

Yazılar:

GRAFİK TASARIMCILAR MESLEK KURULUŞU

Fontların arkasındaki yüzler Matthew Carter

MyFonts, Creative Characters,
sayı 74, Ekim 2013
Çeviri: Aslı Mertan

O muhtemelen dünyanın en fazla okunan yazı tipi tasarımcısı. **Verdana, Georgia, Tahoma, Skia:** hepsi de her zaman her yerde görmeye alışık olduğumuz yazı karakterleri ve hepsi de onun tasarımı. Kuzey Amerika'da haber bültenlerinde kullanılan en popüler yazı karakteri olan **Miller** – ona ait. AT&T için çizilen **Bell Centennial** bugüne değin milyonlarca telefon rehberinde kullanılmıştır. Onun yazı tipleri Rönesans esintili şık ve zarif eski tarzlardan, ince detaylı

yazılara, sarsılmaz sağlamlıkta tırnaksızlara kadar tüm stilleri kapsar. 19 yaşında çıraklık yaparak kariyerine başlamış olan Matthew Carter, 60 yıldır bu işin içinde ve halen en son teknolojik gelişmelere tutkulu bir ilgi duyuyor. Talepkâr teknisyenler ve zorlayıcı projelerle çalışmak ona heyecan veriyor. İşte okuyucularımızın uzun zamandır bekledikleri **Matthew Carter** röportajı.

Babanız geçen yüzyılın en önemli İngiliz tipografi tarihçilerinden biri olan Harry Carter. Bu durum kariyerinizin ilk dönemlerini nasıl etkiledi?

Babam hem bir akademisyen, hem de profesyonel pratiği olan bir tipograftı. Doğduğum sıralarda, yani 1937'de **Kraliyet Kırtasiye Ofisi**'nde ve **Nonesuch Press**'te çalışıyordu. 1953'te Oxford'daki University Press tarafından arşivci unvanıyla işe alındı ve oradaki tarihsel malzemelerin ve tipografi tarihi araştırmalarının sorumluluğunu üstlenmiş oldu. Tarih onun ilk aşkıydı. Fakat bence bu kadar iyi bir tarihçi olmasının sebebi kitap tasarlamış, harf kalıpları kesmiş, metalik harf dökümünde çalışmış olmasıydı.

Tarihi bilgisi pratik anlamdaki uzmanlığından besleniyordu.

18 yaşındayken, sınavlarımı verip, Oxford Üniversitesi İngiliz Edebiyatı bölümüne girdim. Ancak liseyi bitirdikten sonra, hemen üniversiteye başlayamadım. 1950'lerin ortalarına kadar, erkek çocukların üniversiteye başlamadan önce iki yıl zorunlu askerlik yapmaları şart koşuluyordu. Bu sistem sonlandırılmak üzere olduğu için, ben orduya alınmayan ilk kuşaktan biriydim. Ama beni kabul eden Oxford koleji ilk yıl öğrencilerinin iki yaş daha büyük olmasına alışık olduğu için, beni hemen istemediler. Dediler ki, ortada buluşalım, bir yıllığına git başka bir şeyler yap. Böylece 1955'te ebeveynlerim beni bir yıllığına meşgul edecek bir uğraş düşünmek zorunda kaldılar.

Babamın **Jan van Krimpen** ve **Enschedé** matbaa şirketi ile dostane ilişkileri sayesinde, o yıl Hollanda'nın Haarlem şehrinde ücretsiz staj yaparak geçirmem ayarlandı. Bildiğiniz gibi, Enschedé çok enteresan bir şirketti; pasaportlar, pullar ve hisse senetleri gibi yüksek güvenlikli baskı işleri alırlardı. Bunun yanında kitap basımı, yüksek kalite renkli işler gibi projeler de yaparlardı. Ama aynı zamanda bir de harf dökümevleri vardı ve ben o ilk yılımda orada çalıştım. Aslında o yıl bütün bölümleri gezerek, hepsinde deneyim kazanmam kararlaştırılmıştı ama harf dökümü o kadar ilgimi çekti ki ben bütün bir yılımı orada geçirdim.

Ve çok eski metalik harf kesme zanaatını orada öğrendiniz.

