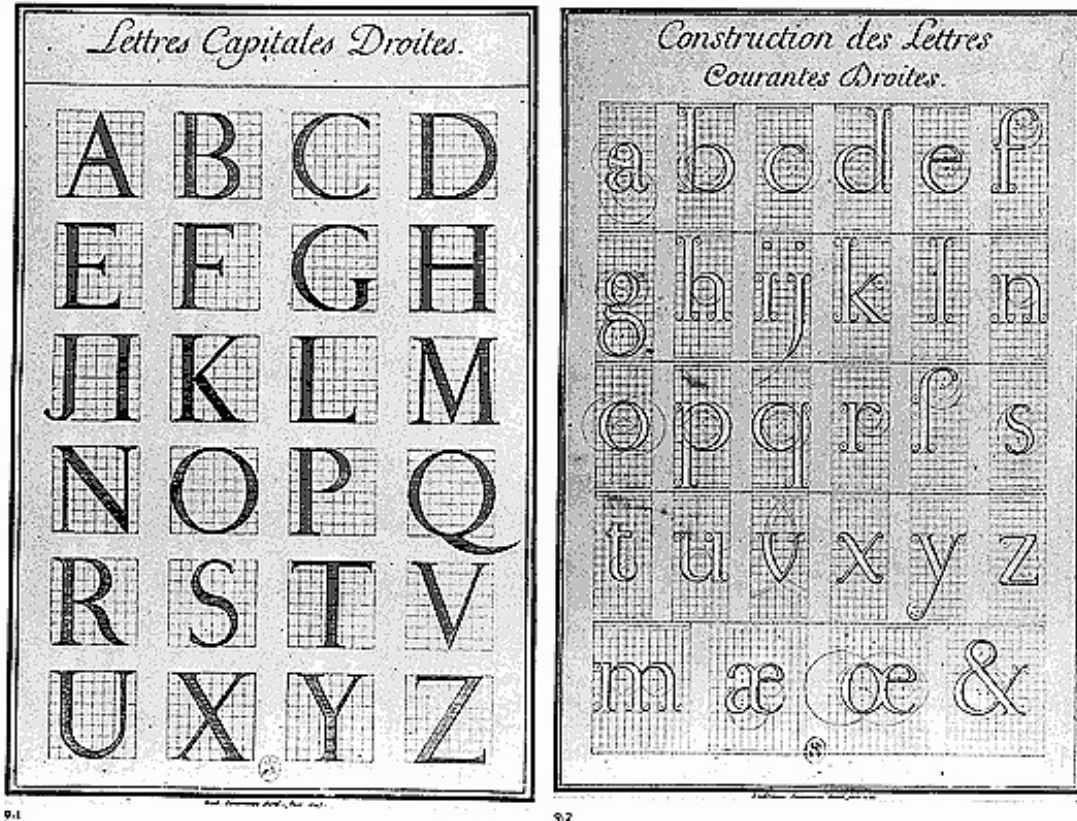
Griffo’nun harflerinin dengeli ağırlıklarıyla ince serifleriyle (tırnak), majüskül (büyük harf) K harfinin kuyruğundaki ve J harfinin aşırı eğimli bacağındaki abartılı özellikleriyle beğeni kazanması, çalışmalarının yazı tasarımına dönüşmesine Avrupa çapında basımevlerini etkilemesine yol açtı.

M.S.1501’de, Francesco Griffo (1450-1518)’nun ilk italik (italic) yazı karakteri, ilk kez Juvenal ve Persius operaları için, tasarımını Aldus Manutius’un yaptığı kitapta kullandı. (Bektaş, 1992: 12).

1.4. Yazı Tasarımında Ustalar Dönemi

1720 ile 1770 yılları arasında Rokoko stili, yazının görsel kullanımını da etkilemiştir. Pierre Simon Fournier de Jeune, Rokoko dönemi tipografisinin en güzel örneklerini tasarlamış, tipografide kullanılan ölçülere ”Cicero” adıyla yeni bir standart getirmiştir. (Becer, 1997: 94).

1725 yılında, William Caslon özellikle İngilizce ile yazılmış metinlerde görsel yönden etkili olan, kendi adını verdiği “Caslon” yazı karakterinin tasarımını yaptı. Caslon yazı karakteri incelendiği zaman, P harfinin yuvarlağının, kısa olan kuyruğunu ezmekle tehdit ettiği görülür. T harfinde dikey bölümün yatay bölümle olan bağlantı yerindeki kalınlık ise okuyucuyu rahatsız edebilir. Fakat Caslon yazı karakteri uzun metinlerde denendiği zaman her bir harfteki bu ufak aksaklıklar, temiz, sağlam ve düzenli, dengeli bir görüntüye katkıda bulunurlar.



Resim 9 : Caslon Font

1727’de ilk Türk matbaası İbrahim Müteferrika tarafından kuruldu. 28 çelebizade Said Mehmet Efendi’nin de desteğiyle açılan ve “Basmahane” olarak adlandırılan bu basımevinden ilk kez “Kitab-ı Lugat-ı Vankulu” adlı kitap basıldı. 1794’de kapanan basımevi bu tarihe kadar 18 yıl çalıştı ve 23 kitap basıldı.

Yazı tasarımında uzun bir süre egemen olan geleneksel üslup, Baskerville tarafından yıkılmıştır. John Baskerville kendi adını taşıyan “Baskerville” yazı karakterinin tasarımını gerçekleştirdi. Baskerville’nin yine kendi adı ile anılan karakterleri “Transitional” (geçiş dönemi) sınıflandırması içinde yer alırlar. Harfler,

Barok stilin etkisinde daha basık ve daha yayvan formlara sokulmuş, ince ve kalın hatlar arasındaki kontrastlar arttırılmıştır. (Becer, 1997: 95).

ABCDEFGHIJKLM
 NOPQRSTUVWXYZ
 abcdefghijklm
 nopqrstuvwxyz
 0123456789!?!#
 %&\$@*{(/ | \) }

Resim 10 : Baskerville Font

Çalışmalarına devam eden Pierre-Simon Fournier, M.S. 1764’de “Manuel Typographique” kitabını yayımladı ve “punto” ölçü sistemini buldu.

1787’de Giambattista Bodoni kendi adını taşıyan “Bodoni” yazı karakterinin tasarımını gerçekleştirdi. Yunan ve Roma Antik sanatından esinlenen, ama aynı zamanda 15. ve 16. yüzyılların yaygın üslubunu da reddeden yeni bir tipografîyi uyguladı. Bodoni; 1791’de tasarladığı karakterlerde, organik biçimlere sahip Roman harflerini daha geometrik bir yapıya kavuşturmuş, harflerin ince hatları ile seriflerini aynı kalınlıkta tutmuştur. Bu biçim anlayışı, makinelerin yarattığı endüstri çağının belirgin bir yansımasıdır. Bodoni’nin tipografîsi, ölçülendirilip yeniden yapılandırılabilen bir standardizasyona sahipti (Becer, 1997: 95).

Bavari’li Alois Senefelder, Taş Baskı (Lithography)’yi buldu. Lithography ile basılan ilk baskılar chromo lithography diye anılır.



Resim 11 : Taş baskı (Lithography) yapılışı

Senefelder 1800’lerin başında çok renkli taş baskı denemelerine girişti. Alman matbaacıları da çok renkli taşbaskının gelişimine katkıda bulundular. Çok renkli taşbaskı Amerika’da Boston şehrinde neredeyse grafik bir üslup haline dönüştü ve bu teknikten yararlanan basımevlerinin sayısı hızla artmaya başladı. Çok renkli taşbaskının gelişmesiyle tipografi tekniği ile basılan afişler yavaş yavaş ortadan kalkmaya başladı. Afişler ve etiket tasarımı, çok renkli taşbaskının önemli uygulama alanları oldu (Becer, 1997: 98).

1.5. Endüstri Devrimi ve Sonrası

1760’tan 1840’a kadar uzanan dönem içine yayılan Endüstri Devrimi, sosyal ve ekonomik yapıda köklü değişimlere yol açmış; enerji, tarım toplumundan endüstri toplumuna geçişin itici gücü olmuştur.

1780’lerde James Watt’ın geliştirdiği buhar makineleri mekanik üretim sürecini başlattı. Bunun sonucunda topraklarda çalışan işgücü, fabrikalara yöneldi. Şehirler hızla büyümeye, politik güç aristoklardan kapitalistlere geçmeye başladı.

Teknolojinin kitlesel üretimde kullanılmasıyla ürünlerdeki birim maliyet düştü.

Bir tarafta yaşam standartları yükselirken diğer tarafta işçilerin sosyal sorunları artmaya başladı. Sağlıksız çalışma koşulları, düşük ücretler ve işsizlik gündemden inmeyen sorunlar haline geldi. Madde; doğal, manevi ve estetik değerlerin önüne geçti.

Fransız Devrimi'nin eşitlik idealleri eğitimin yaygınlaşmasına, okur-yazar oranının artmasına yol açtı. Kitap ve diğer yayınların üretimi yükseldi. Bunun sonucunda grafik iletişim daha fazla önem kazanmaya başladı. Bilgi akımının hızlanması, kitle iletişim çağının başlamasına neden oldu.

Tasarım ve üretimin tek elden yürütülmesi devri sona erdi, uzmanlaşma olgusundan söz edilmeye başlandı.

Yayıncılık, reklam ve afiş tasarımı hızla gelişmeye başladı. Litografik baskı tekniğinin sunduğu geniş olanaklar tipografik baskı yöntemi ile çalışan basımevlerini olumsuz yönde etkiledi. (Becer, 1997: 96).

Yazı karakterleri 19. Yüzyılın ilk on yılı içinde genişleyip kalınlaştı. Robert Thorne ilk kalın hatlı yazıyı (fatface) tasarladı (Becer, 1997: 96).

1803 yılında, Fourdrinier kardeşler kağıdı kesintisiz bir top haline getiren bir makine geliştirdiler.

Vincent Figgins M.S. 1815'de, kare serifli Egyptian ve gölgeli harflerin tasarımını yaptı.

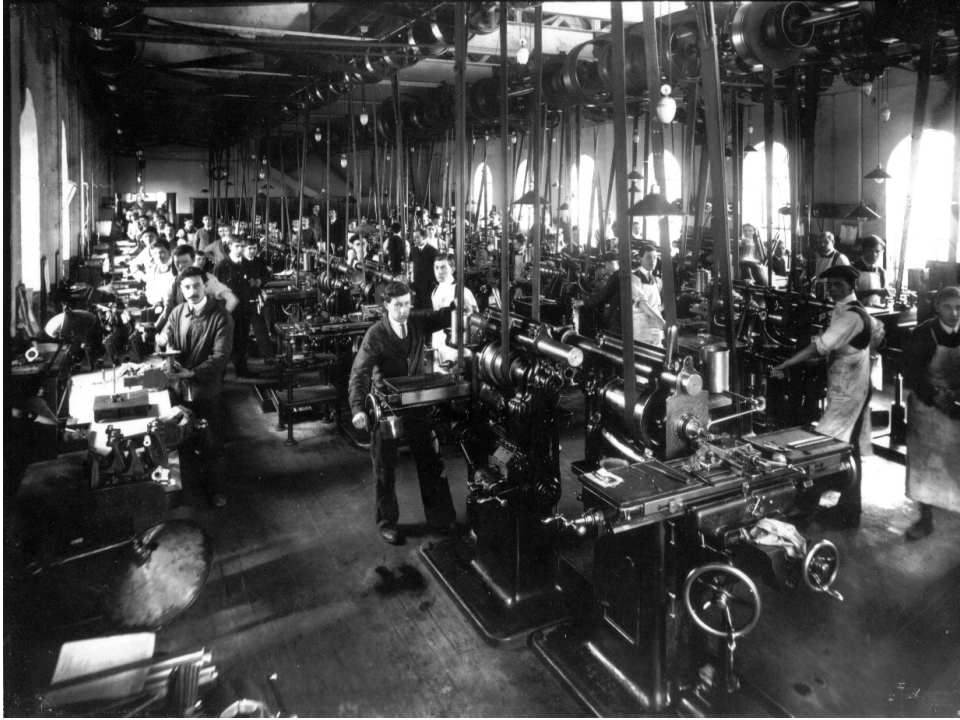
Bir yıl sonra, sadece büyük harflerden oluşan serifsiz harfler yazı karakteri olarak ilk kez William Saclon'un "yazı örnekleri" kitabında görüldü (Becer, 1997: 105). Aynı yıl, Koenig, kağıdın aynı anda iki yüzüne birden baskı yapan makineyi icat etti. Bu makine o zamana kadar kullanılan el preslerine göre oldukça hızlıydı (Yeşilyurt, 1995: 17).

Vincent Figgins, kontür (outline) harflerin tasarımını ve ilk perspektif harflerin tasarımını yaptı.

1886 yılında, Alman göçmeni Ottmar Mergenthaler, Amerika Birleşik Devletleri'nde "Linotype"ı icat etti. (Brown, 1989: 17). Ottmar Mergenthaler'in Linotype dizgi makinesiyle, ilk kez ticari başarılı sonuç alındı. Linotype, malzemelerin daha çok miktarda basılmasını, dolayısıyla gazete ve dergilerin fiyatlarının düşmesi sağladı.



Resim 12 : Ottmar Mergenthaler "Linotipi" dizgi makinesinin tanıtımını yapıyor. 1886.

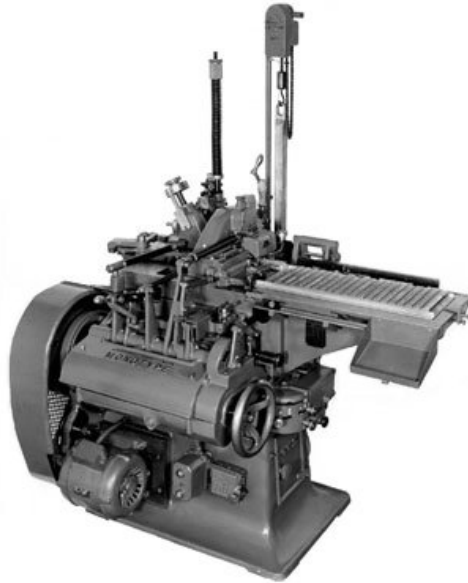


Resim 13 :Linotipi atölyesinde çalışan erkekler



Resim 14 : Linotipi atölyesinde çalışan bayanlar

M.S 1887 yılında Tolbert Lanston, harfleri erimiş kurşundan bağımsız parçalar halinde tek tek döken Monotipi (monotype) dizgi makinesini geliştirdi.



Resim 15 : Monotipi baskı makinesi

Endüstri Devrimi'nin sanat ve tasarım üzerindeki ticari belirleyiciliğine karşı, İngiltere'den yayılan bir tepki oluşmaya başlamıştı. Bu tepki, zamanla "Arts & Crafts" adını alan bir tasarım akımına dönüşmüştü.

Akımın öncülerinden William Morris, ucuz ve kalitesiz kitlesel üretime karşı çıkmış; daha kişisel ve elle üretilen bir tasarım anlayışını savunmuştur. Bu akımın felsefesini oluşturan John Ruskin, ticarete dayalı bir ekonomiyi reddediyor, sanat ve toplum arasındaki ilişkinin Rönesans'la birlikte zayıflamaya başladığını iddia ediyordu. Ruskin'e göre, teknoloji ve endüstrileşme sanatı toplumdaki koparmış; tasarım, estetik ve yaratıcılıktan nasibini almamış birtakım mühendislerin uğraşı alanı haline gelmişti. Ruskin, Ortaçağ'ın Gotik katedrallerindeki zarif tasarım ve süsleme anlayışının yeniden canlandırılmasını, doğaya ve bireye dönülmesi gibi çözümler öneriyordu. (Becer, 1997: 99).

Tasarımcı William Morris; Ruskin'in görüşleri doğrultusunda, zarif elyazması kitaplar hazırladı, Roma ve Gotik üsluplardan esinlenen yazı karakterleri tasarladı. (Becer, 1997: 99).

19. yüzyıl kalitesinin çok üstünde baskılar yapan Kelmscott Basımevi (Kelmscott Press) William Morris ve Emery Walker tarafından kuruldu. Kelmscott basımevinin bastığı kitaplar Avrupa ve Amerika'daki tüm basımevlerini etkiledi. İngiltere'de Doves, Ashendene, Vale ve Essex House press, Amerika'da ise Will Bradley's Wayside Press gibi kişisel matbaalar, ticari matbaaların şekillenmesine öncülük etti .

1893'de Amerikalı Tolbert Lanston, iki ünitelerden oluşan Monotype dizgi makinesini icat etti (Bu ünitelerden biri, perforasyon edilmiş bobin şeklindeki kağıda delik açar. Bu bobindeki delikler şifrelidir. Her delik dizisi, bir harf veya işaretin karşılığıdır. Sonra delikli bobin, döküm ünitesine takılır ve makine harfleri tek tek döker).

Yazı karakteri tasarımcısı Frederic W. Goudy (1865-1947) ilk yazı karakteri, "Camelot" nun tasarımını gerçekleştirdi. Goudy, sanat hayatı boyunca tam 122 tane karakter geliştirerek verimlilik konusunda Bodoni'den sonra ikinci sırayı aldı.

1890-1910 yılları arasında bütün dünyayı etkileyen, dekoratif bir sanat ve tasarım stili olan Art Nouveau akımı zamanı, özellikle illüstrasyon, kitap ve afiş alanlarında oldukça başarılı örnekler verildi.

Viyana’da “Sezession stil” adı verilen benzer bir uslub egemen oldu. Serifsiz yazı karakterleri kare ve dikdörtgen bloklamalar içinde sıkça kullanıldı.

Art Nouveau , Almanya’da “Jugendstil” adını aldı. Tasarımcı Peter Behrens, 19. yüzyılın dekoratif yaklaşımıyla 20. yüzyılın işleve dayalı geometrik biçimlerini birarada kullanarak Jugendstil’i endüstri toplumuna uyarlamaya çalıştı. Behrens’e göre estetik ve işlev birbirlerini desteklemeli, hatta güzellik işlevsellikten doğmalıydı. 19.yüzyıla tepki niteliği taşıyan bu görüşe “Neue Sachlichkeit (Yeni Nesnelcilik)” adı verilmektedir. (Becer, 1997: 101).

1.6. Yirminci Yüzyılda Tipografi

Filippo Marinetti (1876-1944) kendi yazmış olduğu “Fütürist Resmin manifestosu”nu (Manifesto of Futurist Painting, 20 Şubat 1909 La Figaro) yayımladı. Marinetti, ortamın uyumu diye bir şeye karşı olduğunu, gerektiğinde tek sayfada 20 farklı yazı karakteri kullanacaklarını, vurgulanması gerekenleri italikle, çığlıkları bold (kalın) ile sunacaklarını söyledi.

Giovanni Papini (1881-1956) Floransa’da “Lacerba” adlı dergiyi çıkarmaya başladı. Marinetti dergide çıkan bir yazıda klasik geleneğe karşı tipografik devrim yapma çağrısında bulundu.

Frederic W. Goudy (1865-1947) “Goudy” yazı karakterinin kitap için olan türünün tasarımını American Type Founders için yaptı. Goudy yazı karakterinin diğer fontlarını dökümhanenin daimi tasarımcısı Morris Benton tamamladı. Goudy, başlangıçta harflerin kısa olan alt ve üst uzantılarını bir tasarım hatası olarak görmekteydi. Öte yandan çağımızın beğenisine uygun olan özellik de tam olarak buydu.

Tüm harflerde aşırı açık kıvrımlar bulunması ve majüsküllerin dikkati çekecek kadar geniş olması bu yazı karakterine klasik bir hava verdi. L ve E gibi bazı harflerin alt satır çizgisine oturan bölümlerindeki eğim ve J İ harflerinin noktasında kullanılan farklı köşeli nokta dikkat çekici özellikleri oluşturur.

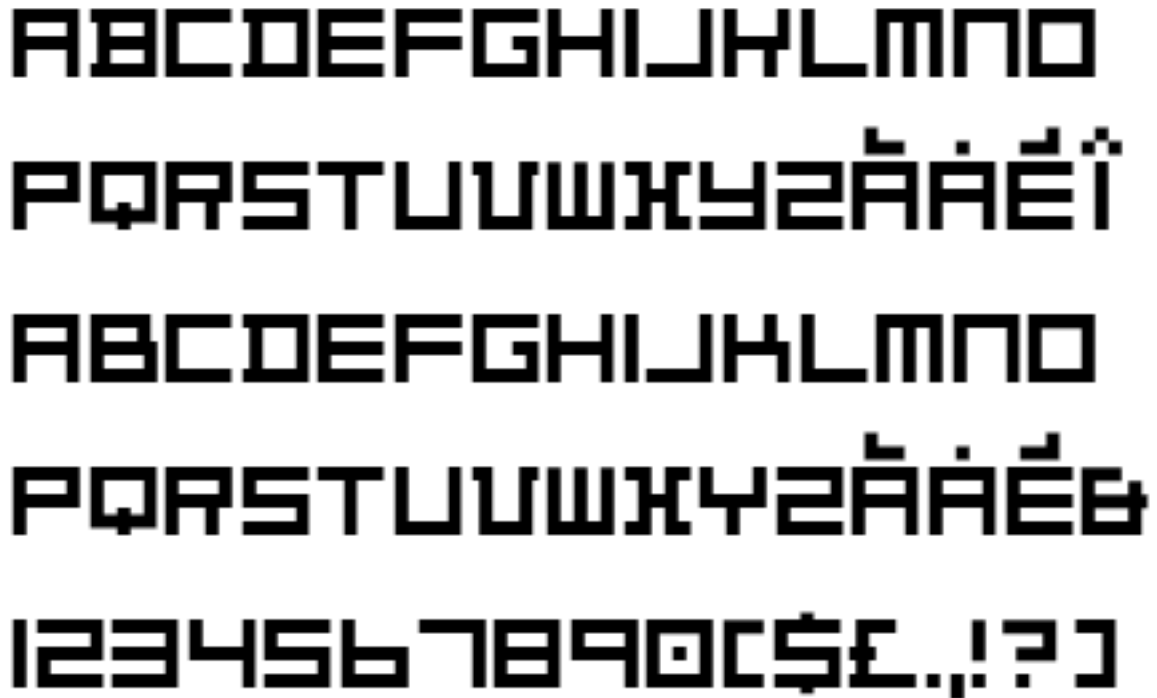
1916’da , Edward Johnston yalnız Londra Metrosunda kullanılmak üzere serifsiz yazı karakteri olan, "Railway Type” ’ı tasarladı.

Dadaizmin öncülerinde Macar şair Tristan Tzara (1896-1963) "DADA" dergisini çıkarmaya başladı. I. Dünya savaşının katliamlarına karşı duyulan nefretten doğan

DADA hareketi Avrupa toplumunun yozlaşmasını, gelenek ve din gibi yerleşik değerleri protesto etmekteydi. Dadaistler her ne kadar sanata karşı olduklarını, geleneği reddettiklerini ifade etseler de ortaya koydukları çalışmalarda Fütürizmin görsel alfabetini zenginleştirmişlerdir. Dada harf biçimlerini Kübizm kavramına uyan -fonetik semboller değil- görsel biçimler olarak kullanmıştır. Tristan Tzara ve Raul Hausmann harfleri diğer tipografik elemanlarla ve görsel işaretlerle kolajlar yaparak gerilim ve kontrast alanları oluşturmayı amaçlayan tipografiler gerçekleştirdiler (Bektaş, 1992: 49).

Theo Van Doesburg (1883 - 1931), Piet Mondrian (1872 -1944), Vilmos Huszar, J. J. Oud (1890 -1963) ve ressam Bart van der Leck (1876 -1958) Hollanda'da "De Stijl" grubunu kurdular. De Stijl'in iki ana özelliğinden biri biçimlerin daima dik açılı, diğeri ise renklerin temel renkler (sarı, kırmızı, mavi) olmasıydı.

1919 yılında, Theo van Doesburg'un yuvarlak ve kavisli çizgilerden kaçınıp, dar dikdörtgen birimleri bir araya getirerek oluşturduğu alfabe tasarımı.



Resim16 : Theo Van Doesburg'un oluşturduğu alfabe

Devrimci politik görüşe sahip olan, bu nedenle halkı bilinçlendirmek ve sosyal değişimi sağlamak üzere, sanatsal etkinliklerinin çoğunu görsel iletişime yönelten John Heartfield (1891-1968) ve George Grosz (1853-1959) Berlin Dada grubunu kurdular.

1920’de, Frederic W. Goudy'nin öğrencisi olan William Addison Dwiggins (1880-1956) mesleki etkinliğini tanımlamak üzere "grafik tasarımcı" (graphic designer) ismini ilk defa ortaya attı ve kullandı.

Laszlo Moholy - Nagy (1895-1946) 1921'de Weimar'da kurulan Bauhaus Okuluna katıldı. Tipografinin bir iletişim aracı olduğunu, kesinliğinin ve okunabilirliğinin vurgulanması gerektiğini, harflerin hiç bir zaman önceden ayrı düşünülmüş bir çerçeve -mesela bir kare- içerisine oturtulmaması gerektiğini öne sürdü.

1925 yılında, Herbert Bayer (1900) evrensel bir harf tipi tasarlayarak (Universal) alfabeyi net, basit ve rasyonel bir biçime dönüştürdü.

Tipografik değerlerin özellikle formun işlevi takip etmesi gerektiği yolundaki Bauhaus döneminde Paul Renner (1878-1956), Bauer dökümhanesi (Bauer Foundry) için “Futura” yazı karakterinin tasarımını yaptı. Futura yazı karakteri uzun metin bloklarda, yoğunluk değişimi olmayan yazıların okuyuculara yorucu gelmesi nedeninden dolayı okuma işlevini tam olarak gerçekleştirmiş sayılmaz (Fakat farklı yoğunluk elde etmek ve yetersiz x-yüksekliğini dengelemek için harf ve kelime espaslarının sıkıştırılması küçük dozda da olsa fayda sağlayabilir).

1927 ‘de, Eric Gill (1882-1940) Monotype için “Gill Sans” yazı karakterinin tasarımını yaptı. Gill Sans, o dönemde, yaygın olan geometrik serifsizlerin aksine eski stildeki harf tasarımlarının orantı ve formunu alır fakat serifleri bırakılmıştır. Sade çizgiler ve girift şekiller arasında ilginç bir denge oluşturan bu birleşim onu hayli okunabilir bir karakter haline getirdi. Minüskül’lerin x-yüksekliği az, a ve g harflerinin kıvrımları ise ayırıcı ve bir ölçüde sıkışıktır.

Majüskül (majuscule) M ‘nin orta bağlantısının alt satır çizgisine ulaşmamasıyla bu harf yüksek ve açık bir netlik kazandı.

1928 yılında, Jan Tschichold (1902-1974) “yeni Tipografi” (Die Neue Typographie) adlı kitabında yalnız iletişim işlevine cevap vermek üzere, akılcı bir tasarıma dayanan “Yeni Tipografi” konusundaki görüşlerini anlattı.

İngiliz Monotip Anonim Şirketi (British Monotype Corporation)'nin ve Cambridge Üniversitesi Basımevi (Cambridge University Press)'nin tipografi danışmanı olan Stanley Morison (1889-1967)'un tasarımı yaptığı "Times New Roman" adlı keskin küçük serifleri ve kısa alt ve üst uzantıları olan yazı karakteri, dünyanın önde gelen gazetelerinden biri olan "The Times" gazetesinin Londra baskısında bir gün (3 Ekim) gibi kısa bir sürede uygulamaya konuldu. Kısa süre sonra da bu yeni karakter tasarımı ticari olarak kullanılmaya başlandı. Bu yeni yazı karakteri harflerinin geniş görünmesine rağmen gazeteye yer kazandırarak, tipografik görünümüne bir değişiklik getirerek ona daha fazla okunabilirlik ve açıklık kazandırdı. İyi tasarlanmış x-yüksekliği, güçlü açılı vurgusu ve en ufak dergilerde bile inanılmaz ölçüde okunaklı olmasıyla bir metin yazısı olarak her zaman uygulandı. Fakat özellikleri arasında G harfinin düz uzun sapı, P harfinin yuvarlağının yukarı dönük eğrisi, tüm minüskül'lerin incelikle tasarlanmış nitelikleri ile yuvarlaklarının güçlü şişkinlik ve açıları yer almaktadır.

Bu karakterin tek şanssız noktası bold (kalın) fontlarda hantallaşması, kontrast ve vurgu netliğinin kaybolmasıdır. Times New Roman, 13 yıl sonra endüstrinin tümü tarafından kabul edildi. Matbaacıların "Yazı Karakteri Örnekleri" kitabında "Times Roman" olarak adlandırıldı "New" kaldırılmıştı. Her ayrıntıya dikkat edilerek geliştirilen ve bilimsel temel üzerine oturtulan bu yazı karakteri yirminci yüzyılda dünyanın en bilinen ve yaygın olarak kullanılan yazı karakterlerinden biri haline geldi.

1938'de, Frederic W. Goudy'nin öğrencisi olan William Addison Dwiggins (1880-1956) Amerika'da oldukça yaygın olarak kullanılan "Caledonia" yazı karakterinin tasarımı gerçekleştirdi.

1950 yılında, Hermann Zapf (1918 -) yirminci yüzyılda tasarlanan önemli yazı karakterlerinden "Palatino" nun tasarımı gerçekleştirdi. Palatino yazı karakteri ağırbaşlılığı canlı bir ritimle birleştirir ve büyük bir sıcaklık taşır. Normal bir x -yüksekliğine sahip olan bu karakter okunabilirliğin artması için harflerin x -yüksekliğinin fazla olmasının gerektiğini kanıtlar.

1957'de, Max Meidinger, Haas yazı dökümhanesi için, başlangıçtaki ismi New Haas Grotesque, bu günkü ismi ise "Helvetica" olan yazı karakterinin tasarımı yaptı. Helvetica pergel ve cetvel ile çizilmiş gibi değil organik bir yapı sergiler. a harfinin

yuvarlağının gövde ile birleştiği yerde zarif bir eğim oluşturur. Muntazam renk ve dokunun korunması için harflerin sıkışık, sözcüklerin espaslarının ise artırılmasını zorunlu hale getirir .

Herman Zapf, 1958’de “Optima” adlı yazı karakterinin tasarımını gerçekleştirdi.

Gunnar Lilleng'in tasarımını yaptığı bir "ritmik tipografi" (rhythmic typography) örneği Gunnar Lilleng bu tasarım örneğinde Adrian Frutiger' e ait " Univers" yazı karakterinin değişik fontlarını bir arada kullanmıştır.

Fotodizgi Gutenberg'in bulduğu metal dizginin yerini aldı. Fotodizginin büyük yaygınlık kazanmaya başlamasına paralel olarak, yeni harf tasarımlarıyla birlikte, eski tasarımların yeniden basımı gerçekleştirildi.

Jan Tschichold (1902-1974) Letter press için sipariş edilen “Sabon” yazı karakterinin tasarımını yaptı. İlimli bir kontrasta ve basit, organik bir inceliğe sahip olan



Resim 17: Sabon Fontu eskiz

sabon yazı karakterinde E harfinin alt satır çizgisine oturan kalın W harfinin üst üste gelen çaprazları dikkat çekicidir. J ise alt satır çizgisinin altına sarkar. y nin yuvarlatılmış ucunun diğer harflerden tamamen farklı olması, Sabon’a daha kusurlu bir

görünüm veren ayırtedici bir özellik taşır. Sabon yazı karakteri özellikle uzun metin dizgilerinde çok okunaklıdır.

Herb Lubalin (1918-1981) 1970’de, fotodizginin öncüsü Edward Rondthaler ve tipografi tasarımcısı Aaron Burns’le birlikte “İnternational Typeface Corporation ITC” (Uluslararası Yazı Karakteri Anonim Şirketi)’ı kurdu. İlk etapta 34 tane harf karakteri ITC tarafından lisanslı hale getirildi.

1980’de, Dijital Tipografi (Digital Typography) ve Computer teknolojisi tipografik tasarımda hakim oldu.

Adobe 1988’de, display Postscript’i geliştirdi (Yeşilyurt, 1995: 36).

II. BÖLÜM

2. OKUNABİLİRLİKTE VE ALGILANABİLİRLİKTE

TEMEL KAVRAMLAR

2.1. Harf Nedir

Harf (type) sözcüğü, harf yapısı anlamına gelen Yunanca “typos” sözcüğünden gelmektedir. Harf, tipografik düzenlemenin en temel ögesidir ve abece (hurufat) kasesinin her bir harfini belirtmektedir. Bir abece içerisindeki harflerin, sayıların ve noktalama imlerinin her biri ise “karakter” olarak adlandırılmaktadır. Büyük harfler “majiscule” ya da “capital” olarak da bilinmektedir.

Amerikan basımcılığında büyük harflerin yer aldığı bölüm “kasaüstü” (uppercase) ve/ya da “başlık” (cap) olarak adlandırılmakta ve “u.c.” ya da “c” olarak belirtilmektedir. Küçük harfler ise “miniscule” olarak da bilinmektedir. Küçük harflerin yer aldığı bölüm ise “kasaaltı” (lowercase) olarak adlandırılmakta ve kısaca “l.c.” olarak belirtilmektedir. Kasesinin büyük harf ve küçük harfleri birlikte kullanıldığı zaman, onlar kasaüstü ve altı (u&lc) ya da başlık ve kasaaltı (c&lc) olarak belirtilmektedir. (Sarıkavak, 1997: 3)

2.2. Harf Formlarının Bölümleri

Yüzyıllar boyunca harflerin çeşitli kısımlarını tanımlayan bir terminoloji gelişmiştir. Bu terminoloji tasarımcı ve tipografların, alfabenin görsel uyum veya karmaşıklığını daha iyi yorumlayabilmelerini sağlamıştır. Aşağıda yer alan liste, harfin formunu oluşturan temel elemanları tanımlamaktadır.

Alt Satır Çizgisi (Baseline): Majisküllerin alt bölümlerinin oturduğu hayali çizgi.

Üst Satır Çizgisi (Capline): Majiskül'lerin üst kısımlarının dokunduğu hayali çizgi.

Orta Çizgi (Meanline): Minüskül'lerin yüksekliğini belirleyen hayali çizgi.

Taban Çizgisi (Baseline): Büyük ve küçük harf karakterinin birçoğunun üzerine yaslanmış –oturmuş- görüldüğü düşsel çizgi.

Alt Uzantı (Descenders): Taban çizgisinden aşağı düşen, küçük harflerin aşağı uzanan parçası.

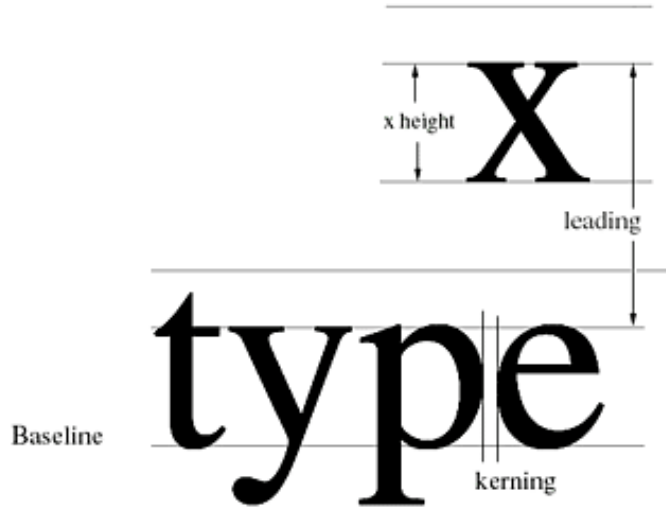
Üst Uzantı (Ascender): Minüskül'lerin orta çizginin üst kısmından yukarı uzanan bölümleri.

Tırnak (Serif): Asıl vurgunun sonunda oluşturulan kısa vurgu. Tüm harf çeşitleri tırnaklı değildir. Tırnaksız harfler “sans serif” olarak adlandırılır.

Kapatılmış Alan (Counter): Harflerin kapalı ya da oyulmuş bölümü. Harf yapıları tarafından kapatılmış beyaz boşluk (SARIKAVAK, 2003-2009: 3).

Kuyruk (Tail): “R” ve “J” harflerinde olduğu gibi harfin sonundaki diyagonal veya spiral hat.

X-Yüksekliği (X-height): Uzantısı olmayan (“x” harfi gibi) küçük harflerin, taban çizgisinden orta çizgiye olan uzaklıkla ölçülen yüksekliğidir. Bütün yazı karakterleri görsel olarak alt satır çizgisi ile hizalanır. Minüskül'lerin üst hizası x-yüksekliğinde, majüskül'lerin ise üst satır çizgisindedir. Farklı fontların, aynı punto büyüklüğünde olsalar dahi, farklı x-yükseklikleri vardır. (AMBROSE ve HARRIS, 2012: 264).



Resim 18 : x-yüksekliği

Tepe Noktası (Apex): Majüskül “A” üçgenin en üst noktası.

Kol (ARM): “E” ve “T” harflerinde olduğu gibi, bir tarafa veya iki tarafa da dokunmayan yatay çizgi.

Çanak (Bowl): Roman Minüskül “g” nin alt uzantısı hariç harfin negatif alanını (iç boşluğu) çevreleyen çizgi.

Eğri Vurgu (Bowl): Yuvarlak yapılı harflerdeki eğri vurgulanmış kısımlar. (SARIKAVAK, 2003-2009: 3).

Yatay Çizgi (Crossbar): “A” ve “H” harflerinde olduğu gibi (crossbar) harfin iki yanını birleştiren “t” ve “f” harflerinde olduğu gibi harfin gövdesini ikiye bölen yatay çizgi.

Asıl Vurgu (Main stroke): Bir harfin temel yapısının “ana belirleyici” vurgusu.

Kulak (Ear): Roman minüskül “g”nin çanağının (Bowl) sağ üst kısmından çıkan küçük çizgi.

Göz (Eye): Minüskül “e” nin kapalı parçası.

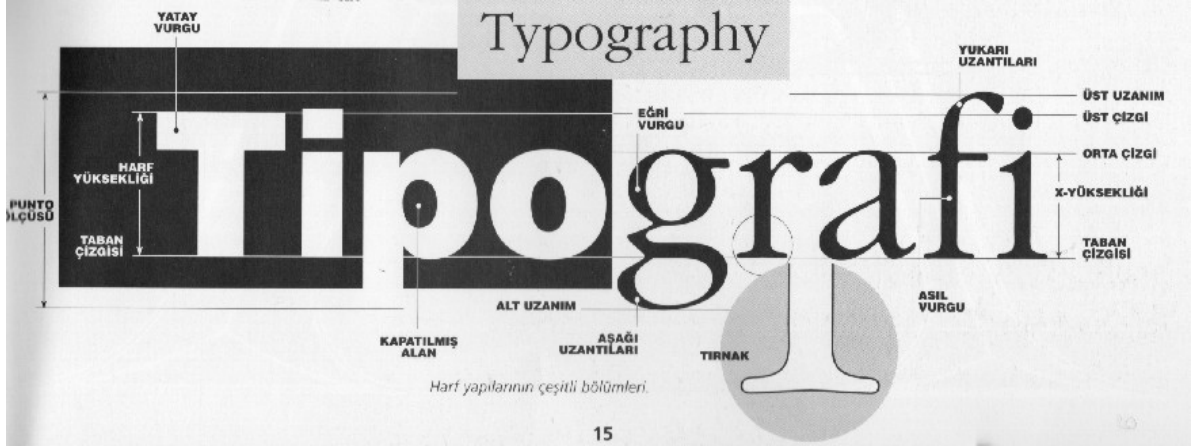
Destek (Fillet): Harfin ana gövdesi ile serif’i birbirine bağlayan kısım

İnce Çizgi (Hairline): Farklı kalınlıklardan oluşan yazı karakterlerindeki harflerin en ince çizgisi.

Ayak (Leg): “k” harfinin diyagonal alt çizgisi.

Bağlantı (Link): Roman “g” harfinin alt bölümündeki spiral ile üst bölümündeki çemberi birleştiren bölüm.

Mahmuz, Çıkıntı (Spur): Majüskül “G” de olduğu gibi dönüşün sonundaki noktayı güçlendiren, seriften daha küçük çıkıntı. (ÇEVİK, 1994: 11).



Resim 19 : Harf Formlarının Bölümleri

2.3. Harfin Geometrisi

Harfler piktografik yazıdan tarihsel süreç içinde dönüşerek soyutlanmış temel abece yapılarına sahiptir. Abece tasarımlarının temel yapılarını, bu abecelerin tüm harfleri arasındaki biçim ve ölçü ilişkilerini sağlayan bir oranlama dizgesi oluşturmaktadır. Bu oranlama dizgeleri harfin geometrisini belirler. Kısaca harfin geometrisi kavramı, abece tasarımının dizgesel (systematic) biçimlenişini göstermektedir.

Latin abecesi içinde bu yapıların evrimi incelendiğinde, dizgeli olarak bir düzeni bulunan harf biçimlerinin genel olarak iki temel geometrik dizgede inşa edildikleri görülmüştür. Bu iki temel geometrik dizge Eski Biçem (Old Style) ve Eşit-en (Even-width)' dir. Bunun dışındaki düzensiz geometric altyapılar genel olarak “Serbest Dizge” olarak adlandırılmaktadır. (Sarıkavak, 2003-2009: 17).

2.3.1. Eski Biçem Dizgesi

Eski Biçem dizgesi, temel geometrik öğeler olan üçgen, daire ve kareler üzerinde yapılandırılmıştır. Büyük harflerde genişlik açısından her bir harfin yapısı farklılıklar taşısa da, onların inşası bu temel geometrik öğeler üzerindedir. Kimi harfler geometric yapısı açısından tek bileşenli, kimisi de çift bileşenlidir. Bu dizgenin en temel özelliği geometric inşada son derece tutarlı, yani değişmez olmasıdır. “Eski Biçem” dizgesinin kaynağı M.S. 2. yüzyılda yapılmış olan “Traian Column”dur. Mermere kazınmış Trajan büyük harfleri Latin abecesinin de temel biçimsel çıkış noktası ya da kaynağıdır. (Sarıkavak, 2009: 18).

Günümüzde yaygın olarak kullanılan “Trajan”, “Jenson”, “Garamond”, “Palatino”, “Futura” ve “Avant Garde” gibi bazı yazı karakterleri “Eski Biçem”in geometric dizgesi üzerinde biçimlendirilmiştir.

TRAJAN Regular
 TRAJAN Bold
GARAMOND Bold
 AVAT GARDE Book
AVANT GARDE Bold

Resim 20: Eski Biçem geometrik temelli çeşitli yazı karakterleri

2.3.2. Eşit-En Dizgesi

Eşit-en Dizgesi, dikdörtgen, elips ve yamuklar üzerinde temellendirilmiştir. Bu dizgenin temel yaklaşımı her bir harfin diğerine göre görsel açıdan “eşit görünür” olmasıdır. Ancak bu eşitlik hiçbir zaman çizgisel (metrik) bir ölçüm değildir. Üstelik harflerin öznel yapıları buna elverişli değildir. Bu dizgenin en temel özelliği ise geometrik inşasında son derece değişken olabilirliğidir. Çünkü dikdörtgen, elips ve yamuklar üçgen, kare ve daireye göre “değişken” geometrik öğelerdir. Yani düşey ya da yatay eksenli olabilmekte, neredeyse sınırsız olasılık oluşturabilmektedir. (Sarıkavak, 2004: 25).

“Bodoni”, “Bookman”, “Clarendon” gibi çift ağırlıklı ve tırnaklı yazıların yanısıra “Helvetica”, “Univers” gibi tırnaksız ve tek ağırlıklı yazı karakterleri Eşit-en geometrik dizgesi üzerinde biçimlendirilmiştir.

2.3.3. Serbest Dizge

Eski Biçem ve Eşit-en dışındaki düzensiz geometrik altyapılar genel olarak “Serbest Dizge” olarak adlandırılır.