Doğrudur. Jan van Krimpen'in harflerini kesen Paul Rädisch hâlâ oradaydı. Bir de Rädisch'in eğittiği çok daha genç bir adam, Henk Drost vardı. İkisnin arasında oturup, ikisinden de çok şey öğrendim. Asıl ustam ise Henk oldu.

Zanaatına hâkim bir harf kesicisi olmak için bir yıl yeterli değil ama ben işin nasıl yapıldığını öğrendim ve bir nebze yetkinlik kazandım. Enschedé'in kendi harf dökümevine sahip olması onu diğer şirketlerden ayırt edici bir özellikti. Birçok matbaa geçmiş yüzyıllarda harf dökümevlerini kapatmışlardı. Ve benim öğrendiğim zanaat – yani elle harf yapmak – tarihe karışmış bir meslekti.

Yani biraz tuhaftır – bir ara yıl olması planlanan o yıl...

... hayatınızın geri kalanını belirledi. Kesinlikle öyle. Ortaçağ edebiyatı öğrenimime başlamam gerekiyordu ama ben bunu yapamayacağıma karar verdim. Evde bu yüzden sorun çıkmasını bekliyordum, çünkü

babam gerçek bir akademisyendi ve beni kabul eden Oxford kolejinde okumuştum. Fakat şaşırarak ve rahatlayarak gördüm ki, annemle babam durumu büyük anlayışla karşıladılar: “Tipografiye hakikaten ilgi duyuyorsan ve o yolda gitmek istiyorsan, bunda bir sorun yok” dediler. Beklediğimden çok daha kolay olmuştu.

Böylece kendi kendime çalışmaya başladım. Çok geçmeden serbest çalışan bir harf kesici

CARTER SANS

PROTOCOL
Antechamber
MAYORAL CAVALCADE
Chauffeur
Est. 1654
Magistrate

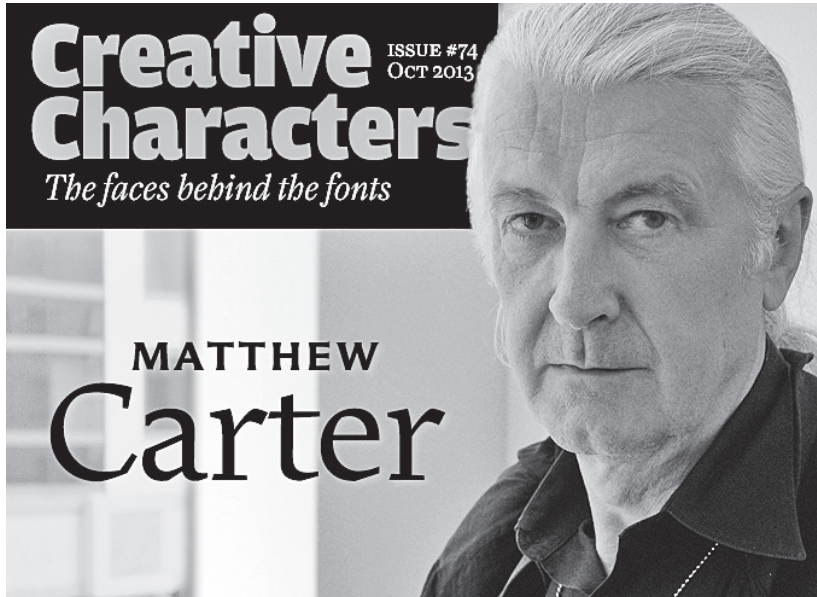
Carter'ın en son satışa sürülen yazı tipi uzun zamandır ilgi duyduğu bir janrı yeniden ziyaret ediyor: “glifik” olarak adlandırılan o nadir kategori – vurgulu veya tezatlı, sivriltilmiş dik çizgileriyle tırnaksızlar. Carter'ın ailenin varyantlarından birçoğunu kendisi tasarladı; sonra Monotype Berlin'de yaşayan genç Amerikalı yazı tipi tasarımcısı **Dan Reynolds**'u son prodüksiyon safhasında yardımcı olması için çağırdı. “Çok iyi bir süreçti” diyor Carter, “Dan tasarımı gerçekten anladı ve çok güzel bir şekilde tamamladı. Keyfime diyecek yoktu, ve iş bana geri döndüğünde yapacak bir yorumum da yoktu. Sadece çok çok iyiydi.”