Serbest dizgeli font tasarımları, tipografik işlevin dışında çoğunlukla plastik, imgesel ya da kavramsal arayışların bir dışa vurumu olarak yaratılmıştır. Yazı karakterinin tasarım bütünlüğü ise onun oransal dizgesinde değil, süs unsurlarının kullanımında, herhangi bindirilmiş ve/ya da giydirilmiş bir dış biçimin yinelenmesinde veya bir dokusal oluşumda kurgulanır. Bu nedenle onlar daha çok gösterim fontu olarak kullanılmaktadır.

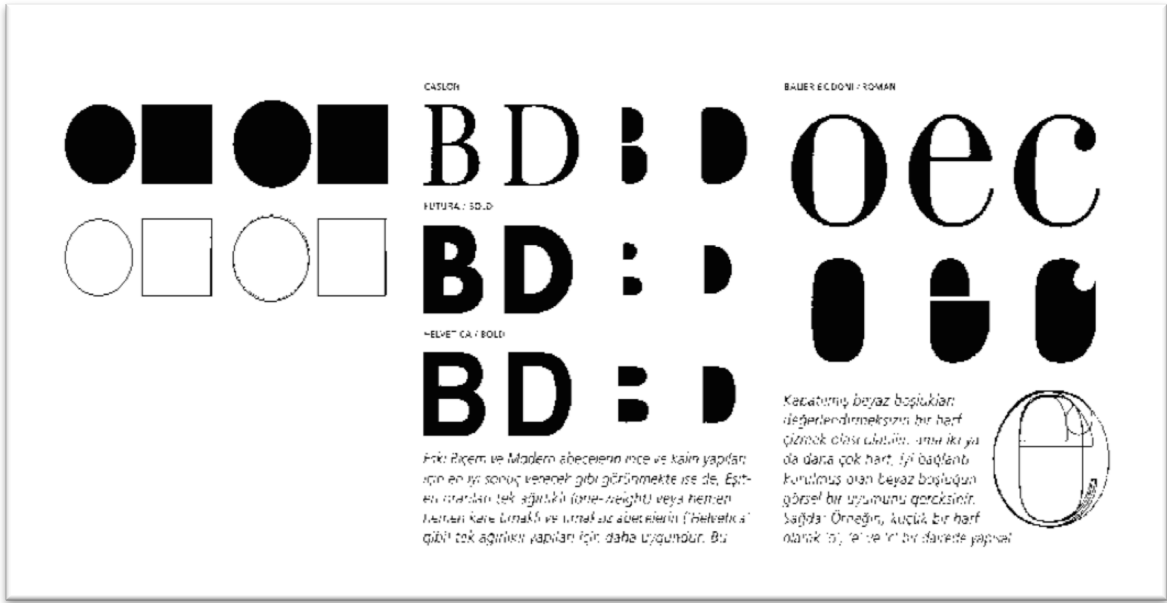
Letraset ve –özellikle- MecaNorma kuruluşunun dekoratif yazı tasarımları serbest dizge yazılara örnektir. Serbest dizge yazılar Eski biçem ya da Eşit-en anlayışından daha çok, bir kavramı, bir imgeyi biçim aracılığıyla vermeye çalıştıklarından dolayı, abecelerin temel yapılarını koruma yaklaşımını sunmazlar.

Onların tasarımında asıl olan abecenin yapısı değil, oluşturduğu resim, doku ya da biçimle neyi betimledikleri ya da neyi imledikleridir. (Sarıkaya, 2004: 26).

2.4. Harf Tasarımı Hakkında

2.4.1. Harf Oranlarını Belirleyen Tasarım Etkenleri

Harfler, temelde algılanabilen (pozitif) ve diğer yanda ilk bakışta algılanamayan (negatif) biçimlerin oluşumlarıdır; algılanabilen biçimler harf yapılarına, ilk algılamada görülmeyen biçimler ise harf yapıları tarafından kapatılmış ya da onları çevreleyen boşlukları imler. Her iki öge birbirini biçimlendirdiği için tek başlarına var olamazlar. Bu nedenle özellikle harf tasarımının oran düzenlemelerinde harfleri bağlantısız veya ayrı ayrı değerlendirmek aşırı derecede zordur, üstelik bu yaklaşım abece bütünlüğünün parçalanmasına da neden olabilir.



Resim 21: Pozitif & Negatif Değerler

Harf yapılarını çevreleyen negatif alan (boşluk) insanın görsel algılamasında ilk anda duyumsanamayabilir. Genel olarak harf tasarımının beyaz yüzey üzerinde siyah (ya da koyu) biçimlendirmelerle yapıldığı göz önünde bulundurulacak olursa, bakan kişi öncelikle pozitif biçimleri algılar. Fakat bu algılama görme duyumu ve beynimiz aracılığıyla işlenerek anlamlandırılır. (Sarıkavak, 2004-2009: 31).

Görme eylemi ancak ışık ortamında gerçekleşmekte ve koyu karanlıkta görme organı veya duyusu biçimleri algılayamamakta yani kısaca görememektedir.

Görme sürecinde pozitif olarak adlandırılan siyah biçimlerin görünmesini sağlayan, onların etrafını saran beyaz alanlardır. Fiziksel olarak görme eylemi kısaca böyle gerçekleşmektedir. (Sarıkavak, 2004-2009: 31).

2.4.1.1. Harf Oranları

Gerek yazı eğitiminde gerekse yazı konusundaki sanatsal çalışmalarda harflerin büyüklüklerinden söz ederken bazı terimler kullanılır. İki boyutlu olan harflerin ölçülendirilmeleri onları tanımamıza yardım eder. (ÇEVİK Savaş, Yazı Disiplinli Ders Notları, s. 11).

Harf oranları tipografinin önemli bir parçasıdır. Bu oranları dört ana değişken kontrol eder ve bu değişkenler, yazı karakterlerinin görselliğini etkiler.

1. Harfin yüksekliği ile et kalınlığı arasındaki oran

Roman harfleri, ilk olarak Roma kitabelerinde görölen yükseklik ve et kalınlığı orantısına sahiptir. Bu harfler milimetrik kağıt üzerine yerleştirildiklerinde harfin yüksekliğinin, et kalınlığının 10 katı olduğu görölr.

2. Harfin en ince ve en kalın çizgileri arasındaki oran

Harflerin ince ve kalın çizgileri arasındaki kontrast, onların görsel kalitelerinde değişiklikler yaratır. Resim 52’de kullanıldığı tarihlerle gösterilen ‘‘O’’ harfleri, teknolojiye ve baskı tekniklerindeki gelişmelerin, tasarımcıya harflerde daha ince çizgiler kullanma olanağı verdiğini ortaya koymaktadır.

Rönesans döneminin eski baskı tekniklerinde tasarımcılar, kesik uçlu tüy kalem yazısının bazı görsel oranlarını koruma eğilimindeydiler. O zaman kullanılan kalemlerin düz köşeli olması, ince ve kalın çizgileri ortaya çıkarmıştır. Zamanla yazı karakteri tasarımcıları kesik uçlu tüy kalem ya da stilus adı verilen çubuklarla yazılan yazılardan daha az etkilenmeye başlamışlardır. 1700’lerin sonuna doğru pek çok eski stil yazı karakterindeki diyagonal eksen, yerini düşey eksene bırakmıştır. Daha sonra ilk serifsiz (sans serif) yazı karakterlerinin çoğu ağırlık açısından tamamen aynı olan tek kalınlığa sahip olarak tasarlanmıştır.

3. x-yüksekliği ile harfin üst ve alt uzantıları arasındaki oran

x-yüksekliği ile majüskül (majuscule) ve minüskül (minuscule)’lerin üst uzantı ve alt uzantıları arasındaki ilişki, tipografinin görsel kalitesini belirgin biçimde etkiler. Resim 54’te aynı puntoya sahip üç yazı karakteri, x-yükseklikleri açısından birbirilerinden çok farklı olan üç ayrı yazı karakteri ile gösterilmiştir. Bu örnek orantısal ilişkilerin yazı karakterlerinin görselliğini nasıl değiştirdiğini ortaya koymaktır.

4. Harfin genişletilmiş (expanded) ve darlaştırılmış (condensed) biçimleri arasındaki oran

Fontun tasarım özelliği, harfin eni genişletilip, darlaştırıldığında büyük değişikliklere uğrar. ‘‘PROPORTION’’ kelimesinin iki serifsiz yazı karakteri içinde uç noktalarındaki genişletilmesi ve darlaştırılması, çizim 55’te gösterilmiştir. Darlaştırılmış olan örnekte harfin et kalınlığı/yükseklik oranı 1/9 iken, genişletilmiş olanda bu oran 1/2’dir. Aynı puntoya sahip bu iki örnekten darlaştırılmış olan çok daha az yer kaplamaktadır (CARTER Rob, a.g.e., s. 28).

2.4.2. Beyaz Alanın Yönlendirici Gücü

Harf tasarımı açısından, algılama süresinde harf yapıları tarafından kapatılmış ve onları çevreleyen beyaz boşluklar aslında harflerin kendi biçimlerini belirlediklerini ortaya koymaktadır.



Resim 22: Beyaz Alanın Yönlendirici Gücü

Harf tasarımında pozitif (siyah olan) biçimlerin belirli bir görsel ağırlık ve algılanabilir bir hacime sahip olmaları böylelikle onları alışılır ve kavranılabilir kılar. Ancak etkileşimli biçimlerin denetimi açısından ise pozitif biçimi çevreleyen negatif biçimlerin bilinçle farkında olunmasını gerektirmektedir ki; bu yalnız “gelişmiş bir algısal yargı” aracılığıyla olabilir. Bu nedenle harf veya font tasarımında her bir yapıyı bir diğerine göre kendi çatısında düzenleme ve ayarlama gereksinimi, her oranlama dizgesi veya harf biçiminde var olan kapatılmış beyaz boşlukların alan olarak (görsel anlamda) eşitlenmesi yoluyla sağlanır. Yine bu nedenle siyah biçimlerin dışında, beyaz biçimler yazma eyleminin en önemli sorunsalıdır ve en azından tasarıma geçmeden önce teorik olarak kavranılmalıdır. (Sarıkavak, 2004-2009: 32).

2.5. Harfin Yapısal Özellikleri

Yapısal özellik, yazı karakterinin temel ayrılık noktasıdır. Bir yazı karakterinin tasarımındaki zor algılanabilir yapısal farklılıkları onu diğerinden tümüyle ayırabilir. Çünkü genel bakışta tek tek algılanamayan harfin yapısal özellikleri asıl olarak basılı sayfada, yani toplamda, farklı bir etki üretir. Bu nedenle, yazı karaktereri yalnız geometrik altyapılarına göre değil yapısal özellikleriyle de sınıflandırılabilirler.

Yapısal özellikler genel olarak şöyle sıralanabilir: vurgu farkı, tırnak farkı, ağırlık (kütle) farkı, genişlik farkı, biçem farkı, yapı ögesi farkı ve oluşum (biçimleniş) farkı. (Sarıkavak, 2004-2009: 34).

Vurgu Farkı: Harfin yapısını oluşturan şey onun vurguları yani ana çatısıdır. Ancak vurguların özellikleri yazı karakterinin birbirinden ayrışmasını sağlar; ve ayrıca, basılı bir sayfada onların oldukça farklı bir biçimde etki yaratmasına da neden olur. Böylelikle, yapısal olarak “vurgu farkı” bir yazı karakterinin diğerine göre önemli özelliklerinden birini oluşturmaktadır. (Sarıkavak, 2004-2009: 38).

Tırnak Farkı: Tırnaklar (serifler) yazı tasarımında temel vurguların uç ve sonlandırılmalarında kullanılan ve aslında Trajan Sütunu’ndaki büyük harflerden kaligrafik yazıya aktarılan, yazı satırlarının belki de “taban çizgisi” ni güçlü bir biçimde oluşturması ve böylelikle okunurluğu artırması amacıyla benimsenen yapısal özelliklerden biridir. (Sarıkavak, 2004-2009: 39).

Tırnaklar harf tasarımının geometrisine bir etkide bulunmazlar. Ancak tırnaklar, harflerin yan yana getirilmesinde, özellikle küçük puntolarda dizilmiş metin yazılarında, oluşturdukları boşluklarla harflerin daha rahat okunmasına katkıda bulunurlar.

Ağırlık Farkı: Ağırlık farkı harfin geometrik altyapısını etkiler. Çünkü harfin kütesini oluşturur. Ağırlık özelliğinin harfin ölçüsüyle bir ilgisi yoktur. Harfin lekesel etkisini belirleyen ve dah çok vurgulama için uygulanan ince, normal, kalın vb. ağırlık çeşitlemeleri aynı zamanda yazı karakteri ailesini de oluşturur.

Harfin ağırlık çeşitlemesi tektipleştirilmiş bir alan içinde tasarlanamaz. Bu nedenle temelde geometrik yapılanmayı bozmamasına karşın orantısal açıdan ince ve kalın ağırlık tasarımlarının geometrik ölçüleri yeniden ayarlama gerektirir. Geometrik altyapıyı temelde değiştirememesine karşın genel olarak görünüşü etkiler. (Sarıkavak, 2004-2009: 40).

Genişlik Farkı: Genişlik farkı harfin geometrik yapısına bağlıdır. Eski Biçem yazı türlerinde bir yazı ailesi ağırlık farkı ile tek boyutta oluşturulurken, Eşit-en yazı türlerinde genişlik farkı yazı ailesinin ikinci boyutta çeşitlenmesini sağlar. Çünkü harfin genişlik ölçüsü onun tasarım geometrisini oluşturur. Genişlik farkı olarak “dar” , “normal” , “geniş” vb. gibi genişlik çeşitlemeleri aynı zamanda yazı karakteri ailesini biçem açısından zenginleştirir.

Yapı Ögesi Farkı: Yapı ögesi farkı, harf yapılarının temel çatıları dışındaki geometrik biçimler üzerinde oluşturulmasıdır. Yapı ögesi farkı harfin hangi geometrik altyapı üzerinde biçimlendirildiğine bağlıdır. Yani; harflerin kendi doğal yapılarını oluşturan biçimlerin başka bir biçime bindirilmesi ya da farklı bir geometrik biçimin içinde harflerin tasarlanmasıdır. Böylelikle, harfler bilinen temel yapılarının yerine bir takım öznel biçimlerin içinde oluşturulur. (Sarıkavak, 2004-2009: 42).

Oluşum ya da Biçimleniş Farkı: Oluşum ya da biçimleniş farkı, harf yapılarının kendisini biçimlendiren yazma ya da çizim aracına bağlı olarak oluşan yapısal etkisini belirtir.

2.6. Harf Biçimleri

2.6.1. Yazı Karakterleri (Harf Biçimleri) ve Fontlar

Yaygın kullanımda “yazı karakteri” ve “font” kelimeleri eş anlamlı olarak kullanılırlar. Çoğu durumda, bu kullanımda bir sakınca yoktur; bu kelimelerin birbiri yerine kullanımı evrenseldir.

Bununla beraber, iki terimin birbirinden farklı anlamları vardır. Bir yazı karakteri, aynı özel tasarıma sahip bir karakterler koleksiyonuyken; font, yazı karakterinin bir bilgisayar kodu, litografik film veya metalle, fiziksel olarak üretimidir.

2.6.2. Font

Bir yazı karakterinin form ve simgeler grubunun dizgi sistemi içinde kullanılabilir şekilde düzenlenmesine font denir. Genel geçer fontlarda bulunmayan özel karakterleri; özel işaretler ya da “türler” çoğunlukla pi fontu diye adlandırılır. Bir font Büyük harflerden, ufak büyük harflerden, küçük harflerden, noktalama işaretlerinden, &, #, -,%, \$ gibi simgelerden meydana gelir. Bu elemanlar yaklaşık 150 kadardır. Küçük harflerle aynı x-yüksekliğine sahip ufak büyük harfleri olmayan italik fontlar fazladan bitişik harfleri ve dekoratif büyük harfleri olduğu için, genellikle Roman fontlarla aynı sayıda çeşide sahiptir. Bir font, tüm harfler, rakamlar, noktalama işaretleri ve özel simgeler birbirleriyle görsel ilişki içinde olduğu zaman yapısal bir bütünlük gösterir. Kalın ve ince çizgilerin ağırlıkları sabit, görsel hizalamaları eşit olmalıdır.

2.6.3. Pi Fontlar

Genel geçer fontlarda bulunmayan özel karakterler; özel imler ya da “türler”, çoğunlukla pi fontu diye adlandırılır. Yani, harf dizgisi işleminde kullanılan temel abecelerin yazı fontları dışında özel amaçlar için gereksinilen matematik imleri, aksan imleri, mimari imler, piktografik imler gibi farklı türde fontlara “pi fontu” denir.

Ne amaçla kullanılırsa kullanılsın, pi fontları da diğer fontlar gibi dizilerek kullanılır. Çünkü, resim ya da çizimden daha çok, onlar dizgi öğeleridir.

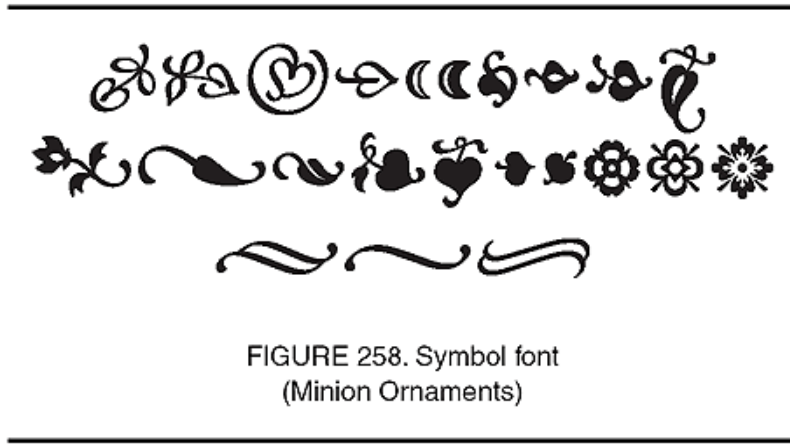


FIGURE 258. Symbol font
(Minion Ornaments)

Resim 23 : Pi Font Örneği

2.6.4. Font İçindeki Görsel İlişkiler

Font içindeki harflerin görsel uyumunun sağlanması birtakım optik düzenlemelere bağlıdır. Optik ve estetik duyumsama, geometrik konstrüksiyondan daha üstündür.

Paul Klee 1928 tarihli Bauhaus dergisinde konstrüksiyon hakkındaki görüşünü şöyle açıklıyor: "Habire konstrüksiyon yapıyoruz da yapıyoruz. Ama sezgi yine de gerekli. Onsuz epey şey yapabiliriz, ama her şeyi değil." Bir insanın organı olan göz'ün "doğru" olarak algılaması gerektiği matbaa harfleri, konstrüktif değildir. Optik yanılma kesinlikle bir kenara bırakılamaz; her tasarımcı optik yanılmadan ortaya çıkan problemleri bilmek zorundadır. (Ruder, 1997: 80)

1. Göz bütün yatay değerleri daha kalın, dolayısıyla ağır, bütün dikey değerleri de daha ince, hafif algılamaya eğilimlidir. Font'u oluşturan majüsküllerin,

minusküllerin, rakamların, işaretlerin optik olarak eşit algılanabilmeleri için yatay değerlerinin dikey ve eğrisel değerlerinden matematiksel olarak daha ince tutulmaları gerekir.

2. "S" formunu oluşturan iki yarım daire birbirleriyle organik olarak bağlanmazlar. Her iki hareket orta birleşme yerinde durur ve optik bakımdan düzeltilmesi gereken bir kırık oluşturur.

3. Piramit konumundaki üçgen sabittir, baş aşağı üçgen formu ise dengesizdir. Fontu oluşturan harflerin ve rakamların alt satır çizgisine oturan bölümleri üst satır çizgisine oturan bölümlerinden matematiksel olarak geniş yapılmalıdır.

4. Bir daire iki doğru arasında tutulmuş ise; yarım dairenin doğrularla birleşme eğilimi doğrular tarafından engellenir. Buradaki birleşme yerlerinde kırıklar oluşur."U" harfi geometrik olarak çizilemez.

5. Siyah kare küçültüldükçe yuvarlatılmış bir nokta olarak etki bırakır.

6. Matematik olarak aynı büyüklükte çizilen beyaz ve siyah kareden beyaz kare siyah fon üzerinde sınırlarının ötesine taşar, parlak ve beyaz üzerindeki siyah kareden daha büyük algılanır. Parlama olgusu yüzünden koyu bir zemin üzerindeki küçük parlak imajlar yayılma eğilimi gösterir. Okunabilirlik testleri beyaz bir zemin üzerindeki siyah yazının okunabilirlik özelliklerinin fazla olduğunu kanıtlamıştır.

7. Yatay ve dikey çizgiler kendi aralarında birer kare oluşturacak şekilde toplandığında yatay çizgiler, karenin optik bakımdan yükselmesine, dikey çizgiler ise karenin genişlemesine neden olur.

8. Matematiksel olarak aynı yüksekliğe sahip kare, üçgen ve daire formlarından kare form diğerlerine göre daha büyükmüş gibi algılanır. Daire ve üçgen formuna sahip harfler kare formuna sahip olan harflerden daima matematiksel olarak daha büyük tasarlanmalıdır.

9. Geometrik bir şekil ortadan yatay olarak iki eşit parçaya bölüldüğü zaman üst yarı alt yarıdan daha büyük algılanır. İki bölümlü harflerin alt ve üst yarılarının görsel olarak dengelenmesi için üst yarıları alt yarılardan daha küçük yapılmalıdır.

10. Geometrik daire yüksekliğine göre daha geniş algılanır. Bu optik yanılmadan dolayı, tam bir daireden oluşan "0" harfinin sağ ve sol yanlarından bastırılarak daha organik bir yapıya sahip olması sağlanır. Adrian Frutiger'in tasarımını yaptığı 'Univers,

yazı karakterine ait "0" harfinin dışında bulunan teknik çizim tam bir geometrik daire oluşturur. Harf ise optik değerler göz önünde tutularak çizilmiştir.