CHARTER BT PRO

Stratification
CENSUS
Qualitative
POPULATION MULTIPLIER
Hypothesis
Social factors

1987 tarihli **Charter**, Matthew Carter'ın Bitstream'de çalışırken yaptığı en başarılı tasarımlardan birisi. Bu yazı tipinin telifi daha sonra ITC'ye satıldı, ve şimdi piyasada çok çeşitli versiyonları mevcut. Küçük büyük harfler ve eski tarz rakamlarla donatılmış **Charter BT Pro** profesyonel tipografi için muhtemelen en iyi seçimdir. Basitleştirilmiş dış hatları (bunun arkasındaki hikâye için ana metne bakınız) Charter çok geniş bir kullanım yelpazesi olan, sağlam, süssüz, adeta yok edilemez dayanıklılıkta bir tırnaklı ailedir.

Fotograf: Jan Middendorp



Creative Characters
ISSUE #74
OCT 2013
The faces behind the fonts

MATTHEW
Carter

olarak hayatımı kazanabileceğimi ispatladım. Monotype ve birkaç başka firma için gravür işleri yaptım ama o bu tür işler gayet seyrek geliyordu. Dolayısıyla 1958–1959 yıllarında Londra’ya taşındığımda harf yapımında çalışmaya başladım.

Buradan matbaa harfleri tasarlamaya nasıl geçtiniz?

Çok şanslıydım. 1960’larda Londra’da gelenekselin dışındaki uluslararası tarzları takip etmek ve uygulamak isteyen bir grup grafik tasarımcı vardı. İsviçre, Japonya ve ABD’deki çağdaş işlere aşinaydılar. Ama bir sorunla yüzyüzediler: Londra’daki harf dizgiciliği piyasası son derece muhafazakârdı. Helvetica piyasaya 1957’de çıkmış olmasına rağmen, 1961’de Londra’da

CASCADE

**Kidney Bean
HOTPOT**

Favorite Soup Recipes

Cascade, Carter’ın 1965’te Linotype’da işe alındıktan sonra tasarladığı ilk yazıtipiydi. Bir müşteri Ludlow Script’in fotodizgi versiyonunu istediğinde, Carter ve Mike Parker bir kopya yapmamaya ama aynı minvalde bir başka yazıtipi tasarlamaya karar verdiler. Cascade’in adı 1965’in Kasım ayında meydana gelen, aşırı yüklenme yüzünden birbiri ardına çöken elektrik santrallerinin yarattığı “çağlayan” (cascade) etkisiyle Kuzey Doğu bölgesinin tamamında elektriklerin kesildiği büyük kesintiden ilhamla koyulmuştur.

SNELL ROUNDHAND SCRIPT

**Messenger
Epistle**

*His popular missives
sent from the seaside*

Briefcase

Metal harflerin kullanımında olduğu günlerde, birbirine bağlanan çizgilerle oluşan el yazısı temelli harfler nadiren iyi bir görüntü veriyordu. Fotodizgi o problemi çözdü ve tasarımcılar daha önce asla mümkün olmamış yazıtipleri tasarlamak için kendilerine meydan okunduğunu hissettiler. Böylece **Snell Roundhand Script**, Carter’ın Linotype için yaptığı ilk yazıtiplerinden biri ortaya çıktı. On yedinci yüzyıl yazı ustası Charles Snell’in işlerinden yola çıkan, bu İngiliz klasik roundhand (yuvarlak form) Linotype kütüphanesinin demirbaşlarından biri oldu.

Helvetica bulmak mümkün değildi. Dolayısıyla logolar, kitap kapakları vesaire için çağdaş stilde harf çizebilen kişilere talep çoktu.

Harf tasarımı işine böylelikle başladım. Tabii ki o sıralarda bu işte harfleri elle çizmeniz, fotoğrafla kopyalamanız ve kelimeler halinde teker teker yapıştırmanız söz konusuydu. Benim için iyi bir eğitimdi çünkü çok yüksek standartlara sahip ve ne istedikleri hakkında çok güçlü fikirlere sahip grafik tasarımcılarla çalışıyordum. Örneğin Alan Fletcher ve Colin Forbes gibi isimlerdi bunlar. Daha sonra Pentagram ve David Collins oldular. Collins için turnaksız bir Grek tasarladım çünkü Kıbrıs Havayolları’na iş yapıyordu. Collin Forbes Londra Havalimanı’nın tabela sistemlerinde kullanılacak bir alfabe sipariş etti.