2.6.5. Fontlarda Tasarım Bütünlüğü

Bir font içinde çok fazla çeşit vardır. majisküller ve minisküller, rakamlar, noktalama işaretleri ve diğer tipografik elemanlar, sayısız sözcük kombinasyonu içinde yanyana geldikleri zaman birbirleriyle uyumlu olabilecek bir sistem içinde bütünleştirilmelidir.

Örneğin “Times Roman Bold” fontuna ait A, V, M, N harflerinde tekrarlanan çapraz hatlar p b, d, q ve h, m, n, u harflerinde ise benzer parçalar bulunur. eğrilerin, dikeylerin, yatayların ve seriflerin tekrarı, fonta ait elemanların bütünlüğünü oluşturur. Tasarımcı Times Roman Bold fontunda, majüskül “Z” ve “L” nin alt satıra oturan yatay çizgilerini, “E” harfinin alt satıra oturan yatay çizgisinden daha uzun seriflere sahip olması gibi, çok hassas ilişkiler ve bağlantılar yaratmıştır. Detaydaki bu değişiklik “Z” ve “L” harflerinin sağ tarafında oluşan boşluğun büyüklüğünü dengeler. Bütün iyi tasarlanmış fontlar, Times Roman Bold fontunda gördüğümüz çeşitlilikte bu tekrar prensibini kullanılır.

2.6.6. Yazı Ailesi

Yazı ailesi, benzer tasarım özellikleri ile bütünleşmiş, birbirleriyle ilişkili yazı fontlarından oluşmuştur. Her bir font, ailenin bir diğer fontunun, görsel çehresi değiştirilerek tasarlanmış özel bir ferdidir. Baskerville ailesinin roman (dik), italik (italic) ve bold (kalın) font örneklerinde olduğu gibi, ilk yazı aileleri de sırayla roman, italik, bold olmak üzere üç fonttan oluşturulmuşlardır.

Harfin çizgi kalınlığının ve açılarının değişimine ek olarak bir yazı ailesinin üyeleri, harfin oranlarının değiştirilmesi veya harfin ayrıntılarının değiştirilmesi ile de tasarlanabilir.

Yazı karakterleri bazı isimler altında anılır. Çoğu kendilerini tasarlayanların adıyla anıldıkları gibi bazen de sanatçıların, onlara verdikleri isimlerle adlandırılırlar.

Bir yazı karakterinde harflerdeki ölçü değişerek (et kalınlıkları ve genişlikleri) farklı versiyonlar elde edilir. Ayrıca italik formları da ilave edersek o karakterin bir çok farklı görünümde alfabetini elde ederiz. İşte bu farklı görünümde ama aynı karakterdeki alfabelerin tanımına yazı ailesi denir.(ÇEVİK Savaş; “Tipografi Ders Notları”, Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul, 1994, s. 17.)

2.6.6.1. Ağırlık Değişimi

Harfin yüksekliğini sabit bırakarak yalnızca çizgi kalınlıkları değiştirildiği zaman çok inceden en kalına kadar bir çok çeşit elde edilebilir. İngiltere’deki sınıflandırma standardı extralight (çok ince), light (ince), semilight (yarı ince), medium (normal), semibold (yarı kalın), bold (kalın), extra bold (çok kalın), ultra bold (aşırı kalın) olmak üzere sekiz ağırlık içermektedir. Aslında fontların çoğu bu sekiz ağırlığı içermez. Dört ağırlık light (ince), semilight (yarı ince), medium (normal) ve bold (kalın), çoğu tasarım amaçları için yeterlidir (CARTER Rob, a.g.e., s.31).

2.6.6.2. Oranlar

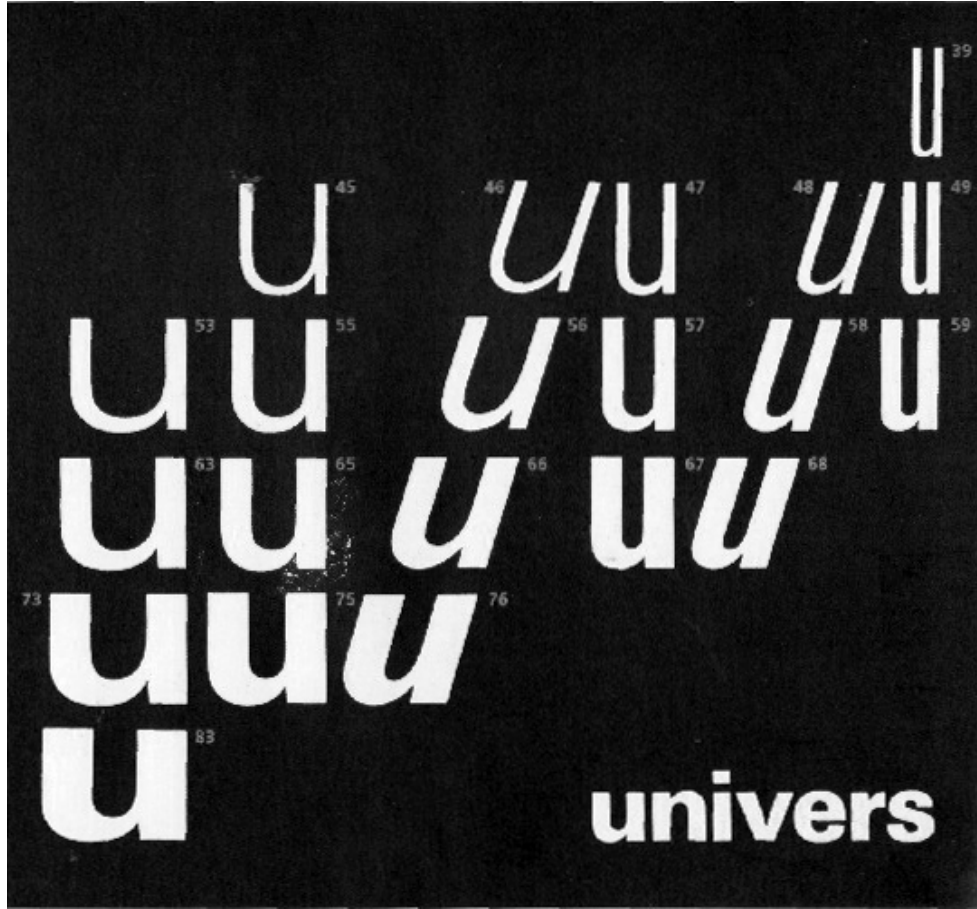
Bir harfin genişliğini artırmak veya daraltmak yoluyla orantısını değiştirmek, yazı ailesine yeni bir font eklemenin bir diğer yoludur. Bu değişiklikler için ultra-expanded (geniş), medium (normal), condensed (dar), extra-condensed (aşırı dar), ultra-condensed (çok dar) terimleri kullanılır. Bazı yazı ailesi bireyleri hakkında standart bir terminoloji olmaması karmaşa yaratabilir. Kimi zaman bold (kalın) fontları tanımlamak için black (siyah), heavy (ağır) ve thick (koyu), darlaştırılmış fontlar için compressed (sıkıştırılmış), hafif ağırlıkları tanımlamak için lightline (ince çizgi), slim (ince) gibi tanımlar kullanılır.

2.6.6.3. Univers Ailesi

Ağırlık, orantı ve açı gibi yazının tüm ana özellikleri aynı aile içerisinde bir araya getirildiği zaman, tam bir görsel kontrast seti elde edilir. Bunun en iyi örneği “univers” ailesidir. 21 tane versiyondan oluşan bu aile Adrian Frutiger tarafından tasarlanmıştır.

Alışılmış terminolojiden farklı olarak Frutiger, yazı karakterlerine isim yerine numara vermiştir. Univers ailesinde 55 numara “ana” karakterdir ve uzun metinler için iyi bir orana ve siyah-beyaz dengesine sahip fonttur. Univers 39 (light-ince/extra condensed-aşırı dar)’dan Univers 83’e (extra bold-aşırı kalın-extended-geniş) kadar kodlanmıştır.

Univers ailesinin bütün fontlarında harfin x-yüksekliği, minüsküllerin alt ve üst uzantılarına ve majüsküllere kıyasla büyük tasarlanmıştır. Minüsküllerin ve majüsküllerin ağırlıkları ve boyutları birbirine yakındır. Bu da metnin görünümündeki uyumu artırmaktadır. 21 versiyonun hepsinde de harfin x-yüksekliği, majüsküllerin yüksekliği, minüsküllerin alt ve üst uzantıları aynı uzunlukta ve bir sistemde tasarlandıkları için, bütün fontları kısıtlama olmaksızın birlikte kullanılabilirler. Bu da tasarımcılara olağanüstü bir esneklik kazandırır. (BEKTAŞ; “Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi”, YK Yayınları, s. 129).



Resim 24: Univers Ailesi

2.6.7. Tırnak Türleri



Resim 25 : Serif & Sans Serif

Tırnaklar bir yazı karakterini tanıtan önemli özelliklerdedir ve çeşitli şekillerde kullanılabilirler. Tırnakların genellikle, gözün bir kareden diğerine ilerlemesine yardımcı olarak bir metin parçasının okunurluğunu arttırdığı söylenmektedir. Pek çok tırnak biçimi, bazılarının daha bezemeli, bazılarının daha cesur ve bazılarının daha sessiz veya daha, ince olmalarıyla buldukları dönemin ruhunu yansıtmaktadır.

Tırnaklı fontların okuma için, tırnaksız fontların da sunum için daha iyi oldukları ortak bir varsayımdır. Örneğin kitaplar, genellikle tırnaklı fontla yazılırken; trafik levhaları, genellikle tırnaksız fontlarla yazılır. R.W.De Lange'ın 1993 yılında yaptığı Times ve Helvetica arasındaki performans farkları adlı çalışma, bu varsayımı ve gerçekten de “ tırnakların gözün yatay olarak “hareket etmesine” klavuzluk edip etmediğini” sorgulamıştır. (Ambrose /Harris, 2011: 72). Daha önce yapılan çalışmalarda, tırnakların dikey harekete yardımcı olmadığı çünkü gözün metin satırlarını çentikli ve dağınık bir örüntüyle taradığı sonucuna varılmıştır.

2.6.8. Kesirler

Kesirler (tam sayıların parçaları), pay ve paydayı ayıran bölme çizgisinin nasıl gösterildiğine bağlı olarak iki şekilde ifade edilebilir. Kesirler, yatay çizgili en kesirleri veya diyagonal çizgili em kesirleri olabilirler.

- **Bir Kesrin Parçaları**

Pek çok özel karakter dizisi, kesirleriyle birlikte bir bütün olarak gelir. Bembo'ya eşlik eden Bembo Expert tüm diyagonal kesirleriyle tam bir takım olarak gelmektedir. Çoğu font kesir çizgisi içinde gelir; çünkü bir yatık çizginin taban çizgisi üzerindeki açısı, uzunluğu ve konumu farklı olduğu için kullanılamaz. Kesir çizgisi, tasarımcının kendi kesirlerini oluşturmasına olanak sağlar. (Ambrose /Harris, 2011: 74).

Kesir çizgisi harf boşluğu ayarlanmış bir karakterdir; böylece yatık çizginin tersine, yanına gelen rakamları tam bir em boşluğu boyunca itelemez. Ek bir, iki harf arası boşluk düzenleme gerekebilir; ancak, kesir çizgisi ek bir iş yapmaya gerek olmadan daha yakın durmaktadır.

- **Diyagonal veya Em Kesir**

$$\frac{1}{2} \quad \frac{1}{3} \quad \frac{1}{4}$$

Resim 26: Diyagonal / Em Kesir

Diyagonal kesirler göze daha hoş görünürler ve çoğunlukla özel karakter dizelerinde bulunurlar. Bunlara, kesir çizgisinin bir em uzunluğunda olmasından dolayı em kesirleri de denmektedir.

- **En Kesirler veya Yatay Kesirler**

En kesirlerinin bir en uzunluğunda kesir çizgileri vardır. Zaman içinde, em kesirleriyle karıştırılmamaları için yatay kesirler olarak adlandırılmışlardır.

2.6.9. Üst İmler ve Alt İmler

Üst imler ve alt imler, azaltılmış punto büyüklüğünde, üst veya alta hizalanarak dizilen karakterlerdir. Metinler çoğunlukla dipnotlar gibi belirtkelerle kimyasal ve matematiksel formülleri ifade etmek için bu şekilde dizilirler.

2.6.9.1 Üst İmler ve Alt İmlerin Kullanımı

Üst imler ve alt imlerin iki temel kullanımı vardır: Bilimsel ifadeler ve dip not belirtkeleri.

Bilimsel ifadeler: Bilimsel ifadelerde, üst imler harf yüksekliği çizgisine ortalanırken, alt imler taban çizgisine ortalanır.



Resim 27: Üst & Alt İmlerin Kullanımı

Dipnotlar: Bilimsel ifadelerin tersine, dipnotlarda üst im dipnotu belirtir ve harf yüksekliği çizgisiyle hizalanır.

$$\text{Not}^6 \quad \text{Not}^{13}$$

Resim 28: Dipnot

2.6.10. Rakamlar

Rakamlar, sunum şekline bağlı olarak Eski Biçem (veya küçük harf) ve yükseklikte hizalı (veya büyük harf) olarak sınıflandırılabilirler. Bu üsluplar rakamların, metin içerisinde metin blokları veya tablolar biçiminde gibi farklı kullanımlarını yansıtır.

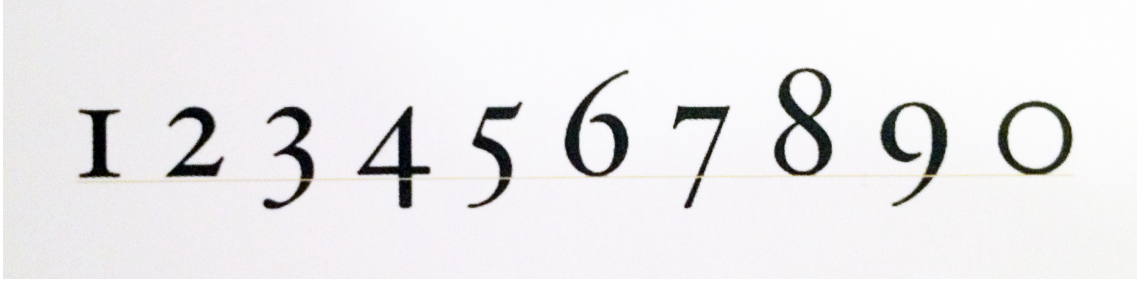
Yükseklikte hizalı figürler : Yükseklikte hizalı rakamlar taban çizgisine hizalıdır ve aynı boydadırlar. Yükseklikte hizalı rakamların aynı zamanda, tablolarda

daha iyi dikey hizalamaya olanak sağlayan sabit enleri vardır; bu hiza rakamlar tersten yazıldığında da korunmaktadır.

1 2 3 4 5 6 7 8 9 0
0 9 8 7 6 5 4 3 2 1

Resim 29: Hizalı Fİgürler

Eski Biçem Rakamlar: Eski biçem rakamlar alt uzantılara sahiptirler. Eski Biçem rakamlar, taban çizgisine sabitlenmedikleri için okunmaları güç olabilir.



Resim 30: Eski Biçem Rakamlar

2.6.11. Gömme İlk Harfler ve Yükseltilmiş İlk Harfler

Gömme ilk harfler, bir paragrafta belli sayıda satıra denk düşecek şekilde düzenlenen, paragraf başındaki ilk büyük harfin büyütülmüş halidir. Metin bloğunda yarattıkları delik nedeniyle güçlü bir görsel başlangıç noktası oluştururlar.

Yükseltilmiş ilk harfler, metnin taban çizgisine oturan, büyütülmüş başlangıç harfleridir. Etraflarında yarattıkları beyaz boşluk nedeniyle güçlü bir görsel başlangıç noktası oluştururlar.

Gömme ilk harflerin ve yükseltilmiş harflerin kullanımı, bir metin bloğuna canlılık katabilir. Bu harfler, güçlü bir görsel giriş noktası oluştururlar ancak bazı harfler diğerlerine göre daha başarılı bir etki yaratır. Köşeli şekilleri olan “H” gibi harfler, gömme ilk harf olarak kullanmak için daha elverişli; metin bloğundan

ayrılan ve ölçsüz görünümlü boşluklar oluşturan kavisli harfler daha az kullanışlıdır. Bu durum, etrafında bir hayli boşuk oluşturan yükseltilmiş harfler için geçerli değildir. (Ambroise ve Harris, 2011: 79).



Resim 31: Webb & Webb tasarım stüdyosu tarafından tasarlanan bu karşılama ve menü çalışmasında, dekoratif yükseltilmiş harfler kırmızı renkle ayrılmıştır.

2.7. Harfin Temel Ölçüleri

2.7.1. Görelî ve Mutlak Ölçüler

Tipografi mutlak ölçüler ve görelî ölçüler olmak üzere iki tür ölçü kullanır. Bu ölçüler arasındaki farkları anlamak, pek çok tipografik işlemi anlamayı sağlar. (Ambrose / Harris, 2011: 42)

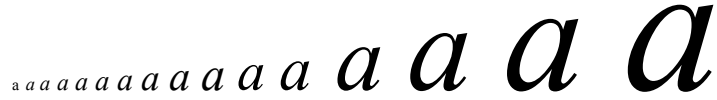
2.7.2. Mutlak Ölçüler

Mutlak ölçüler, sabit değerlerin ölçümleridir. Örneğin; bir milimetre, bir santimetrenin kesin olarak tanımlanmış artış aralığıdır.

Aynı şekilde, temel tipografik ölçüler olan puntolar ve pikalar da sabit değerlere sahiptirler. Tüm mutlak ölçüler ölçülebilir terimlerle ifade edilirler ve değişmezler.

2.7.3. Punto

Bir harf biçiminin punto ölçüsü (point) onun yukarı uzanan bölümünün en üstünden, en aşağı inen bölümünün en altına ve de artı olarak etkili yerleştirildiğinde çizgisel engel oluşturan, üst ve alttaki boşluğun küçük bir tutarının toplam ölçüsünü belirtir. (Sarıkavak, 2004-2009: 56). Bir başka deyişle punto, bir fontun yazı büyüklüğünü ölçmek için kullanılan ölçü birimidir.



Resim 32: Punto Büyüklüğünün Gösterimi

Bu temel tipografik ölçü, bir inçin 1/72'sine veya 0.35 mm'ye eşit olan mutlak bir ölçüdür. Ölçünün icadı Fransız rahip Sebastian Truchet'ye atfedildi. Daha sonra, Anglo-Sakson puntosu bir inçin 1/72'si olarak tanımlanmadan önce, Pierre Fournier ve François Didot tarafından 19. Yüzyılda geliştirilmiştir. (Ambrose / Harris, 2011: 43).

2.7.4. Pika

Bir pika, 12 puntoya eşit olan ve yazı satırlarını ölçmek için yaygın olarak kullanılan bir ölçü birimidir. Bir inçte, aynı zamanda 25.4mm 'ye eşit olan altı pika (veya 72 punto) vardır. Bu, geleneksel bir pika ve modern bir PostScript pika için aynıdır. Bir inçte altı tane PostScript pika vardır. (Ambrose / Harris, 2011: 43).

2.7.5. Kelime Boşluğu

Standart kelime boşluğu emin bir yüzde değeri olarak tanımlanır ve bu tanımlama, kelime boşluğunu, dizilmiş olan yazının büyüklüğüyle bağlantılı hale getirir.

Farklı fontların farklı kelime boşluğu değerleri vardır; bazıları diğerlerine göre daha dardır. Bu değer, fontu oluşturan PostScript bilgisinde sabittir ancak tireleme ve hizalama değerlerinin ayarlanmasıyla kontrol edilebilir.

2.7.6. Görelî Ölçüler

Tipografide, karakter boşluklaması gibi pek çok ölçü yazı büyüklüğüne bağlıdır. Bu da, birbirleri arasındaki ilişkinin bir dizi görelî ölçüye dayandığı anlamına gelmektedir. Örneğin, emler ve enler belirli bir mutlak ölçüsü olmayan görelî ölçülerdir ve büyüklükleri, dizilen yazının büyüklüğüne göre belirlenir. Satır aralığı görelî ölçünün kullanımına dair bir başka örnektir. (Ambrose / Harris, 2011: 42).

2.7.6.1. Em

Em, temel boşluklama işlevlerini tanımlamak için dizgide kullanılan, bu nedenle de yazının büyüklüğüyle ilişkili olan görelî bir ölçü birimidir. Kısaca bir em, bir harf ölçüsünün (puntosunun) kare alanıdır.

Yazı büyüklüğü artarsa, bir emin büyüklüğü de artar. Yazı küçülürse, em de küçülür. Bir em, verilen yazı karakterinin büyüklüğüne eşittir.

Bir em, paragraf girintilerini ve boşluklama gibi öğeleri tanımlamak için kullanılır.

2.7.6.2. En

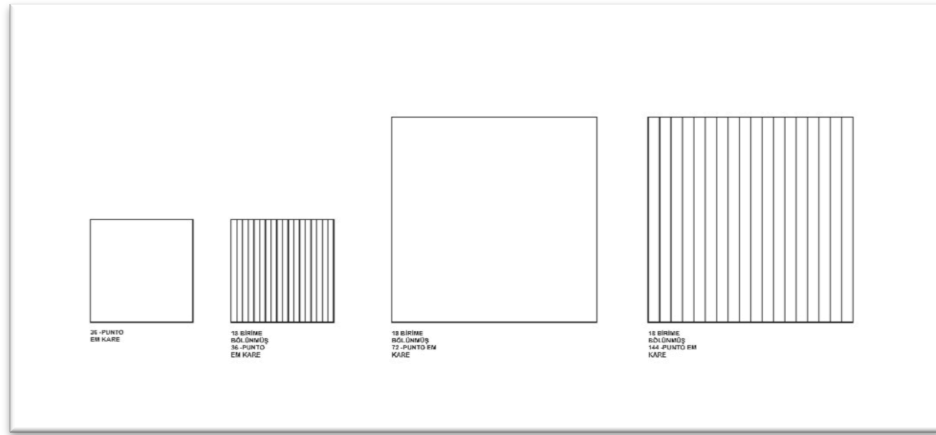
Bir en, bir emin yarısına eşit olan görelî bir ölçü birimidir. Örneğin 72 punto yazıda 36 punto en olur. Aralıklı bir en çizgisi çoğunlukla iç içe verilmiş cümlecikleri ifade etmek için kullanılır ama aynı zamanda 10-11 ve 1975-1981 gibi kelime gruplarında “ila” anlamında da kullanılabilir. (Ambrose / Harris, 2011: 44).