Sonra 1963’te Londra’daki Crosfield Electronics’te işe alındım. Bu şirket Avrupa’da Lumitype olarak bilinen Photon harf dizgi sisteminin İngiliz imalat ajansıydı. Benim işim Lumitype 540 serisi için font üretmekti ve bunun için ayda bir haftamı Paris’teki Deberny & Peignot’da geçirmem gerekiyordu çünkü Lumitype’in font disklerini onlar üretiyordu. Bu sayede kendi stüdyosu olan ama haftada bir Deberny & Peignot’ya gelen Adrian Frutiger’le kontak kurabildim. Bu aynı zamanda benim fotodizgi, yazı karakteri çizimi ve fontların üretimlerinin organizasyonu konularında edindiğim ilk doğrudan tecrübeydi.

1960’ların başlarında New York’u ziyaret etme fırsatı buldum ve o seyahat olağanüstü şeyleri görmemi sağladı. Günümüzde “kültür şoku” terimi yerli yersiz kullanılıyor ama benim için bu deneyim hakiki bir şoktu. İngiltere’de tipografik anlamda oldukça imtiyazlı bir dünyada büyümüşüm ve burnum gayet büyüktü. Herkesi ve her şeyi bildiğimi düşünüyordum. Ancak çok değil, birkaç gün içerisinde tam bir cahil olduğumu anladım. Herb Lubalin ve Milton Glaser’in stüdyolarını ziyaret ettim. Type Directors Club’un yıllık sergisi de o sıralarda gerçekleşiyordu ve orada daha önce hiç karşılaşmadığım yazıtipi bazlı işler gördüm. Aynı yolculukta Mike Parker’la tanıştım. O da yakın zamanda New York’taki Linotype için çalışmaya başlamıştı. Orada onu ziyaret ettim.

İki seçeneğim olduğunun farkına varmıştım. Bunlardan biri İngiltere’ye gitmek ve olanlar olmamış gibi davranmaktı. Diğer seçenek kendime söyle demektir: burası olmam gereken yer ve burası asıl oyunun oynandığı yer. Ve ben de bunu yaptım. Mike ve patronu Jackson Burke’e Linotype’ta

çalışmak istediğimi belli ettim. O sırada açık bir pozisyon yoktu ama bir kaç sene sonra Mike tipografik geliştirme departmanının başına geldi. Mike ile sıkı iletişimde kalmıştık ve daha sonra da çok iyi

VERDANA PRO

**Modernization
Toolbox**

**Assorted drill bits
Rubberized**

**Living planned around a fireplace
Bricks & Mortar
Garden, driveway, outhouse
80 YEAR LEASE**

Röportajda Carter’ın açıkladığı gibi, **Verdana** özellikle ekran görüntüsünün ortaya koyduğu zorluklarla baş etmek için yaratıldı. Verdana karakterlerinin cömert genişliği ve boşluklanması bu fontların ekrandaki okunaklılığının anahtarıdır. Tüm boyutlarda maksimum okunaklılık sağlamak için, fontlar önde gelen kılavuzlama (hinting) uzmanlarından **Tom Rickner** tarafından elle kılavuzlandırıldı. Ancak Verdana’nın kullanımı ekranla sınırlı değildir: “Umudum” demistir Rickner, “bu yazıtiplerinin bilgisayar ekranından başka yerlerde de sevilerek kullanılmasıdır. Bu fontların üretiminde ekran boyutlu bitmapler çok önemli olmuş olsa da, kullanımları yalnızca ekran üzeri tipografiyle sınırlı olmamalı.

GEORGIA PRO

**IMPROV
Public sphere
Frontier
Sculpture Park
NATURAL MEDIA
Visualization**

Verdana gibi, **Georgia** da 1996’da Microsoft sistem fontu olarak tasarlandı ve Tom Rickner tarafından ekran için elle uyarlandı. Georgia ailesi 2010’da Monotype, The Font Bureau ve Matthew Carter tarafından büyük bir güncelemeyle tabi tutuldu ve ortaya çıkan sonuca **Georgia Pro** adı verildi. On sekizinci yüzyıla özgü “geçişken” yazıtiplerinden yola çıkan Georgia ekran görüntüsünün zorluklarıyla baş etmek için özellikle tasarlanmış, zarif ancak sağlam ve açık formu bir yazıtipidir. Yeni ve genişletilmiş kapsamlı Georgia Pro 20 font içerir – ‘Light’tan ‘Black’e beş kalınlık, hepsinin italik formu ve bir de Condensed series (daraltılmış diz). Georgia Pro küçük büyük harfler, birleşik harfler, kesirler, eski tarz rakamlar, tablo şekilli kaplama rakamlar, ve orantılı kaplama rakamlar içerir.

arkadaş olduk. Böylece Linotype’da kadrolu tasarımcı olarak işe başlamak üzere 1965 Eylül’ünde New York’a taşındım.

Linotype’ta on beş yıl çalıştınız, daha sonra Mike Parker ile birlikte Bitstream’i başlattınız ve sonra da bağımsız bir tasarımcı oldunuz. Bu muhteşem kariyer süresince, uzmanlıklarınızdan biri tipografi yoluyla teknik sorunları çözme beceriniz oldu. Bu yazıtiplerinden birkaçını sizinle tartışmak isterim. Bell Centennial’le başlayabilir miyiz?

AT&T’nin siparişi idi. 1930’larda Linotype telefon rehberlerinde kullanılmak üzere **Bell Gothic**’i yapmıştı. 1970’lerin ortalarında, AT&T çok yüksek hızlı, dijital harf dizgi araçlarının kullanımına öncülük etti. Bell Gothic dijital olarak dizildiğinde ve ofsette basıldığında büyük sorunlar çıkarıyordu. O yüzden Linotype’a geldiler ve dediler ki: fihristin yazıtipine tekrar bakılması gerektiğini düşünüyoruz. Ve bu işi ben aldım.

AT&T bize rehberlik etmek üzere çeşitli uzmanlık alanlarının bir araya toplandığı bir komite kurdu. Çok iyi bir kaynak ayrılmıştı ve dijital forma geçişin öncesinde ve sonrasında çok fazla araştırma yürüttük. Deneme sürümlerinin hakiki baskılarını yapmak konusunda çok işbirlikçi davrandılar. Dolayısıyla da uzun ve heyecan verici bir proje oldu. Başlangıçtan itibaren dijital olması planlanmıştı. Ama o zamanlarda yazıtiplerini pikselleştirmenin bir yolu yoktu. Şimdilerde ana çizgileri çiziyorum ve bunlar dijital kompozisyon için elektronik olarak bitmaplara dönüştürülüyorlar. O zamanlarda bunu yapacak bir bilgisayar programı yoktu, ben de hepsini elle yapıyordum. Çizimlerimi milimetrik kâğıt üzerine yerleştirir, her pikseli çizer, sonra da bunları kodlardım. Her ızgara çizgi için: açık-kapalı vs.. Sonuçta Centennial ailesindeki dört yazıtipinin tamamını elle dijitalize ettim. Dijital teknik üzerine edindiğim ilk deneyimdi ve muazzam meşakkatli bir işti ama bunu yaparken çok şey öğrendim.