2.7.6.3. Emler Enler ve Tireler

Em ve enin her ikisi de noktalama işaretlerinde kesik çizgiler için bir ölçü oluşturmak amacıyla kullanılır.

Bunlar çok özel noktalama işaretleridir ve hepsi birbiriyle bağlantılı olmasına rağmen tireyle karıştırılmamalıdır. Bir en, bir emin yarısıyken bir tire, bir emin üçte biridir.

2.7.7. Birimler



Resim 33 : Birimlerin Gösterimi

Birim (unit), karakterler ve sözcükler arasındaki boşluk gibi öznel karakterlerin genişliğinin ölçümü için kullanılan tipografik ölçüdür.

Em'i düşey parçalara bölmek yoluyla "birim"ler elde edilir. Bu birimlerin sayısal değeri farklı harf dizgi dizgelerinde değişir. Bu sayısal değerlerin en çok bilinenlerinden biri 18 birimlik em'dir. (Sarıkavak, 2004-2009: 59).

2.7.7.1. Birimler ve Sözcük Boşluk Düzeni

Sözcük Boşluk düzeni "wordspacing" deyimi sözcükler arasındaki boşluk düzenini gösterir. Harf boşluk düzeni gibi farklı olabilir ve birimler içinde ölçülenebilir.

Sözcük boşluk düzeni dar, çok dar, normal ve gevşek gibi sıfatlarla tanımlanabilir.

Gereğinden fazla sözcük boşluğu okunurluğu zayıflatır. Eğer sözcük boşluk düzeni satır boşluk düzeninden daha fazla olursa, gözün algılaması soldan sağa değil yukarıdan aşağı yönelir.

Eğer sözcük boşluk düzeni
satır boşluk düzeninden **daha**
fazla olursa gözün algısı
soldan sağa değil yukarıdan
aşağı yönelir. (*HELVETICA (REGULAR/BOLD)*)

Resim 34: Sözcük Boşluk Düzeni

2.8. Yazı Karakterlerinin Sınıflandırılması

Yazı karakterlerinin sınıflandırılmasında ve yazı tasarımı terimlerinde uluslararası bir genel geçer yoktur. Ancak İngiliz dilinin konuşulduğu ülkelerde ufak değişikliklerin olmasına karşın, ilgili kuruluşların tümü tarafından ileriye yönelik olarak belirtilmiş sınıflandırmanın başlıkları şöyledir: Kazıma Fontlar, Gotik Fontlar, Hümanistik Fontlar, Klasik Fontlar, Geçiş Dönemi Fontları, Çağdaş Fontlar, Elyazısı Fontları, Kalın Tırnaklı Fontlar, Çizgisel Fontlar, Grafik Fontlar, Sayısal Fontlar ve Yabancı Fontlar.

Kazıma Fontlar (Glyphic Types): Biçimde kaligrafik olmaktan daha çok, keski ve çekiç ile biçimlendirilmiş ya da kazınmış gibi görünen “Latin”, “Albertus”, “Augustea” benzeri font türleridir.

Gotik Fontlar (Broken Types): Amerikan basımcılığında “Gothic” terimi 19. ve 20. Yüzyılda bir yanlış anlama ya da kullanım sonucu daha çok darlaşmış, tek ağırlıklı hurufat türleri için kullanıldığından, sınıflandırmalarda Gotik yazılar “Kırık Hurufatlar” (Broken Types) olarak yer almaktadır.

Hümanistik Fontlar (Humanist Types): Eğik olan küçük harf “e”nin çapraz vurgusuna sahip font türleri; yayların eksenleri sola eğilmiştir; ince ve kalın vurgular arasında aşırı bir karşıtlık yoktur; tırnaklar desteklidir; yukarı uzanan harflerin tırnakları küçük harflerde eğiktir.

Eskiden “ Venedik Tarzı” olarak bilinen, enli kalemin doğal eğimde tutulması yoluyla ve kalın vurguların ufak değişikliğiyle, 15. yüzyıl küçük harf yazısından çıkartılan bir font türüdür.

Klasik Fontlar (Garalde Types): Yayların eksenleri sola eğilmiş olan font türleridir, çoğunlukla “Hümanist” tasarımından değişken vurgulanmış kalınlıklarda daha büyük karşıtlığa sahiptir; tırnaklar desteklenmiştir; küçük harf “e”nin kalıbı yataydır. Küçük harflerde yukarı uzantılar eğiktir. Bazı fontlar “Aldine” ve “Garamond” geleneğindedir ve eskiden “Old Face” ve “Old Style” olarak adlandırılmışlardır; “ Bembo” , “Garamond” ve “Verdome” gibi.

Geçiş Dönemi Fontları (Transitional): Yayların eksenleri düşey veya sola hafifçe eğik olan font türleridir; tırnaklar desteklidir ve yukarı uzantılı küçük harflerin tümü eğiktir. Bakır plaka (kalıp) klişeciliğinin yazı biçimleriyle etkilenmiştir; birçok şekli “Garalde”den, “Didone”a bir geçiş sayılabilir ve “Fournier”, “Baskerville”, “Bell”, “Caledonia” ve “Columbia” da olduğu gibi her birinin kimi belirgin yapısal özelliklerini içerirler.

Çağdaş Fontlar (Didone Types): İnce ve kalın vurgular arasında ansızın, sert bir karşıtlığa sahip font türleridir; yayların eksenleri düşeydir; küçük harflerdeki yukarı uzantılarda tırnaklar yataydır; tırnaklarda destekler çoğunlukla yoktur. “Bodoni”, “Didot”, “Modern Extended”, “Corvinus”, “Scotch Roman”da olduğu gibi çoğu font türleri “Didot” ve “Bodoni” kesimlerinden gelişmiştir ve daha öncelerde “Modern” olarak adlandırılmıştır.

Elyazısı Fontları (Script Types): Elyazısına öykünen, onun yapısal özellikleri ile biçimlendirilen “Place Script”, “Legend”, “Mistral” gibi font çeşitleridir.

Kalın Tırnak Fontlar (Slab-Serif Types): Destekli ve desteksiz, köşeli sonlandırılmış ve/ya da kare tırnaklı; güçlü etkili “Rockwell”, “Clarendon”, “Playbill” gibi font çeşitleridir.

Çizgisel Fontlar (Lineale Types): “Tırnak” gibi sonlandırmalara sahip olmayan font çeşitleridir. 19. Yüzyılda “Tırnaksız” olarak adlandırılmıştır: “Univers”, “Gill Sans”, “Optima” gibi.

Grafik Fontlar (Graphic Types): Daha serbest yazma biçiminin tersine, özel bir şekilde çizilerek tasarlanmış olan ve tüm karakterlerin gösterdikleri “Libra”, “Cartoon”, “Dom Casual” gibi font tasarımlarıdır.

Sayısal Fontlar (Digital Types): Yalnız geçmiş dönemde üretilmiş fontların sayısallaştırılması olmayıp, özellikle bilgisayar teknolojisinin etkilerini içeren font tasarımlarıdır. Genellikle grafik fontlar içinde de değerlendirilebilmektedirler.

Yabancı Fontlar (Foreign Types): Latin abecesi dışındaki dillere ait; genellikle dünyanın diğer bölgelerinde kullanılan Arapça, Yunanca, Kiril, Çince, Japonca, İbranice vb. gibi, hurufat ya da font türleridir.

2.9. Tipografik Sözdizimi

2.9.1. Tipografik Sözdizimi

Sözcüklerin doğru anlamlar oluşturacak biçimde deyimler, maddeler ve cümleler halinde birarada kullanılma yöntemine, “sözdizimi (syntax)” denir. Tipografik unsurların doğru mesaj oluşturacak biçimde düzenlenmesine de “tipografik sözdizimi” denir.

Harf, sözcük, satır, sütun ve marjlar tipografinin ana unsurlarıdır. Tipografik sözdizimi, yazının en temel birimiyle başlar. Harf çevresini kuşatan boşlukla karşılıklı bir etkileşim içine giren her tipografik simge, görsel olarak dinamik bir yapıya sahiptir. Harflerin kendi aralarında kurdukları anlam-biçim ilişkisinde de bir sözdizimi olgusu vardır. (Becer, 1997: 183).

2.9.1.1. Harf

Tipografik sözdizimi ile ilgili ilk konu, her harfin kendi formudur. İyi tasarlanmış bir harf formu, ustalığı ve doğruluğu ile dikkat çekerken, başka bir yazı karakteri ailesinden de ayırıcı özellikler taşır. Bu ayırıcı özellikler çeşitli ağırlıkla (light-ince, medium-orta, bold-kalın), boyutla (condensed-darlaştırılmış, expanded- genişletilmiş) belirlenir. Her bir harf sözcük oluşturmak gibi tipik işlevlerinin yanı sıra, birleştikleri zaman da yeni işaretler oluşturma olanağına sahiptir. Bu tipografik işaretler, görsel olarak dinamikler, çünkü, harfi çevreleyen beyaz boşluk ile etkileşim içindedirler. Bu biçim-boşluk ilişkisi tipografik ifadenin temelini oluşturan başlıca unsurlardan biridir. (CARTER Rob, 42.).

2.9.1.2. Sözcük

Sözcükler bir kavram, nesne ya da olayı aktarabilirler. Sözcüğün biçimsel özellikleri (yazı karakteri, diziliş biçimi, espas vb.), içerdiği anlamı açıklayıcı ve simgeleyici bir işleve sahip olmalıdır. Harflerde oluşu gibi, sözcüklerde de biçim-karşı biçim ilişkisi söz konusudur. Bu ilişki, tipografik bağlantı ve ritm gibi sorunları da beraberinde getirir. Bir sözcüğü oluşturan harflerin birbirleriyle anatomik bir bütünlük kurlmaları gerekir. Armonik bütünlüğün ilk koşulu; harf arası boşluklarının optik olarak dengelenmesidir. (BECER, 1997: 183).

Optik dengeli armoninin, matematiksel yöntemlerle düzenlenmesi, bütünlüğünü bozar. Harf boşlukları arasında optik olarak kusursuz dengeye ulaşmak için, iyi bir tipografi eğitiminin yanı sıra, iyi bir göz eğitimi ve deneyime ihtiyaç vardır.

2.9.1.3. Satır

Satır, sözcüklerin oluşturduğu bir bütündür. Simetrik ya da asimetric satırlar ile bu satırların çevresini kuşatan boşluklar doğru kurgulanmalıdır.

Sözcükler cümleleri, cümleler ise tipografik satırları oluşturmak üzere bir araya gelirler. Nokta boyutu, ağırlık ya da satır uzunluğundaki en ufak değişiklik, bir satıra verilmek istenilen vurguyu yönlendirir. Genel etkinin ne zaman dengelendiğini ve tamamen bütünlük kazandığını tasarımcı saptamalıdır. Bütün tasarımlar, yazı karakteri seçimini, bloklamaları, ölçü ve espası göz önüne almalı ve aralarındaki bağlantıları anlaşılır biçimde göstermelidir.

Yazıdaki satır gruplarının uzunluğu eşit, soldan blok, sağa dayalı, simetrik veya asimetric olabilir. Tipografik şekil bu hizalıklar boyunca canlılık ve düzen oluşturur. Bu durum satırları geliştirir ve çevre ile ilişkilerini aktif hale getirir.

Düz çizgi, bar, köşeli parantez, kabarık çizgi, İskoç, puantiye gibi çizgiler de biçim-anlam ilişkisini doğrudan etkileyen tipografik unsurlardır. (Becer, 1997: 184).

2.9.1.4. Sütun ve Marjin (Margin)

Bir sütunun görsel niteliği, form ve karşı form ilişkilerini etkileyen özellikler olan; kontrast, derinlik, genişlik oranı ve dokuya bağlıdır. Sütunların ve marjin (Marjin: Latince “kenar” anlamına gelen “marginis”den gelir. Basılı alanla sayfa kenarları arasında basılmamış alanlara denilir)’lerin derinlik ve genişliğini dikkatle seçmeli, tipografik yapı ve tona özen gösterilmelidir. Yapı; yazının dokusal görüntüsü, ton ise; açıklık ve koyuluğudur. Satır aralarında, yazının boyutunda ve ağırlığında (ince, orta, kalın, aşırı kalın) değişiklik yapılarak sütunlar arasında kontrast yaratılabilir. Sütunlar birbirlerine kıyasla aydınlık veya karanlık görünebilir. Yoğunluktaki bu değişiklik, tasarım kararına bağlı olarak açıklık-koyuluk ilişkisinin bilinçli kullanımı, sayfaya ritmik bir netlik kazandırır ve farklı elemanları dengeler.

Bir sütun içindeki paragraf araları, sütun ile onu çevreleyen marjin’ler arasındaki ilişkiyi büyük ölçüde etkiler. En uygun yöntem, sayfanın genel tasarımı ile belirlenir.

Sütunlar, marjin’ler ve aralarındaki ilişki açık ve içeriğe uygun olduğu zaman iyi bir sayfa tasarımı ortaya çıkar.

İlkesellik ve bütünlük içinde, doğru ve anlamlı bir biçim karşı biçim, ilişkisi kurabilmek; tipografik düzenlemenin temel amacı olmalıdır. (Becer, 1997: 184).

2.9.2. Hiyerarşi

Tipografiyi ele alırken en önemli konulardan biri, tasarıma hiyerarşi duygusunun katılmasıdır.

Hiyerarşi, düzenlemelere görsel bir klavuz sağlayarak, farklı metin parçalarının birbirine göre önem derecesini belirtmek için kullanılan mantıklı ve görsel bir yöntemdir. Metin hiyerarşisi bir sayfa düzeninin açık, anlaşılır ve kolay kavranır olmasına yardımcı

olur. (Ambroise ve Harris, 2011: 128).

Görsel hiyerarşi, önem derecesine göre sıralanmış görsel elemanlar dizisidir. Bu sıralama kontrastlarla ve tipografik elemanların ayrılma veya birleştirilmeleriyle

sağlanır. Bu hiyerarşide başlığın önemini vurgulamak için, en büyük ve en kalın yazı karakteri kullanılır.

Bir alt başlığın ağırlığını indirmek, alt başlığın önemini korumakla birlikte, başlığa göre ikinci derece önemli olduğunu vurgular.

Gövde metni farklı bir büyüklükte ama alt başlıkla aynı ağırlıkta yazılabilir.

Son olarak, resim altı yazıları sayfada öne çıkmayacak bir italik kullanılarak yazılabilir. (Ambroise ve Harris, 2011: 128).



Resim 35: Bu tasarım Made Thought'un çağdaş tasarım ve imalat şirketi Established & Sons'un bir sergisi için yaptığı davetiyedir.

Tasarımda birçok farklı font ve font büyüklüğü kullanılmış.

Başlıkta kullanılan ayırtecdici fontla açık bir hiyerarşi duygusu oluşturulmuş. (Ambrose ve Harris, 2011: 129).

Hiyerarşiyi etkin kullanmanın püf noktası, incelenen bilginin türleri hakkında sağlam bir kavrayışa sahip olmaktır. Tüm yayınların, dijital projelerin veya basılı materyallerin karmaşık hiyerarşileri veya karmaşık hiyerarşiye ihtiyaçları yoktur. İşlenen bilginin / konunun daha fazla ayrılmaya gereksinimi varsa, ikinci bir yazı ağırlığı, girinti veya grafik araçlar kullanılarak bu ihtiyaç giderilebilir.

2.9.3. İşlev ve Biçim

Grafik tasarımcı, sözcüğe görsel formu verir. Her tipografik tasarım elemanının biçimsel niteliği, baskılı ve baskısız kısımların birbiri arasındaki ilişkiye bağlıdır. (SCHMID, 1980) Tipografik alan üzerindeki bir tek harf karakteri bile biçimsel problem oluşturabilir. (RUDER, 1967: 32.). Tipografi öğretmeni olan Emil Ruder, yazının iletişimsel anlamını yitirdiği an, amacını da yitirmiş olacağını savunur. Ruder, öğrencilerine hep, biçim ve işlev arasında doğru bir denge kurmalarını, söylemiş; öğrenci projelerinde, negatif ve basılı olmayan alanları, hatta harfin içinde yer alan boşlukları bile son derece dikkatle değerlendirmiştir. (BEKTAŞ Dilek, a.g.e., s. 130.). Harflerin yan yana sıralanışında, siyah ve beyazın dönüşümlü ilişkisi, sadece grafik tasarımcıların değil, font tasarımcıları tarafından da çözülmesi gereken biçimsel problemler oluşturmaktadır.

Dünyada çok sayıda dilin bir arada yer alması, bu dillerin her birinde, aynı dengeli görsel etkiyi bırakan yazı tasarımlarını gerekli kılmaktadır. Daktilo yazısı uluslararası nitelikli ilk karakterdir ve her dilde kullanılabilen bir formun özelliklerine sahiptir.

İsviçreli tasarımcı Adrian Frutiger'in tasarımını yaptığı Meridien ve Univers yazı karakterleri form olarak her dilde kullanılacak şekilde tasarlanmıştır. Univers yazı karakterinin en büyük özelliği değişik fontların minüskül'lerinin ölçü ve ağırlıklarının yakın olması ve bu özelliğin metin içerisindeki gri değer farklılıklarını en aza indirmesidir. Ulusal dillerin çeşitliliğine paralel olarak Ulusal yazı karakterleri de gelişmiştir. Garamond Fransızca, Caslon İngilizce, Bodoni İtalyanca ile tek vücut olmuştur. Bu yazı karakterleri tasarımının yapıldığı ulusun dilinden farklı bir dilde kullanıldığında estetik bakımdan büyük zarar görür. (RUDER, 1967: 42).

Tipografik etkinlik, siyah ve beyaz oranlarının doğru değerlendirilmesi ve optik değerlerin kuralları hakkında derin bir bilgi gerektirir. Tipografik tasarım elemanlarının çevresinde yeterli miktarda beyaz boşluk bırakılmalıdır. Bunun birinci nedeni, beyaz

boşlukların okuyucunun bakışını ve ilgisini daha iyi yakalaması diğeri ise çeşitli kategorilerdeki elemanları ayırması ve aralarındaki ilişkiyi vurgulamasıdır.

Neville Brody'nin, "kuralları bozmak istiyorsanız önce ne olduklarını öğrenmelisiniz" şeklindeki yorumu, onun tasarımlarına oldukça uygundur. Ürettikleri, bütün kuralları bozmakla beraber, başarılı bir tasarım için gerekli olan temel gerekliliklerin hepsini içermektedir. İç denge, mekan ve orantı ilişkisi çalışmalarında oldukça belirgindir. ("The Graphic Language of Neville Brody", Thames and Hudson, Spain, 1988).

Sözcük ve satır aralıkları tasarımcılar tarafından dikkate alınması ve bilinçli olarak uygulanması gereken diğeri biçimsel değerlerdir. Sıkışık sözcük aralıkları satırı güçlendirerek gözü doğru yöne sevk eder. Fakat aşırı ölçüde sıkıştırılmış sözcük aralıkları satır içindeki sözcük ayırımlarını ortadan kaldırır. böylece okunaklılığa zarar verir. Sözcük aralarının uygun biçimde espaslanması uzun ve kısa sözcük imajlarının ritmini güçlendirir. Sözcük ve satır espasları karşılıklı ilişki içindedirler. Geniş sözcük aralıkları geniş satır araları ile birlikte kullanılmaya uygundur. Geniş sözcük aralıkları dar satır aralıkları ile kullanılırsa, sözcük aralarının satır aralarından daha geniş görünmesi gibi paradoksal bir durum ortaya çıkar. Teknik işlev ve biçim tipografi tasarımında birbirinden ayrılamayan kavramlardır. Grafik tasarımcının ilk aşamada teknik problemlerin, daha sonraki aşamada biçimsel problemlerin üstesinden gelmeyi düşünmesi yanlıştır.

Teknik süreci içindeki tipografi biçimsel sorunlarından ayırt edilemez. Sözcüğün görsel bir biçime dönüştürülmesi insanoğlunu ilk çağlardan beri büyülemiştir. Matbaanın bulunuşundan bu yana, okuma gereksiniminin artması ile işlev ve biçim bir bütün olmuştur. Ancak Modernizm kapsamında yer alan Fütürizm ve Dadaizm gibi sanat hareketlerinin sözcüğün verilerini hiçe sayarak, tüm kuralları yıktığı dönemler de olmuştur. Diğeri taraftan Goethe ve Schillefin yapıtlarının ilk baskıları okunabilirlik göz önünde bulundurulduğunda biçimlendirmenin ihmal edilebileceğini gösterir. 16. yüzyıl Venedik baskılarında ve Giambattista Bodoni (1740-1813) 'nin geç dönem ürünlerinde, seçkin biçimsel bir kültüre karşın, sözcük anlamına uygun olarak gelişmiştir. Bu baskı

ürünleri biçimin amaca yönelik geliştirilmesi gerektiğini ancak tek başına işlevselliğin iyi bir formun oluşmasına yetmeyeceğini gösterir.

Bize yabancı olan yazı formları hoşumuza gider. Onlardan biçimsel bir yapı oluşturmaları nedeni ile zevk alırız. Bu yazı formları sanat ürünleriyle karşılaştırılabilecek düzeydedir. Yazıları okuyabilseydik, forma olan ilgimiz mantıklı olarak azalır. (RUDER, 1967: 46).