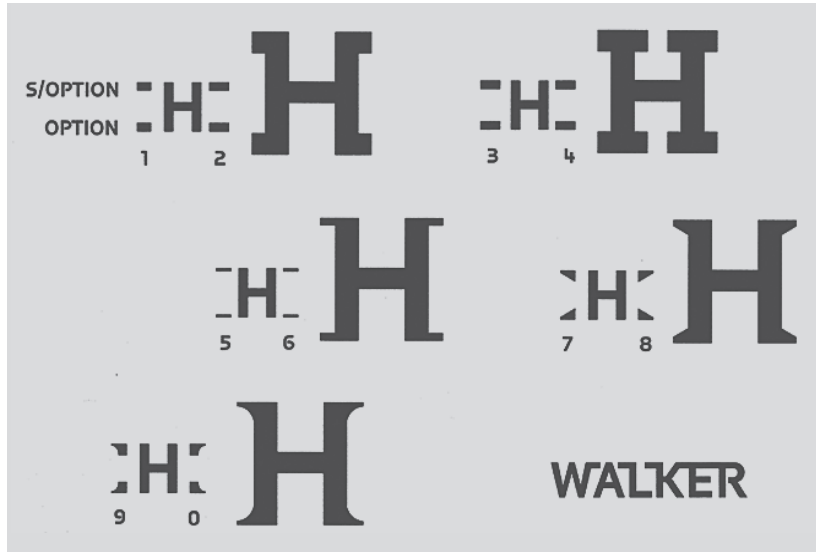
Bahsettiğiniz derslerde bazen teknik bir sorunu çözmeye koyulmuşsunuz, ve yazıtipi tamamlandığında sorun ortadan kalkmış olurmuş.

Bu söylediğiniz **Charter**’ın hikâyesidir, 1987’de yaptık – bir adım geride kalmanın kıssadan hissesi. Charter ben Bitstream’de çalışırken başladı, fontları depolamak için ne kadar data gerekeceği konusunda bir sorun vardı. Turnaklı bir yazıtipi,

kıvrımları ve ekstra puntoları yüzünden, tırnaksızdan iki kat daha fazla data istiyordu. Ben de Charter’ı çok daha basitleştirilmiş bir yapıda, minimum sayıda kıvrımla, daha düz çizgili segmentlerle yapmaya başladım. Örneğin bir Times New Roman’a kıyasla çok ekonomikti. Bitirdiğimde, Bitstream’in mühendislik bölümü başkanına gururla gittim, ama o dedi ki: “ah artık öyle bir sorunumuz kalmadı, şimdi daha kompakt algoritmalarla çalışıyoruz”. Elimde artık var olmayan teknik bir soruna karşılık bir tasarım çözümüyle kalakalmıştım. Fakat o noktada basitleştirilmiş tasarım fikri ilgimi çok fazla çekmeye başlamıştı. Teknik varoluş sebebi ortadan kalkmış olmasına rağmen tamamen farklı sebeplerden ötürü o işte sebat ettim, çünkü artık tasarım için tasarım yapmakla ilgileniyordum.

Peki ya Georgia ve Verdana? Georgia ve Verdana ekran çözünürlüğünün şimdiki kadar iyi olmadığı bir zamanda tasarlandılar.

Çok farklı bir şey: Minneapolis’te bulunan Walker Arts Center’in kurumsal kimliği için özel hazırlanmış bir yazıtipi. 1990’larda Center’in tasarımcılarıyla yakın işbirliği içinde tasarlandı. Çalışma sürecinde tasarımcılar kolayca eklenip çıkarılabilen tırnaklarla oynama fırsatı buldular. Carter’in kariyerindeki muhtemelen en deneysel tasarımıydı. Kendisi şöyle yorumlar: “özellikle yerin doğası ve gereksinim duydukları şeyler bu tasarımı mümkün kıldı. Çok kendine özgü, benzersiz bir yer ve çok daha önemlisi, çalışanları çok eşsiz insanlar”.



Bell Centennial’in yapım süreci. Sağ ve alt: elle uygulanmış piksellerle çalışma çizimleri. Sol üst: günümüzün dijital versiyonları halen çok küçük boyutlarda kötü kalite baskı için abartılı mürekkep tuzakları tasarımıyla birlikte gelir.



Şimdi de o kadar ilerlemiş değil ama ‘anti-aliasing’ gibi şeyler sayesinde ‘rendering’ çok iyileşti. 1990’ların ortalarında Georgia ve Verdana ikili bitmaplardan ibaretti: her piksel ya açıktı, ya da kapalı, siyah veya beyaz. Microsoft da bu yazıtiplerini ekran için maksimum kapasiteye çıkarmaya çok özen gösterdi.

On beş yıl boyunca, tüm web tasarımcıları benden nefret ettiler çünkü ekranda okunaklı olan bir metin yapmak istediklerinde, Georgia ve Verdana kullanabilecekleri çok az sayıdaki yazıtipleri arasındaydılar. Şimdi çok daha fazla seçenek var. Georgia ve Verdana’nın kullanılmaları için bir gün teknik bir sebebin kalmayacak, o noktanın ötesinde de hayatta kalıp kalamayacaklarını görmek ilginç olacak.