Biçim ve işlevin tipografik yapının temel unsurları olduklarını söylemek elbette ki doğru ama bugün bazı tasarımcılar yarattıkları işlerde bu iki parametrenin çok ötesine taşmışlardır. 1960'lı yılların önemli tipografı Karl Gerstner yazı karakteri ve tipografik tasarımda üç parametreyi; işlev, biçim ve ifade tarzını göz önünde tuttuğunu söylemiştir. Gerstner'e göre; ifadenin unsurları ton-renk (hafif ve ağır konuşma ya da ses ve metnin koordinasyonu), melodi (coşkulu ya da sakin konuşma) vurgu (yüksek ya da alçak sesle konuşma, ya da daha önemli bir noktaya ağırlık verme, metin içindeki kimi pasajları ayırmaya), ritm (aralık olarak hızlı ve yavaş konuşmaya, metnin alansal düzenine), jest (sözcüklere eşlik eden işaret ve hareketler, kimi bölümlerin altını çizmeye koşut geliyor) idi. Karl Gerstner, yazı karakteri yoluyla ifade etmenin üç yolunu daha belirtmişti. Bunlar tümüyle karakterlerin doğasından oluşan üç yoldu. Dikkati saptırma, görselleştirme ve oynama. Dikkati saptırma, malzemeyi tümüyle görmezden gelerek harf biçimlerinin kaçınılmaz gerçekliğinden ifade kazandırmak; görselleştirme, okumanın ötesinde doğrudan anlamayı sağlayan unsurları ifade etmek, oynama, karakterleri yalnızca bir oyuncak olarak kullanmaktı.

İfade, biçim yada yapının bir sonucudur. İfade albenidir. Karakterler, ölçü, ağırlık, italik, minüskül'ler majüskül'ler, çizgiler, oklar, noktalar, Latin, Roman, yada Arap rakamları, harflerin aralarını açmak, kelimelerin altını çizmek, renkli baskı, başlıklar, paragraflar, sütun, katlamalar, silme, fotoğraflar vb. bunların tümü grafik tasarımcıların ifade yaratmakta kullanabilecekleri unsurlardır. (Yazılar, Temmuz Sayı:9; 16).

2.9.4. Tipografik Mesaj

Mesaj; kaynak tarafından, hedef üzerinde bir takım tepkiler oluşturmak amacıyla ve iletilen simgeler bütünü olan mesajın iyi düzenlenmiş olması, iletişimin olması, iletişimin başarısında büyük önem taşımaktadır. (SABUNCUOĞLU, 1985: 27).

Tipografik mesaj; sözel, görsel ve seslidir. Tipografik unsurlar, okudukları ve sözle yorumlandıkları sırada izlenmekte, görsel olarak algılanmakta, duyulmakta ve işitsel olarak yorumlanabilmektedir. Tipografi, bu çok yönlü yapısıyla dinamik bir iletişim aracıdır. 20. yüzyıl başlarında yazılı sözcüklere dışavurumcu özellikler eklenmeye başlanmış; Futurizm, De Stijl, Dadaizm ve konstrüktivizm gibi akımlar tipografiyi anlam-biçim ilişkilerine dayalı bir sanat dalı haline getirmiştir. (Becer, 1997: 185).

Mesaj hedef tarafından zorlanmaksızın anlaşılabilir nitelikte olmalıdır. Özellikle hedef eğitim ve toplumsal düzeyi ile diğer özelliklerine uygun içerikte mesajlar hazırlanmasına özen gösterilmelidir. (SABUNCUOĞLU, 1985: 27).

Bugün, kabul gören tipografik formların kullanılmasına geçiş, yirminci yüzyılın başlarında Avrupa'da olmuştur. Bu hareketli dönemde, bütün görsel ve uygulamalı sanatlardaki deneyimler, güçlü toplumsal ve felsefi değişikliklerden, endüstriyel ve teknolojik gelişmelerden, modern toplumun yeni alışkanlıklarından etkilenmiştir. Tipografik iletişimde hem anlamın hem de şeklin bir arada yoğunlaştırılabileceğini gören şairler ve görsel sanatçıların gerçekleştirdiği bu estetik devrime tipografik tasarım da katılmıştır.

Fütürizm, bilim ve endüstri toplumunun yeni gerçekleri karşısında, tüm sanatçıların düşünce ve biçimlerini yeniden gözden geçirmek üzere, devrimci bir hareket olarak kurulmuştur. Fütürizm teknoloji, şiddet, tehlike, hareket ve hızı övmüştür. Bir çılgınlığın soğukluğu bold (kalın)'la, hız ifadesi ise italik (italic)'le yoğunlaştırılmış, harfler ve sözcükler, sayfa boyunca dinamik hareketlerle birbirleriyle yarıştırmıştır.

Bauhaus öğretimi ve felsefenin gelişmesine büyük katkılarda bulunan Macar sanatçı Laszlo Moholy-Nagy (1895-1946) resim, fotoğraf, film, heykel ve grafik tasarım

dallarında yeni anlatım olanaklarını araştırmıştır. Bu çok yönlü, yenilikçi sanatçı, rengin cesur bir şekilde kullanılmasını savunmuştur. İletişimin, önceden ayrılmış estetik kavramlardan arınmış olarak, tam bir açık seçiklik içerisinde sağlanmasından yana olmuştur.

Gropius ve Moholy-Nagy, Bauhaus basımevinin ilk yayını olan "Staatliches Bauhaus in Weimar (1919-23) adlı kitabı birlikte çıkarmışlardır. İlk kitabın tasarımını Moholy-Nagy, kapak düzenini ise bir öğrencisi olan Herbert Bayer (1900-) yapmıştır. Moholy-Nagy birinci ciltte, tipografi konusunda önemli düşünceler ortaya atarak bir de makale yazmıştır. Bu makalede tipografinin bir iletişim aracı olduğu, bu nedenle yoğun biçimde iletişimsel olmak zorunda olduğu, iletişimin hiçbir zaman önceden tasarlanmış bir estetikle zedelenmemesi gerektiği gibi görüşleri savunmuştur. (BEKTAŞ, 1992; 73).

Günümüz insanı, tipografik mesaj bombardımanı altındadır. Bu yoğunluk görsel kirliliğe neden olmaktadır. Birçok tipografik mesaj işlevini yitirmektedir.

Etkili tipografi, mantık ve sezginin bileşimidir. Mantık ve sezgi arasındaki denge, görüntü ile söz arasında belirli denklemin kurulmasına bağlıdır. Tipografik simgeler, sözdizimsel ve anlamsal olmak üzere iki boyutta varolur; Tipografik yaklaşım simgenin biçimiyle ilgili ise sözdizimsel boyut ön plandadır. Ya da simgeye özel bir anlam yüklenerek etki yönü değiştirilebilir.

Simgelere yüklenen anlamlar iki kategoriye ayrılabilir:

1. Düzanlam (Denotation): simgenin sözlük anlamı, düz anlam simgenin nesnel anlamıdır. Örneğin; sarı renkte bir "O" harfinin denotatif yorumu; "Bu sarı renkte bir "O" harfidir ya da "bu sarı bir dairedir" şeklinde olabilir.
2. Yan anlam (Connotation): Simgenin akla getirdiği ya da çağrışım. Connotatif açıdan ele alındığında ise aynı simge; güneş ortadan kesilmiş bir limon ya da altın bir yüzük olarak yorumlanabilir. Yan anlama dayalı gözlemler daha öznel ve kişiseldir.

Bir çok sanat dalından daha evrensel niteliklere sahip olan tipografinin işlevi, okuyucu ile belirli bir amaç doğrultusunda bilgi alışverişi sağlamaktır. Karmaşık bir bilgi, dekoratif unsurlardan uzak biçimlerle yalın olarak aktarılmalıdır. Örneğin; politik,

ekonomik ve kültürel haber ve yorumların ağırlıkta olduğu gazete ve dergiler yalın ve anlaşılır bir tipografik yaklaşım gerektirir. Buna karşın belirli üslup geleneklerine ve önceden saptanmış formüllere dayalı, tek yönlü bir tipografi anlayışı yaratıcılık ve canlılıktan yoksun, sıradan bir etkinliğe dönüşebilir.

Yirminci yüzyılın başında, grafik tasarım alanında ortaya çıkan yaratıcı yeniliklerin çoğu, modern sanat hareketlerinin bir uzantısı olarak meydana gelmekle beraber bu hareketlerden ve Bauhaus'dan ayrı olarak "Yeni Tipografi" adı altında çalışan bir çok tasarımcı da önemli gelişmeler ortaya koymuşlardır. Bu tasarımcılar estetiği işlevin yaratacağı ilkesinden yola çıkarak dolaysız bir görsel anlatım biçimi kurmaya çalışmışlardır. Yeni tipografiyi büyük kitlelere tanıtan tasarımcı Jan Tschichold (1902-1974) olmuştur. Jan Tschichold 1928 yılında yazdığı "Die Neue Typographie" (Yeni Tipografi) adlı kitabında Yeni Tipografi konusundaki görüşlerini anlatarak savunmuştur. Yeni tipografinin esası, dekorasyondan kaçınarak, yalnızca iletişim işlevine cevap vermek üzere planlanan bir tasarıma dayanmaktaydı. Tschichold sözcüğün anlamından çok, biçime önem verilen simetrik organizasyonu yapay bulmaktaydı.

Hollandalı tasarımcı Piet Zwart (1885 - 1977) Dada hareketinin devingen yapısıyla De Stijl'in işlevselliği ve biçimsel netliğini bir araya getirerek bir sentez yapmıştır. Piet Zwart sosyal sorumluluk duygusuna sahip bir tasarımcı olduğu için okuyucuyu her zaman dikkate almıştır.

Yirminci yüzyıl insanının okunacak şeyler yığınının içerisinde kendi okumak istediğini seçme lüksüne ayıracak vakti olmadığını bildiği için büyük punto ve bold harflerle yazılmış; kısa sloganlar ve diagonal satırlardan oluşan bir tipografi seçmiştir. Böylece okuyucunun ilgisini çekecek, içeriği anlayan okuyucu yazıyı okuyup okumama kararını zaman kaybetmeden verebilecektir. (BEKTAŞ, a.g.e., s. 90.).

Fotodizginin getirdiği esnekliğin, grafik ifade biçimine sağladığı olanakları araştıran Herb Lubalin (1918-1981) tipografiyi kurallarına göre kullanmaktan vazgeçerek, yazı karakterlerini ve görsel biçimleri, mesajı iletme unsuru olarak ele almıştır. Lubalin grafik tasarımı, görsel biçime, bir kavram veya mesaj yüklemek üzere

kullanmıştır. Tasarımlarında görsel biçim, kavramla bütünleşerek birbirinin içinde erimiştir. Lubalin'in "mother and child" (anne ve çocuk) çalışması.



Resim 36: Lubalin'in "mother and child" tasarımı.

"Marriage" (evlilik) gibi tasarımları, o dil hakkında hiçbir bilgisi olmayan birinin bile görsel mesajı tamamen anlayabileceği tarzda tasarımlardır. Lubalin, bir grafik tasarımcı olarak mesajı iletme görevini birbirine bağımlı üç ifade biçimiyle yaptığını söylemiştir. Bunlar fotoğraf, illüstrasyon ve harf biçimleridir. (JEAVONS ve BEAUMONT, a.g.e; 20.).



Resim 37 : "Families", "Marriage" logo tasarımları.

Almanya'da 1960'lardan 1980'lere kadar süren dönem içerisinde kavramları görselleştirmek amacıyla, yeni bir anlatım dili yaratılmıştır. Bu dönemde tasarımcı konuya alışılmadık bir açıdan bakarak ve birbirlerinden farklı unsurları bir araya getirerek, dikkati çekmeyi ve böylece fikirleri aktarmayı denemiştir. Bu tasarımcılar nesnelere birbirinin içinde eriterek, bütünleştirici bir tutumla kırıp, parçalara ayırmışlar yeni görsel anlatımlar yaratmışlardır. Bu hareketin usta tasarımcılarından biri de Günther Kieser (1980 -)'dir. Kieser birbirinden farklı nesnelere birleştirerek çeşitli fikirleri veya görüntüleri bir araya getirerek bir sentez oluşturmuş, iletişim konusunu etkili biçimlerle ifade etmiştir.

Bu tasarımcılar tipografiyi, endüstrileşmiş toplumun gerçeklerine ilişkin bilgilerin güçlü bir ifadesi olarak görmüşlerdir.

2.10. OKUNABİLİRLİK VE ALGILANABİLİRLİK

2.10.1. Okunabilirlik

Okunabilirlik, yazı karakterlerinde, sözcüklerde, kitap sayfalarında, afişlerde, işaret levhalarında ve daha bir çok formlarda aranılan kaliteyi ifade etmek için kullanılan bir deyimdir.

Tasarımcı bir şeyi okunaklı hale getirmek için "neyin" okunacağını, "niçin" okunacağını, "kim" tarafından, "ne zaman" ve "nerede" okunacağını bilmek durumundadır. "Nerede" sorusu insanın okuması için belli bir ışık kaynağı gerektiği düşünülürse, ışığın yeterliliğini ve kalitesini de içermektedir. Işığın göze ve okunacak materyale ulaşma yolu, bu materyalden yansımaları, okuma açısı ve uzaklığı tasarımcının çalışmalarını etkileyecek faktörlerdir. (RUDER, 1967: 112)

Okunabilirlik, kitap tasarımında, dergilerde, gazetelerde otoban veya caddelerde kullanılan işaret levhalarında, neon ışıklarında, filmlerde okunacak harfler aynı olsa bile farklı tekniklerle sağlanmak durumundadır. Bu nedenle bir şeyin okunabilirliğini değerlendirmek için amacının bilinmesi şarttır. (RUARİ, 1980.)

Okunaklılık, tasarımcıların genellikle ihmal ettikleri bir olgudur. Tipografik mesaj iletimi, yazıları okunur kılan niteliklerin bir araya gelmesiyle sağlanır. Okuyucu;

yazılı bilgiyi en az çaba ve zorlukla algılayabilmelidir. Tipografik karakterlerin okunaklılığı, üç niteliğe bağlıdır:

1. Kontrast, 2. Yalınlık, 3. Oran. (BECER, 1997: 195).

Okunabilir tipografi, bilgi iletişiminin nesnel aracıdır. Okunması istenilen fakat zor okunan bir metnin tasarımı ürün ne kadar akıllıca veya çekici görünürse görünsün kötü yapılmıştır. (JEAVONS, a.g.e., s. 17).

Fakat tasarımcılar bazen ifade amaçlarıyla geleneksel okunaklılık kriterlerine uymazlar. Tasarımcılar içten gelen merakları ile formlarla oynayarak, onlara yeni anlamlar vererek ve tipografik iletişim standartlarını değiştirerek tipografiye deneyler yapmışlardır. Yenilikçi tipografi her zaman yeni sorular ortaya atar, eski kurallara meydan okur. Okunabilirlik ve işlevsellik gibi kavramları yeniden tanımlar. (CARTER, 1985; 89).

Okunabilirliğin sıkıcılık anlamına gelmesi gerekmez, aksine tasarım daha çekici, daha heyecan verici, daha yaratıcı bir ton, renk ve mekan duygusuna sahip olacak ve daha okunaklı hale gelecektir.

Tasarımın mesajı övdüğü bir başlık yazısı, çoğunlukla ilgiyi çekmek için kullanılır. Bunu kalın kaba, ya da süslü. narin, akıcı yazılarla yapmak mümkündür. Ancak yazının kullanımı, işlevi ne olursa olsun, diğer tasarım unsurları ile bütünlük halinde olmalı ve bir arada geliştirilmelidir.

Yazı ölçüsünün, satır uzunluğunun ve satırlar arası espasların ilişkisini anlamak, mekansal uyum ve okunaklılık açısından çok önemlidir. Bu değişkenler muntazam olarak ele alındıkları zaman, kötü tasarlanmış harf formlarının bile okunaklılığını artırır, okunaklı sayılan formların ise okunaklılığını daha da fazlalaştırır.

Hangi yazı ölçüsünün kullanılması gerektiği, satırların ne uzunlukta olacağı veya satırların arasına ne kadar boşluk konacağı hakkında kesin kurallar koymak zordur. Bütün bu kararlar mukayeseli yargılara dayanır.

2.10.1.1. Espas

Harf espası

Harfler kendi başlarına birer grafik elemanıdır. Onları birer leke olarak algılasak, yan yana geldikleri zaman bütünde lekesele sorunlar çıkmaya başlayacaktır. Harf aralarında belirli boşluklar bırakmaya espas denir.

Her harfin kendine özgü görsel bir ağırlığı ve biçimi vardır. Dolayısıyla her harfin, bir önceki ve sonraki ile olan espas ayarının özenle düzenlenmesi gerekmektedir.

Boşluk düzenlemesi yapılırken iç başlukların da hesaplanması gerekmektedir. Bu yapılmazsa, yuvarlak harfler ve o harflerin bulunduğu yerler delik hissini verecektir. (İSTEK, 2004: 19).

Tipografik elemanlar arasındaki mekânsal boşluklar ve örgü tutarlı olduğu zaman kolaylıkla okunabilir bir metin ortaya çıkar. Normal espaslama, sözcüklerin her bölümünde siyah alanların, beyaz alanlara oranının optik olarak eşit olduğu espaslama değildir. Böylece göz, sözcükleri izlerken siyah-beyaz alanların dengeli bir biçimde dağıldığını görecektir ve okunabilirlikte rahatlık sağlanacaktır. (BENTELE, 1952: 20.)

Kelime Espası

Harfler yan yana geldiklerinde kelimeleri oluştururlar. Kelimeler de yan yana geldiklerinde satırları oluştururlar. Sözcükler arasındaki boşluk metin bloğunun tonunu belirler. Metin tonunun az ya da çok oluşu da dolayısıyla okumayı etkiler. Bu durumda kelime arası boşlukların özenle düzenlenmesi gerekmektedir.

Sözcükler arasındaki espas, bir sözcükteki harfler arası espastan hissedilir derecede fazla olmalıdır. Bununla birlikte sözcük espası, satırın yatay vurgusunu ve sürekliliğini bozacak şekilde olmamalıdır.

Boşluğun gerekenden az olması halinde kelimeler birbirlerine yaklaşacağından okuma güçlüğü yaşanacaktır. Boşluğun fazla olması durumunda negatif alanlar oluşacak ve yazı aşağı doğru akarak görsel problemler yaratacaktır.

Et kalınlığı fazla olan harflerden oluşan yazılarda sözcükler arası espas sıkışık, ince et kalınlığı olan harflerden oluşan yazılarda da boşluklu görüneceğinden, sözcükler arası espas geniş tutulmalıdır.

Harfler ve sözcükler arasındaki espas, harflerin genişliği ile orantılı olmalıdır. Bu orantı genellikle kişisel yargıya açık bir konudur. (CARTER Rob, a.g.e., s. 87.)

Kelimeler arası espasta kesin bir ölçü olmamakla beraber “ı” harfinin iki kelime arasına rahatlıkla girebileceği kadar bir boşluk, kelimeler arası espasta ölçü kabul edilebilir. (İSTEK, 2004: 23). Miniskül yazıda “ı” harfinin boşluğu, majüskül yazıda “E” harfinin boşluğuna optik olarak karşılık gelmektedir. Majüskül ve minüskül yazılardaki bu genel kural ancak normal espaslanmış sözcükler için geçerlidir.

Çoğu tasarımcı, sıkışık espaslanmanın özellikle serifsiz yazıda okumayı kolaylaştıracağını ve anlamayı geliştireceğini savunur; ancak, sıkışık espaslanmış bir metin, pütürlü üçüncü hamur kağıda griden koyu siyaha kadar çeşitli mürekkep yoğunluğunda basıldığı zaman okuma problemi doğuracaktır. Uzun metin dizgilerinde sözcük arası espaslar otomatik olarak yapılmaktadır. Bu tür seri metin dizgilerinde genel kural, sözcük arası espaslarının satır aralarından daima daha az olmasıdır.

Satır (Espası) Aralığı

Satır aralığı, başlangıçta metin satırlarına, doğru bir şekilde boşluk vermek amacıyla, satırlar arasına konan kurşun plakalar için kullanılan sıcak bir metal terimiydi. Satır aralığı punto bazında ifade edilir ve günümüzde bir metin bloğundaki, metin satırlarının arasındaki boşluğa işaret etmektedir.

Satır sayısının ikiden fazla olması, ortada bir metnin olduğunu gösterir. Metinlerin rahat ve kolay okunur olabilmeleri için, satır aralarının düzenlenmeleri gerekmektedir. Dengeli ve doğru bir şekilde boşluk verilmiş metin blokları elde edebilmek için, satır boşluk değeri genellikle metnin punto değerinden daha büyük tutulur; örneğin, 12 punto yazı, 14 punto satır boşluk değeri ile dizilebilir. Burada unutulmaması gereken nokta, farklı fontların, farklı miktarlarda em² alan kapladığıdır. Bu durum, eşit şekilde dizilmiş fontların farklı görünmelerine neden olabilir. (Ambroise ve Harris, 2011: 115).

Negatif Satır Aralığı



Resim 38: Negatif Satır Aralığı

Bilgisayar teknolojisi, metinlerin negatif satır boşluğuyla yazılmasını olanaklı kılmıştır. Böylece metin satırları birbiri içine geçebilmektedirler. Negatif satır aralığında dizilmiş metinler, dramatik bir etki yaratmalarına rağmen okunabilirliği zorlaştırırlar.

Paragraf ve Sütun Espasları

Metin, en büyük form birimi olan paragraflardan oluşur. Paragraflar yazıda, metnin anlamının daha iyi kavranabilmesi ve rahat okunabilmesi için yapılırlar. Her bir paragraf bir fikrin üzerine kurulur ve o fikri işler. Tasarımcıların önemli görevlerinden biri de, bir düşüncüyü tipografik olarak diğerlerinden ayırmak, içeriği netleştirmek ve okuyucunun kavrayışını artırmaktır. Bir metnin yapısı içinde paragrafların açıkça ayrılması, bunu başarmanın yollarından sadece biridir. Okuyucu, her paragrafın başka bir temayı işlediğini bilir ve dolayısıyla yazıyı daha kolay ve çabuk anlayabilir.