Bugün onları baskı olsun, dükkân tabela uygulamaları olsun, yüksek çözünürlüklü kullanımda gördüğünüzde ne düşünüyorsunuz?

Bu gibi şeylere çok açığım. En çok karşılaştığım şey bana gelip IKEA’yı soran insanlar. IKEA

katalogunun Futura’dan Verdana’ya geçmesiyle kopan o tantanadan beri – ki benim o konuyla en ufak bir ilgim ve konudan haberim dahi yok – nereye gitsem insanlar bana onu soruyor. Tarihsel bir şeyle ilgili bir konuşma yapıyorum ve sonunda birisi mutlaka kalkıp şöyle bir şey söylüyor: “Futura’ya geri dönmek için imza kampanyası başlattım. Sen bir hainsin!” Kesinlikle alakanız olmayan bir şey için suçlanıyorsunuz.

Ortada tuhaf bir yanlış anlama var. Geçenlerde bir konferansın sonunda canayakın bir adam yanıma yaklaştı ve dedi ki: Futura’ya geri dönmek için yapılan o kampanyaya ben de imza attım. Ben de sordum: bunu yapmanın sebebi neydi? Dedi ki, bir kere Verdana bir ekran fontudur. Baskıda kullanmamak gerekir. Ben de dedim ki: Tamam, o zaman IKEA katalogunu açıyorsun, Verdana’yla dizilmiş, büyük fiyatlar vesaire... bunun ekran fontu olduğunu nasıl anlıyorsun? Verdana’da bu bir ekran fontudur dedirten şey nedir? Hiçbir fikri yoktu. Bunu biliyordu, çünkü ona bu söylenmişti. Tipografik meselelerin ne olduğunu hiç anlamadan bir sürü yargıya varan çok insan var. Öğrenciler ilginç olabiliyor – bana şöyle şeyler söylüyorlar: hocam bize ekran fontu oldukları için Verdana ve Georgia’yı baskıda kullanamayacağımızı söyledi, ama ben denedim ve gayet iyi gözüküyor. İşte o zaman tek bir şey diyebilirim: Teşekkürler! Devam et!

Orijinal ‘brief’ten çıkan birçok enteresan ve özgün nokta vardı, ve bunlar öğrencilere açıklayabileceğim şeyler. Verdana ve Georgia’nın ‘bold’ versiyonları birçok ‘bold’dan daha ‘bold’. Çünkü ekranda – bizim bunu yaptığımız zamanda, yani 1990’ların ortalarında – harfin ana dikey çizgisi bir piksel daha kalın olsun istendiğinde, ancak iki piksele kadar çıkılabiliyordu. Baskıda alışlagelmiş ağırlığa kıyasla bu çok büyük bir sıçramadır. Bir taraftan da bu durum IKEA kataloglarında oldukça işe yaramıştır: ‘bold’u küçük boyutta kullandığınızda farkı gerçekten de görebiliyorsunuz.

Teknisyenler ve bilim insanları ile ortak çalışma yaptığınız son projeniz Sitka idi: MS Windows 8.1 ile birlikte gelen yeni bir turnaklı aile. Microsoft’tan okunaklılık araştırmalarıyla tanınan Kevin Larson ve Tiro Typeworks’deki tasarımcılarla çok yakın işbirliği içinde çalıştınız. Bu süreç bilim hakkındaki fikrinizi değiştirmenize sebep oldu mu? Yazıtipi tasarımcıları okunaklılık araştırmaları söz

konusu olduğunda çoğu zaman çok şüpheli davranırlar.