İki paragrafı görsel olarak birbirinden ayırmak için ikinci paragrafın ilk kelimesi, soldan bloklanan bir yazıda biraz içerden başlatılır ve iki paragraf arasında iki satır aralığı kadar bir boşluk bırakılır. Bırakılan bu boşluk için kesin matematiksel bir ölçü söz konusu değildir. Görsel olarak iki paragrafın birbirinden ayrılması yeterlidir. Günümüz modern yazı mizanpajlarında klasik paragraf başlama yöntemi artık bırakılmaktadır. Yeni paragrafın ilk kelimesi biraz içeriden başlamak yerine yine soldan aynı blok hizasından başlamaktadır. Paragraf ayırımını göstermek amacıyla bu yeni paragrafın ilk satırıyla önceki paragrafın son satırı arasında, normal satır aralığından

daha geniş bir boşluk bırakılmaktadır. Bu çeşit uygulamalarda bazen paragraflar arasında fazla boşluk değil, normal satır aralığı bırakıldığı da olmaktadır. Paragraf ayırımı da, önceki paragrafın son satırının kısa bitiminden yararlanılarak elde edilmiş olmaktadır. Ancak paragrafın son satırı her zaman kısa bitmeyebilir. Bu durumda paragrafların birbirlerine karışma tehlikesi ile karşılaşılır.

Gazetelerde ve dergilerde rahat okunabilirliği sağlamak amacı ile satır genişlikleri kısa tutulur. Bu kısa satırlardan oluşan metinlere sütun (matbaacılıkta kolon) denilir. Sütunları birbirlerinden ayırmak için aralarında belirli bir boşluğun bırakılması zorunludur. Sağdan ve soldan bloklanmış metinlerde kısa bir boşluk yeterli olacaktır. Ancak soldan blok olup ta sağ tarafları serbest sütunlar yanyana geldikleri zaman, tam blok sütunlardan daha fazla birbirlerine yaklaştırılırlar. Böylece iki sütun birbirlerinden fazlaca uzaklaşmamış olarak algılanır.

2.10.1.2. Satır Uzunluğu

Satır uzunluğu okunabilirlikte çok önemli bir faktördür. Aşırı kısa veya aşırı uzun satırlar okuyucuyu yorar. Satırlar çok uzunsa, gözün düzgün ve doğru olarak her alt satırın başına doğru taraması zor olur. Göz satır atlayabilir. Veya yine aynı satırı okumaya başlayabilir. Eğer satırlar çok kısaysa görüş alanını tam değerlendiremeyiz. Bu, gözün satırları çok sık değiştirmesine neden olur. Uzun metinlerde ortalama satır uzunluğu 60 - 65 harf ve harf aralığıdır. 70 harften ve harf aralığından fazla olan satırlar olmalıdır.

Özellikle küçük punto ya da Caslon karakterinde olduğu gibi, ince kırılğan harf anatomisine sahip yazı karakterleri kullanmamız gerektiğinde, uzun metinleri italikle dizmekten kaçınmamız gerekir. Böyle bir metin zayıf görünür ve zor okunur. Roman (dik) karakterler, uzun metin dizgileri için her zaman en iyi seçimdir.

Yine dört satırı aşan uzun metinleri hem italik hem de kapital dizmek çoğunlukla kötü sonuçlara yol açar ve okumayı zorlaştırır.

Metinlerde satır uzunlukları algılanma ve okunma zorluğu yaratır. Çok kısa ve çok uzun satırlar okuyucuyu yorar. Kısa satırlar gözü dikey yönde harekete zorlar. Satırlar çok kısa ise göz hareketi sıkça kesilir; çok uzun olunca da, gözün alt satır başına geçmesi, doğru tarama yapması zorlaşır, göz satır atlar ya da aynı satır tekrar okur. Gereğinden uzun satırlar göz takibini zorlaştırır, okumadaki sürekliliği engeller, okunabilirlik hızı ve etkisi azalır. Metin yazılan için 9 -12 punto arasında normal bir boyut seçildiğinde, her satıra düşecek sözcük sayısı 10 -12 yi geçmemelidir. Başka bir deyimle, her satırda ortalama 40 ile 65 arasında tipografik karakter kullanılmalıdır. Bu değerler seçilen karakterin yapısına, condensed ve expanded etkisine bağlı olarak değişebilir.

9 punto, dizilmiş uzun satır örneği, kelime sayısı yaklaşık 20 -25

Kısa satırlar gözü dikey yönde harekete zorlar. Satırlar çok kısa ise göz hareketi sıkça kesilir; çok uzun olunca da, gözün alt satır başına geçmesi, doğru tarama yapması zorlaşır, göz satır atlar ya da aynı satır tekrar okur.

Metin yazılan için 9 -12 punto arasında normal bir boyut seçildiğinde, her satıra düşecek sözcük sayısı 10 -12 yi geçmemelidir. Başka bir deyimle, her satırda ortalama 40 ile 65 arasında tipografik karakter kullanılmalıdır. Bu değerler seçilen karakterin yapısına, condensed ve expanded etkisine bağlı olarak değişebilir.

11 punto, kelime sayısı yaklaşık 10 -12

Metin yazılan için 9 -12 punto arasında normal bir boyut seçildiğinde, her satıra düşecek sözcük sayısı 10 -12 yi geçmemelidir. Başka bir deyimle, her satırda ortalama 40 ile 65 arasında tipografik karakter kullanılmalıdır. Bu değerler seçilen karakterin yapısına, condensed ve expanded etkisine bağlı olarak değişebilir.

9 punto,
kelime sayısı
yaklaşık 10 -12

Metin yazılan için 9 -12 punto arasında normal bir boyut seçildiğinde, her satıra düşecek sözcük sayısı 10 -12 yi geçmemelidir. Başka bir deyimle, her satırda ortalama 40 ile 65 arasında tipografik karakter kullanılmalıdır. Bu değerler seçilen karakterin yapısına, condensed ve expanded etkisine bağlı olarak değişebilir.

8 punto,
kelime sayısı
yaklaşık 10 -12

2 punto, kelime sayısı
yaklaşık 3 - 4

Resim 39: Satır uzunluğu

2.10.1.3. Hizalama

Hizalama, yazının bir metin bloğu içinde yer alan hem dikey hem yatay planlardaki konumunu ifade eder.

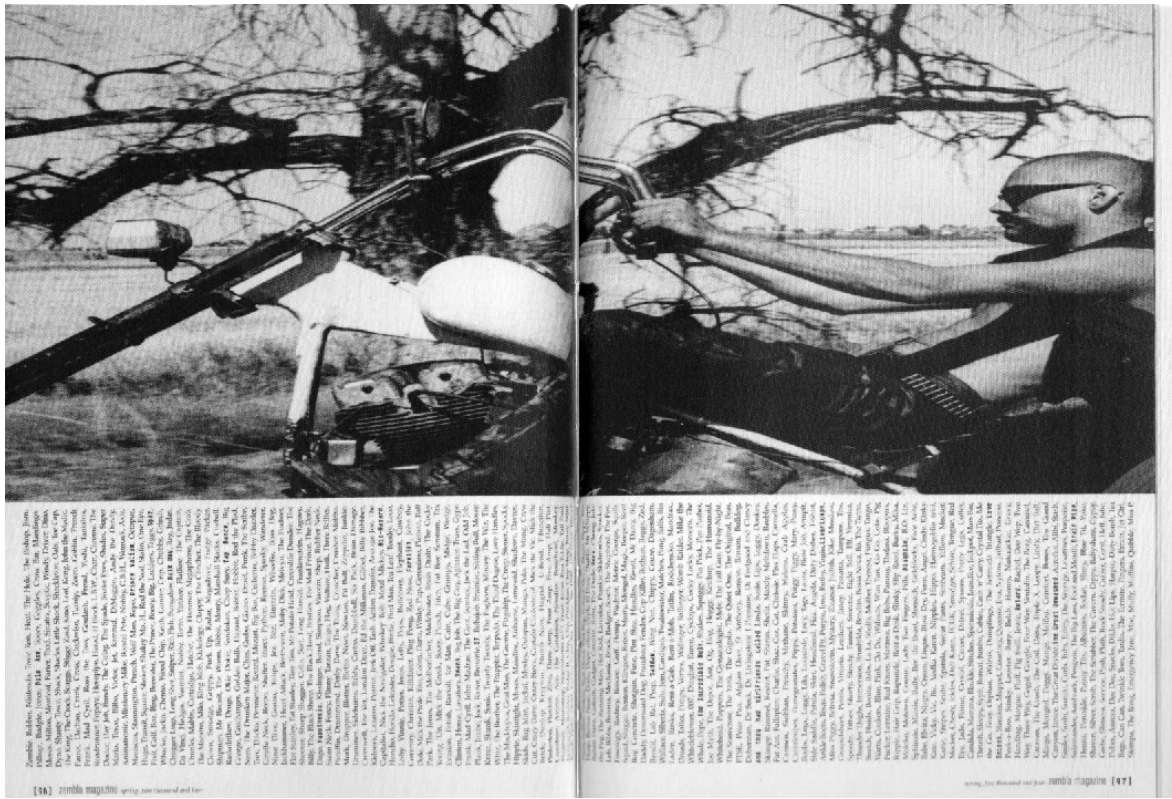
Yatay Hizalama: Metinde yatay hizalama, sola, sağa hizalı, ortaya veya iki yana yaslı olabilir.

- **Sola Hizalı:** Metin sıkıdır, sol kenar boşluğuna yaslıdır, satır sonları sağ tarafta girinti ve çıkıntılar oluşur.
- **Ortalı:** Girintili çıkıntılı satır başları ve sonlarıyla her satırı, sayfa üzerinde simetrik bir şekil oluşturacak biçimde yatay olarak merkeze hizalar. Girintili çıkıntılı görünüm satır sonlarının ayarlanmasıyla belli bir ölçüye kadar kontrol edilebilir.
- **Sağa Hizalı:** Sağa hizalama, okuması daha güç olduğundan, bu hizalama biçimi daha az kullanılır. Gövde metinden açık bir biçimde farklı olduğundan bazen resim altı yazılarında ve diğer ek metinlerde kullanılır.

- **İki Yana Yaslı (Tam Blok):** İki yana yaslı metinler beyaz alan nehirlerinin oluşmasına neden olabilir. Bunu engellemek için kelimelerin bölünmesine izin verildiyse, gereğinden fazla tirelemelere neden olabilir.

Dikey Hizalama: Metin dikey olarak ortaya , üste ve alta hizalanabilir.

Enlemesine: Yukarıdaki metin, iş cetvellerinde veya sayfa yönünün dizilen metinle çeliştiği yerlerde olduğu gibi dikey olarak okunmak üzere hizalanmış. Frost Design tarafından tasarlanmış bu örnek, tipografinin bu yöntemle kullanımının dinamik sonuçlarını gözler önüne sermektedir. (Ambrose ve Harris, 2011: 109).



Resim 40 : Enlemesine Hizama

2.10.2. Harf ve Zemin

Okunaklılık testleri, beyaz kağıt üzerine yazılmış siyah yazının en iyi okunabilirlik özelliklerine sahip olduğunu kanıtlamıştır. İnsanlar uzun bir metni okurken beyaz zemin üzerinde siyah yazıyı tercih ederler ve bu ilişkiyi görmeye

alışıktırlar (JEAVONS-BEAUMONT, a.g.e., s. 17). Siyah bir zemin üzerine yazılmış beyaz bir metin görsel olarak güçlüdür. Fakat hatalı bir yazı karakteri kullanıldığında okunabilirlik ciddi bir biçimde zarar görür. Uzun metinler için siyah zemin üzerinde 14 puntunun altında ve ince serifli bir yazı karakteri kullanmak doğru değildir. Seriflerin içlerinin dolması çok kolay olduğundan, dizgi ve özellikle baskı merdanelerinin mürekkepleme kalitesi mümkün olduğu kadar mükemmele yakın olmalıdır. Özel bir tasarım zorunluluğunu yerine getirmek için siyah zemin içerisinde beyaz yazı gerekli olduğunda en başarılı yazı karakterleri Souvenir, Bookman, v.s gibi güçlü serifleri ve yatay vurgusu olanlardır. Bu karakterlerin, kalın ve ince çizgiler arasında daha az kontrasta, baskının kötü olmasından çok fazla etkilenmeyen güçlü seriflere sahip yapıları vardır.

Siyah zemin içerisindeki normal ve yarı kalın (semibold) serifsiz (sans serif) yazı karakterlerinin serifli (roman) karakterlerden daha basit ve sağlam yapıda olmaları yüzünden yüzeyleri daha kolay algılanır ve okunabilirlikleri daha fazladır.

Uygun bir yazı puntosu ve ağırlığı (Light-ince, medium-normal, bold-kalın) seçildikten sonra, yazı ve zemin rengi için okunaklılık açısından rahatsız edici bir kayba neden olmayacak bir bileşim tespit edilebilir. Siyah, beyaz ve renk bileşimleri hem yazı hem zemin için sıklıkla kullanılır. Okunabilirliğin iyi bir şekilde sağlanabilmesi için, harf ve zemin arasındaki ton farkı en az % 70 olmalıdır. Eğer zemin 100 ünite gücünde yansımaya sahipse, harfinki 30 üniteden fazla olmamalıdır.

2.10.3. Form ve Karşıform

Kağıt üzerine basılı olan tipografik elemanlar, ışığı yakalar, aktif hale getirir ve düzenler. Basılı değer, aynı zamanda formun bütünü belirleyen karşı değerini de yaratır. Basılı olmayan alanlar tasarımı olmayan boşluklar değildir, aksine basılı değer bir elemandır.

Harflerin iç kısımlarında kalan beyaz boşluklar, harflerin yapılarında aktif rol oynadığı için yazı karakteri tasarımcısı, tasarım sırasında form ve karşıform-basılı alan, basılı olmayan alan - ilişkisini sürekli göz önünde bulundurmalıdır. Harfleri sözcük oluşturmak için bir araya getirmek, harflerin iç kısımlarının ve harf espaslarının

beyazlığı ile ilgili bir oyuna dayanır. Sözcüğü oluşturan harfler sıkışık espaslandıkları zaman yoğun bir siyah oluştururlar ve aynı zamanda harf formlarının içerisinde kalan beyazlığın etkisini de güçlendirmiş olurlar.

Fazlaca bırakılan satır aralığı ağır karşıt form olarak beyaz bir şerit etkisi oluşturduğundan cümle yapısının okunabilirliğini de engellemiş olur. Okunabilirliği kolay olan bir cümlede basılı alanla basılı olmayan alan arasındaki denge sağlanmıştır ve cümlenin alan etkisi ile satırların şerit etkisi aynı derecede etkindir (GOUDY W. , 1963: s).

Çağdaş tipografide beyaz alan pasif bir arka plan değildir. Grafik tasarımcı, tipografik elemanlar çevresinde, yeterli beyaz boşluk bırakmaya dikkat etmelidir. Basılı olmayan beyaz boşluklar okuyucunun bakışını ve ilgisini daha iyi yakalar. Çeşitli kategorilerdeki elemanları ayırır ve aralarındaki ilişkiyi vurgular.

Hollandalı tasarımcı Piet Zwart (1885-1977) tasarım alanını "elemanların oluşturduğu bir gerilim ortamı" olarak kabul etmiş; bu alanı ölçülerde ve ağırlıkta kontrastlar yaparak, basılı alana yüklediği anlamı basılı olmayan alana da yükleyerek oluşturmuştur.

2.10.4. Kontrast

Kontrast (Fransızca Contraste) zıt ve karşıt anlamında kullanılan bir kelimedir. Bütün görsel ve fonetik sanatlarda çok önemli bir olgudur. İki değer, kontrast kurallarına uygun olarak birleştirildiği zaman bu iki değer de etkisi değişir, artar (Soğuk bir renkle kullanılan sıcak bir renk daha sıcak görünür). Kontrast olmayan değerler bir arada kullanıldığında ise monotonlukla sonuçlanır. Bazı kavramlar, yukarı-aşağı, dikey-yatay gibi karşıtlarıyla var olurlar. Bir yazı karakterinin estetiği ve kolay okunabilirliği; eğrisel-düz, geniş-dar, uzun-kısa, kalın-ince gibi kontrasta bağlıdır.

Kontrastlı değerler bir araya getirilirken dikkat edilecek nokta, bütünlük etkisinin değişmemesidir. Kontrastlar uyum içerisinde bütünlük oluşturmalıdır. Eğer açık ve aşırı koyu; büyük ve aşırı küçük gibi şiddetli kontrastlar varsa yanyana gelen elemanlardan birisi çok fazla ön plana çıkar, iki eleman arasında dengeyi alt üst eder, hatta hiç ortaya çıkarmaz.

Öğrenimini Zürih'de tamamladıktan sonra tasarımcı olarak çalışan Armin Hofmann (1920 -) çalışmalarında, tasarımın tüm elemanlarının dinamik bir uyum içerisinde olmalarına çalışmış ve zıt elemanların ilişkisinin görsel tasarıma canlılık kazandırdığını görmüştür. Bu zıtlıklar düz çizgi-yuvarlak çizgi, form-karşıform dinamik ve durağan ilişkisi gibi unsurlardır. Hofmann'a göre tasarımcı bu zıtlıkları mutlak bir uyum içerisinde kullanabildiği zaman sonuca ulaşmış demektir.

1. Düz-eğik, statik-dinamik, geometrik-organik kontrastı.
2. Büyük-küçük, koyu-açık, çizgi-nokta kontrastı.
3. Koyu-açık, kalın-ince, yüzey-ince kontrastı.
4. Büyük harf-küçük harf, statik-dinamik kontrastı.
5. Hareketli-durağan kontrastı.
6. Dairesel-düz, yumuşak-katı, sınırlı-sınırsız kontrastı.
7. Dar-geniş kontrastı.

Tasarımını Adrian Frutiger'in (1928-) yaptığı "U" harfine dayanılarak gösterilen Univers yazı ailesi. Univers tasarımcıya bu bir tek aile içerisinde ince-kalın, çizgi-yüzey, dar-geniş, açık-koyu, dik-italik, statik-dinamik gibi kontrastlar yaratma olanağı verir .

2.11. Algılanabilirlik

Algılanabilirlik, bir harfin veya kelimenin doğru tanınabilirlik hızıdır. Dolayısıyla yazı karakterlerini oluşturan harf formlarının yapısı ile ilgilidir. Bir harf formunun asıl amacı kavranabilir bir anlamı zihne nakletmektir. Bu nedenle harf formlarının her biri alfabe içerisinde ayırt edilebilecek netlikte tasarlanmalıdır.

En kolay algılanabilir harf formları kontrast, sadelik ve orantı niteliklerine sahiptir. Garamond, baskerville ve Bodoni gibi yazı karakterlerinin günümüzde de ilk tasarlandıkları zamandaki kadar işlevselliklerini sürdürmeleri bu üç niteliğe sahip olmalarındandır.

2.11.1. Harflerin Belirleyici Özelliklerinin Ayırt Edilmesi

Latin alfabesi her biri yüzyıllardır evrim geçiren yirmi altı harften oluşmuştur. Bu evrim aşamalar halinde gerçekleşmiştir.

Harf formlarının bireysel şekillerinin değişim geçirmesi tesadüfi değildir. Alfabe geliştikçe, içindeki tüm harfleri bir dil içerisinde uyum içinde çalıştıkları halde birbirlerinden farklı oldukları esnek işaretler sistemi haline gelmiştir.

Harflerin tasarımındaki sayısız ölçü, orantı, yoğunluk ve süsleme çeşitlemelerine rağmen, her harf formunun temel yapısının aynı kalması gerekir. Majüskül (majuscule) “A” her zaman tepede birleşen iki yatık çizgi ve onların orta kısımlarını bağlayan yatay bir çizgiden oluşur. Bir fontu oluşturan harfler arasında, kolaylıkla ayırt edilebilmelerini sağlayan yeterli kontrast bulunmalıdır (CARTER Rob, a.g.e., s. 82-83).

Alfabeye daha yakından bakıldığı zaman, harfleri ayırtıran bir çok özellik ortaya çıkar. Harflerin tanınmasından harflerin üst yarıları, alt yarılarna kıyasla daha fazla görsel ip ucu verir. Aynı şekilde harflerin sağ yarıları, sol yarılarna göre daha kolay tanınır. Alfabe içinde, sözcüğün tanınmasına yardımcı olan baskın harfler, alt ve üst uzantıları olan harflerdir.

Araştırmacılar testler yoluyla alfabedeki her harfin algılanabilirliği konusunda bilgiler ortaya koymuşlardır. A, e, i, o, u gibi en sık kullanılan sesli harfler, en zor algılanan harfler arasındadır, c, g, s, x ise okurken kolaylıkla gözden kaçabilir harflerdir, f, i, j, l, t sık sık karışıklığa neden olan ve birbirleriyle karıştırılabilen diğer harflerdir. Ayrıca gözün f’yi t olarak, t’yi j olarak algılaması da mümkündür (CARTER Rob, a.g.e., s. 84).

2.11.1.1. Serifli (Roman) ve Serifsiz (Sans Serif)

Serifli (roman) ve serifsiz (sans serif) yazı karakterlerinin algılanabilirliği konusu çerçevesinde bir çok tartışma yapılmıştır. Bazı görüşlere göre serifsiz karakterler yapısal olarak serifli (roman) karakterlerden daha zor algılanır.

Serifli yazı karakterlerini dikkatle gözlemlediğimizde “serif”lerin üç ana fonksiyonu olduğu ortaya çıkar.

1. Serifler harflerin belli aralıklarla sıralanmasına yardımcı olurlar.
2. Sözcüğü oluşturan harflerin bütünlüğüne yardımcı olurlar. Bu önemlidir, çünkü insanlar yalnızca harfleri değil sözcük ve sözcük gruplarını algılar ve okurlar.
3. Harflerin, özellikle kelimeleri algılamamıza alt kısımlarından daha çok yardımcı olan üst yarılarını farklılaştırır.

Serifsiz harflerin formları serifli harflere kıyasla birbirlerine daha çok benzerlik gösterir. Şüphesiz tüm bunlar, serifsiz harfler kullanılan her materyalin, her zaman veya zorunlu olarak serifli harfler kullanıldığı halinden daha zor algılanabileceği anlamına gelmez. Seriflerin yokluğunun sonuçlarından biri de sayfaya bir tekdüzelik, renksizlik, sıradanlığı getirerek, monoton görünümlü ve bu yüzden çekici olmayan bir görüntü yaratmasıdır. Tabii buna karşı alınabilecek bazı önlemler vardır:

Sütunlar arasında kullanılan başlıklar, paragraf ayrımı ve resimlemeler gibi yardımcı unsurlar serifsiz bir metnin katı görüntüsünü değiştirir. İyi kullanılan serifsiz yazı, kötü kullanılan roman yazıdan daha okunabilir. Ayrıca tasarımcının, özel estetik nedenlerle bu karakteri diğerine tercih edeceği durumlar da vardır (CARTER, 1985; 143).

2.11.2. Miniskül (Minuscule)

Miniskül'lerle oluşturulan bir metin minisküllerin alt ve üst uzantılarından dolayı majüskül'lerden daha ayırmalı ve birbirlerinden farklı sözcük silüetleri oluşturur. Çeşitli harf formları, harfin alt ve üst uzantıları, tatmin edici bir kavrayışa yol açan zengin kontrastlar ortaya çıkarır.

**I ECIBII ITV
LEGIBILI I**

**legihilitv
legiivilitv**

Miniskül harfler majüsküllere oranla daha rahat okunurlar. çünkü harflerin üst bölümleri majüsküllerden daha iyi algılanırlar.

shape

SHAPE

Majüskül harflerin alt ve üst bölümleri düz hatlar oluştururlar ve monoton bir görüntü verirler. Buna karşın, alt ve üst uzantıları olan miniskül harfler, monotonluğu bozarak gözün algılama yeteneğine yardımcı olurlar.

Resim 41 : Miniskül – Majüskül Harf

2.11.3. Majuskül (Majuscule)

Majuskül'lerle yazılmış her sözcüğün kaba şekli dikdörtgen formdur. Tamamen majuskül'lerden oluşturulan bir metin düzgün sözcük dizisi meydana getirir; bu da okuyucuya sözcükleri tanınabilir kılan görsel ipuçları vermez. Majuskül'lerle oluşturulan aynı puntodaki metne kıyasla daha fazla yer kaplar. Bu nedenle aynı sayıdaki sözcüğün algılanması için gözün çok kere sabitlenmesi gerekir. Bu da okumayı yavaşlatır.

2.11.4. İtalik (Italic) Harfler

Sürekli metin içerisinde kullanılan italik harfleri birbirlerinden ayrılmasının zor olmasından dolayı roman (dik) harflerden daha zor algılanır. Aynı zamanda alışık olmadığımız bir karakterdir. Elektronik yöntemlerle tasarlanan karakterlerde italik, ayrıca tasarlanmış karakterlerden çok yazının eğilmiş çeşitlemesidir. Bu eğim bazı durumlarda okunaklılığı azaltır.

2.11.5. Darlaştırılmış (Condensed) ve Genişletilmiş (Expanded) Harfler

Darlaştırılmış harflerin en büyük sorunu; metin içerisinde harflerin birleşmesi ya da öyle görünmesi olasılığıdır. Genişletilmiş harfler ise her bakışta okunan sözcük sayısını azaltacağından okumayı yavaşlatacaktır.

2.11.6. Yazı Ölçüsü

Büyük puntodaki yazı, okuyucuyu, yazıyı bir bütün olarak değil, parçalar halinde algılamaya zorlarken, küçük punto yazı da, sözcüğün tanınmasında etkili olan karşı formları bozarak görünebilirliğini azaltır. Okunabilirlik araştırmaları normal okuma uzaklığında metin yazısının en okunaklı ölçüsünün 9-12 punto arasında değiştiğini ortaya çıkarmıştır. Bu fark harfin x-yüksekliğinin yazı karakterleri arasında büyük çeşitlilik göstermesinden kaynaklanmaktadır.

Aynı puntodaki farklı yazı karakterleri yanyana koyulduklarında farklı puntodaymış gibi algılanabilir. Bunun nedeni harfin x-yüksekliğinin karakterlere göre değişiklik göstermesidir. İlginç bir karşılaştırma da, Univers 55 ile Baskerville

arasındaki ilişkidir. Minüsküllerin alt ve üst uzantıları kısa olan Univers 55(in x-yüksekliği çok fazladır. Daha az x-yüksekliği ile uzun alt ve üst uzantılara sahip olan aynı puntodaki Baskerville'den çok daha büyük algılanır. 12 puntodan büyük yazılmış metinler sözcük gruplarının anlamını algımlarken satır üzerinde fazla duraklama gerektirerek okumayı rahatsız ve verimsiz hale getirebilir. Harfler 9 puntodan ufak olduğunda ise harflerin iç boşlukları bozulacağından okunabilirlik kaybedilir (YEŞİLYURT, Nilüfer, a.g.e., s. 150).

2.12. Yazı Tipi Seçme (Tipografi)

1450 Yıllarında Gutenberg hareketli dizgi makinesini bulduktan bu yana, belli bir basılı yazıyı basma sanatı hayli karmaşıklaşmıştır. Her yıl yeni fontlar ortaya çıkmaktadır. Öncelikle foto-dizgi ve bilgisayarları kullanan yeni teknikler bulunmuştur. Yine de, bu artan karmaşıklığa karşın, font seçimindeki temel ilkeler aynı kalmıştır. Aşağıda göreceğiniz yaratıcı reklamcının kulak vermesi gereken bazı ilkelerdir.

1. Sayfa boyunca bir tek yazı karakteri kullanın.

İster gövde metin ister başlık için olsun, tek bir yazı karakterinin (fontun) kullanılması reklamı daha bütün ve göze hoş gelir kılacaktır. Aynı zamanda kalabalıklığı ve yoruculuğu daha az olacaktır. Genellikle, aynı ilan içerisinde ikiden çok font kullanmayın.

2. Başlık yazısında tırnaksız (serifsiz), metin yazısında tırnaklı (serifli) harf kullanın.

Tırnaksız fontların gövde yazıdan çok başlıkta kullanılması daha iyi sonuç verir. Tırnaksız harf karakterlerinin küçük boyutlarda okunması güçtür. Elbette tırnaklı karakterleri başlık gibi vurgulanacak diğer öğelerde de kullanabilirsiniz (Tırnaklı yazı karakterine bir örnek Times Roman'dır. Tırnaksız yazı karakterine bir örnek ise Helvetica'dır). (BOOK, Albert C. – SCHICK, Dennis C., "Reklamcılıkta metin ve Taslağın İlkeleri", AC Yayınevi, I. basım, Nisan, 1998, s. 103).

3. Başlıkları resim altlarında kullanın.

Resim altlarında her zaman başlıklar ya da metinden alıntılar kullanın. Bunların okunması ana metnin okunmasından çok daha kolaydır.

4. Olağan noktalama kullanın.

Tipografinin amacı mesajı iletmeye yardımcı olmaktır. Alışılmadık ve karmaşık noktalama ile bir metni etkili kılamazsınız.

5. Eğik harfleri yerinde kullanın.

Arada sırada vurguyu belirtmek için eğik harflere başvurun. Ancak çok sık olması, sizi amacınızdan saptırır.

6. Okunması güç harf karakterlerinden kaçının.

Fontlar yazıyı bir havaya ve belli bir biçime soksalar da; iletişim söz konusu olduğunda, okunabilirlik ve okunaklı olmak daha önemlidir. Eski Türkçe türünden, ağdalı vurgulardan, el yazısı ve süslü karakterlerden kaçının.

Başlıklar:

7. Küçük yazı türü kullanın.

Çağdaş ve doğal yazı türü büyük harfleri yalnızca tümce başlarında ve özel adların ilk harflerinde kullanılır. Bunun okunması daha kolaydır, bakılınca temiz ve açıkça görülür.

8. Baştan aşağı büyük harflerden kaçının.

Tümü büyük harfle dizilmiş bir yazının okunması güç olur.

Gövde Metin (Yazı):

9. Gövde metni en az 10 puntoya göre ayarlayın.

Bundan daha küçüğü pek okunaklı olmaz. Unutmayın, okurların çoğu gözlük kullanmaktadır. Onların işini güçleştirmeyin.

10. uzun metinleri bölün.

Sık sık paragraf yapın ve alt başlıklara yer verin.

11. Satır genişliği 52 karakteri geçmesin.

Hangi dizgi boyutunu kullanırsanız kullanın, metnin satır genişliği 39-52 karakteri geçmesin.

12. Gövde metne dışı baskı uygulamayın.

Yazıyı dişi olarak belirlemeniz neredeyse her zaman okunmasını güçleştirir, çoğu insan bunu okuyamaz. Koyu alanda bir pencere açıp beyaz (ya da en azından açık renkli bir fon) üstüne yazıyı siyah okunacak biçimde dizmeniz iyi olur.

13. Paragrafları bölün.

Uzun paragraflar kısaltılması okuyucuya sürekli bir başlama duygusu verdiğinden okuma kolaylığını artırır. Ayrıca yazı aralarında daha çok beyaz alan yaratarak okunabilirliği sağlarlar.

14. Satır aralarında beyaz alan kullanın.

Gövde metni sıkılaştırarak yazmak yerine, bir iki özet tümce yaparak satır aralarında beyaz alan oluşturun.

15. Gölgeli alanlar üstüne yazı basmayın.

En çok okunabilir metin beyaz üstüne siyah olandır. Diğer fon renkleri okunulurluğu azaltır, karardıkça gitgide yok olur.

16. Resimleme üzerine yazı basmayın.

Böyle yaparsanız, metnin okunurluğunu azaltmış olursunuz; çünkü fon ile yazı iç içe girer. Göze çarpıcı olmaması da, yazının okuyucuya görel olarak önemsiz gelmesine yol açar.

17. Metni sola hizalayın.

Daha kolay okunması bakımından, metin blokları göze başlama duygusu versin diye düzgünce sola hizalanmalıdır. Dağınık hizalamanın sağa doğru yapılmasına izin vardır.

18. Yazılı alanları bir arada tutun.

Birkaç yazı bloğu olduğunda, okuyucunun kolaylığı açısından onların aynı hizada ve bir arada tutulması yararlıdır. Yoksa reklam bütünlüğünü yitirir ve izlenmesi güç olur.

19. Döküm yaparken rakamlandırın.

Eğer birden çok ürün özelliğini ya da yararlarını sıralayacaksanız, simgeler yerine rakamlar kullanın. Böylece izlenmeleri kolaylaşır ve metin içeriğine ek vurgu getirilmiş olur.

20. *“Dul” satırlardan kaçının, ancak onların sizi engellemesine de izin vermeyin.*

Yazı blokları dizgiye sokulduğunda, paragrafların sonlarında görünen çoğu bir tek sözcükten oluşan çok kısa satırlara “dul” satır denir. Tek sözcüklü satırlara hoş gözle bakılmasa da, yazılı alanlarda beyaz boş alan yarattıklarından tümenden de dışlanmamalıdır. Bununla birlikte “dul” satırların sütun başlarında olmamasına özen gösterin.

Diğer Sorunlar:

Tartışmalı olan başka harfler de vardır. birden çok çizimi olan birkaç harf bulunmaktadır. Diyelim ki; “a” ile “g” harfinin iki yaygın tipi var. bazı fontlar tasarımcıya her iki seçeneği birden sunarlar. İkisi de doğrudur, bu hangisini seçeceğinize bağlıdır. Bu türden fontlar “g” ile “q” harflerine yuvarlatılmış bir kuyruk takarlar. Diğerleri, yuvarlanmaksızın doğrudan alt uzantı denilen çizgiye düşerler. Bu yine fontu tasarımlayanın seçimine bağlıdır (BOOK, Albert C. – SCHICK, Dennis C., a.g.e., s. 111).

3. SONUÇ

Elde edilen verilere göre; okunabilirlik ve algılanabilirlik genel olarak, tipografik elemanların (harf, kelime, cümle, noktalama işaretleri gibi) doğru ve disiplinli kullanılmasıyla ilgilidir.

En önemli görsel güç olarak, hızla imgenin yerini alan, nesnel ve yararlı iletişim elemanları olarak bilinen harfler ve sözcükler, tipografinin zamanla daha çok önem kazanmasına yol açmıştır.

Günümüzde tipografi, görsel bir iletişim aracına dönüşmeye başlamıştır. Birçok tasarımcıya göre tipografi, tasarım kaygısı ile engellenmeden, mesajı okuyucuya doğrudan aktarabilmelidir. Ancak; mesajı doğru aktarabilmek için algılanabilir dolayısıyla da okunabilir olması çok önemlidir.

Okunabilirlik yazı karakterlerinde, sözcüklerde, kitap sayfalarında, yönlendirme elemanlarında aranılan bir niteliktir. Okunması istenildiği halde, zor okunan bir metnin tasarımı, sonuç ne kadar çekici görünürse görünsün kötü bir tasarımdır. Tasarımcı bir şeyi okunabilir hale getirmek için neyin okunacağını, niçin okunacağını, kim tarafından okunacağını, ne zaman ve nerede okunacağını bilmek durumundadır.

Yazının kullanımı ve işlevi ne olursa olsun diğer tasarım elemanları ile bütünlük halinde olmalı ve bir arada geliştirilmelidir. Hangi tasarım ve üretim tekniği kullanılırsa kullanılsın tipografinin kurallarını iyi bilmek gerekir. Kuralları iyi bilen bir grafik tasarımcı, tasarım süreci içerisinde hedefe ulaşmak için bu kuralları daha iyi bozabilir, değiştirebilir, oynayabilir ve onlara yeni anlamlar verebilir.

Sonuç olarak, bir yazı “Mesaj” kaygısı güder. Tipografik mesaj; görseldir. Tipografik unsurlar, okudukları ve sözle yorumlandıkları sırada izlenmekte, görsel olarak algılanmakta, duyulmakta ve işitsel olarak yorumlanabilmektedir. Çok yönlü yapıya sahip bir dinamik iletişim aracı olan tipografide, okunabilirlik ve algılanabilirlik, iletişimi doğru sağlamak açısından çok önemlidir.

4. KAYNAKLAR

- AMBROSE G ve HARRIS P (2011). "Tipografinin Temelleri" (Çev). Literatür Yayınları, İstanbul.
- AMBROSE G ve HARRIS P (2012). "Görsel Tipografi Sözlüğü" (Çev). Literatür Yayınları, İstanbul.
- ART DERGİSİ, Afiş (Modern Bir Nesir Vasıtası), Sayı: 3, Mart, 1937.
- BARTRAM A ve SUTTON J (1968). "An Atlas of Typelbrms" Visuel Commumucation Books. Hasting House, Publishers, Inc., New York.
- BECER E (1997). "İletişim ve Grafik Tasarım", Dost Kitabevi, Ankara.
- BEKTAŞ D (1992). "Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi" Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., İstanbul.
- BENTELE E ve KARL GVU (1952), "Schrift Geschrieben Gezeichnet und Angevvand, Soflingen.
- BOOK CA ve SCHICK CD (1998). "Reklamcılıkta Metin ve Taslağın İlkeleri", Yayınevi yayıncılık, 1. Basım, İstanbul.
- BROWN A (1987). "in Print Text and Type" Watson -Guptil Publications, Brodway.
- CARTER D, DAY B ve MEGGS P (1985). "Typographic Design: Form and Communication" Van Nostrand Reinhold Company Inc.
- ÇELİKEL N (1958). "Reklam Sanatı", Ankara,
- ÇEVİK S (1994). "Tipografi Ders Notları", Mimar Sinan Üniversitesi, İstanbul.
- CONOVER ET (1985). "Grafic Communication Today", West Pub. Co. U.S.A.;
- ERDEN MÇ. "Grafik Tasarım ve Uygulamaların İncelenmesi", Basılmamış Doktora Tezi, İstanbul.
- FRÖHLICH G ve RÜEGG R (1972). "Basic Typography" ABC Druckerei+Verlags G Zurich.
- Gelişim Hachette (1993). Alfabetik Genel Kültür ansiklopedisi, 12. Cilt, Sabah.;
- GOUDY FW (1963). "The Alphabet and Elements of Lettering" Dover Publications, Inc.. New York.
- HARVEY M (1980). "Lettering Desıgn" Bonanza Books, New York.
- HOFFMAN J(1952). "Hoffmanns Schriftatlas" Buchbındcarbeit Von Ernst Riethmüller CO., Stuttgart.
- HOW. April. (1992).
- HUTCHINS James (1983). "Letters" The Herbert Press, London.
- İLAL E (1989). "İletişim, Yığınsal İletişim Araçları ve Toplum", T. Dergisi Yayınları, İstanbul.
- İSTEK R (2004). "Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni" Pusula Yayıncılık, İstanbul.
- JEAVONS T ve BEAUMONT M. "An Introduction to Typography" The Apple Press. Kültür ve Sanat Dergisi (Ocak, 1977). Sayı: 5, Kültür Bakanlığı Yayınları.
- LUBAUN H (1985). "Gertrude Snyder and Alan Peckolick" Amerikan Showvcase, Inc.
- Mc LEAN R (1980) "The Thames and Huds Manual Typography" Thames and Hudson Ltd, London.
- MEGGS PB (1989). "Type ve İmage", Van Nostr and Reinholt, New York.
- MEYDAN LAROUSSE (1969). "Büyük Lügat ve Ansiklopedi C.XIII." Meydan Yayınevi.

- NİMANI S (1990). Pergatitja e Libnt Typografia dhe Ilustrim Universiteti Prishtines, Fakulteti 1 Arteve, Drejtimi Dizajnit Grafik. Prishtine.
- OCAKTAN S. Kadir Has Tipografi Ders Notları içinde s.1-9.,İstanbul.
- OKTAY A (1982). “Yazın, İletişim, İdeoloji”, Adam Yayınları, İstanbul.
- ORCUTT WD ve BARTLETT EE. "The Manual of Linotype Typography"
- OSKAY Ü (1994). “İletişimin ABC’si”, Simavi Yayınları, İstanbul.
- ÖZERDİM SN (1960). “Harf Devriminin Öyküsü”.
- PIPES A(1992). “Production For Graphic Designers”, Second Edition, Great Britian.
- PRESSER H (1977). "Gutenberg-Museum of city of Mainz Word Museum of Printing", Translation by F. and Charies Oahl. 2nd. English Edition, Mainz.
- RUARİ ML (1980). “The Thames and Hudson Manual of Typography”, Thames and hudson Ltd., London.
- RUDER E (1967). "Typographia" Arthur Niggli Ltd.. Switzerland.
- SABUNCUOĞLU Z (1985).”Endüstriyel Davranışlar”, Bursa Ün. T.İ.A. Yayınları, 4 Baskı, Bursa.
- SARIKAVAK, NK (1997). “Tipografinin Temelleri”, Doruk Yayınları, Ankara.
- SCHENK W (1958). "Die Schriften Des Males" Fachbuchverlag Dr. Pfanneberg und CO.. Giessen,.
- SCHMID H(1980). "Typography Today, "Shigeo Ogawa, Printed by Dainippon Printing CO. Ltd., Tokyo.
- SELAMET S (1995). “Tipografi Üzerine”, Anadolu Sanat Dergisi, Sayı: 5, Eskişehir.
- ŞEN K (1983). “Tipografi, Mimar Sinan Üniversitesi, Baskı Atölyesi, İstanbul.
- SHOW A (1970). History of Printed World Warren Chappel, Knouf, New York, U.S.A.
- SOLOMON M (1986). "The Art of Typography. An Introduction to Typo- iconography", Watson-Guption Publications, a Division of Billboard Publications. Inc.. New York.
- SÖZEN M. ve TANYELİ U (1986). “Sanat Kavramları ve Terimleri Sözlüğü”, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- SUTHERLAND W (1987). "The Art and Craft of Sign-Writing" This edition Published by Omega Books Ltd.
- TANSUĞ S (1986). “Çağdaş Türk Sanatı”, Remzi Kitabevi, İstanbul.
- The Graphic Language of NEVİLLE BRODY (1988). John Wozencrof Verlag CJ. Bücher GmbH.
- TSCHICHOLD J (1966). "Treasury of Alphabets and Lettering" Reinhold Publishing Corporation, NevvYork.
- USLUATA A(1992). “İletişim”, İletişim Yayınları, İstanbul.
- WEIDEMANN K (1981). "Typopictura", Typo-Knauer GmbH Frankfurt am Main Knauer Layoutsatz GmbH, Stuttgart.
- Yazılar Ekim, 1992,Sayı 60.
- Yazılar Eylül 1 994, Sayı 67.
- Yazılar Mayıs, 1 992, Sayı 55.
- Yazılar Şubat, 1991. Sayı 40.
- Yazılar Temmuz. Sayı 9.

5. ÖZGEÇMİŞ

16 Ocak 1989 yılında İzmir’de doğan Setenay SEZER, lise eğitimini İzmir Özel Saint Joseph Fransız Lisesi’nde tamamladıktan sonra, ilgi duyduğu Güzel Sanatlara yönelmiştir. Üniversite eğitimi için 2007 yılında İstanbul’a taşınmış, Haliç Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü’nden 2011 yılında dereceyle mezun olmuştur. Mezun olduktan sonra hiç ara vermeden, Haliç Üniversitesi’nde Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Tasarım Programı’nda Yüksek Lisans eğitimine başlamıştır. Lisans döneminde birçok ajansa çalışan Setenay Sezer, 2012 yılının Şubat ayında Doğuş Üniversitesi Meslek Yüksekokulu’nun açmış olduğu kadro sınavını kazanıp , Öğretim Görevlisi kadrosuyla işe başlamıştır.

2013 yılında Yüksek Lisan eğitimini tamamlayan Setenay Sezer, halen öğretim görevlisi olarak Doğuş Üniversitesi’nde çalışmakta ve aynı zamanda freelance Grafik Tasarım çalışmalarına da devam etmektedir.