Evet ve ben de şüpheliydim. Her zaman ilgimi çeken bir şeydi ama bir tasarımcı olarak işime yaramadığını düşünürdüm hep. Okunaklılık üzerine öyle makaleler okumak istiyordum ki, sağduyumu kullanarak zaten bir şekilde bildiğim şeyleri değil, hiç bilmediğim şeyleri bana anlatsın. Bell Centennial’ı yaptığımızda, elbette okunaklılık önemsedığımız bir meseleydi – çünkü telefon rehberleri için tasarlanıyordu ve kötü kâğıt üzerine altı punto

BELL CENTENNIAL

Payload

FIBRE OPTICS

Achieving 98% Staggered Transmission Frequency

Semaphore

PREFERENTIAL BANDWIDTH MONITOR

1970’lerde telefon rehberleri için tasarlanan **Bell Centennial** zor şartlarda yapılan küçük baskı için mükemmelleştirilen formlara sahiptir. Fontların isimleri hâlâ orijinal kullanımı akla getiriyor: Regular veya Bold değil, ama **Address, Name & Number, Sub Caption, Bold Listing**. Yüksek hızlı matbaalarda mürekkebin öbeklenmesini önlemek için dev **mürekkep tuzakları** devreye sokuldu. Günümüzde bu çarpıcı şekillerin işlevi neredeyse tamamen kayboldu – ama grafik tasarımcılar onların alışılmışın dışındaki görünümünden hoşlanıyorlar. Özellikle büyük boyutta kullanıldığında, Bell Centennial çok iyi görünür.

ITC GALLIARD

Tour

Fresh spoor

Long days out in the bush

Wildlife

ON ASSIGNMENT

Carter’in Galliard’ı ilk başta 1978’de Mergenthaler Linotype için fotodizgi yazıtipi olarak yayımlandı. On altıncı yüzyılda yaşamış, güzel ve okunaklı yazıtipleriyle meşhur, harf kesicisi **Robert Granjon**’un çalışmaları model alınarak tasarlanmıştır. ITC Galliard özellikle uzun metin gövdeleri için yaratılmış bir yazı karakteridir. Ancak italik formu davetiyeler veya gayri-resmi duyuru metinlerinde belirgin bir özellik kazanabilir. Yeni bir özel versiyonu 2013’te yayımlandı: **ITC Galliard eText** Monotype’tan Carl Crossgrove’un ekran okunaklılığı geliştirerek yeniden hazırladığı bir tasarımıdır.

basılacaktı. Ama biz çok ilkel yöntemlerle bir araştırma yaptık. Örneğin '2' rakamının iki farklı versiyonunu duvara asıyor, bir tanesi belirsizleşene kadar arkaya doğru yürüyorduk. Hakikaten kör bir uçuştur diyebilirim.

Okunaklılık üzerine yapılan akademik çalışmalara gelince, pratik anlamda kullanabileceğim hiçbir şey bulamadım. Ama sonra Kevin Larson ile tanışıp, bu işe dahil olunca, çok ilginç gelmeye başladı. Nasıl okuduğumuzla ilgili çok kesin fikirleri var ama aynı zamanda aşırı dogmatik de değil. Ayrıca şimdi göz hareketlerini inceleyen çok daha iyi araçlar var ve beynin nasıl okuduğunu çok daha iyi anlıyoruz. Kevin ve Microsoft'taki ekiple konuştukça, merakım kabarıyordu.

Ben belli bir noktaya tasarım üzerinde çalışıyor, sonra Kevin'e devrediyordum. O da tasarım hangi aşamadaysa, ona uygun testler yapıyordu. Vardığı sonuçları bir cetvel halinde sunuyor, bir seçeneğin öbüründen neden daha iyi olduğunu ifade etmek için çok iyi grafik yöntemler buluyordu. Yine de, sonuçların birçoğu muğlak, hatta çelişkiliydi. Okumak ve okunaklılık testleri hakkında halen anlayamadığımız çok şey var. Ama sanırım biz bu spesifik yazıtipi türü söz konusu olduğunda, elimizdeki tekniğin son halini ve yapılan testlerin kullanışlılık derecesini bir hayli ilerlettik.

MILLER
Beverage
Airborne
Seated behind the bulkhead
TRAY TABLE
Powdered Coffee Sweetener
Galley Logistic

Son yirmi yıl süresince, Matthew Carter Washington Post, the New York Daily News ve Boston Globe gibi gazeteler için yazıtipleri tasarladı. Font Bureau onun, 19. Yüzyıl'da yaşamış **Richard Austin**'in Londra'da Glasgow'daki dökümevleri için kestiği yazıtiplerini yeniden diriltten **Miller Text** ve **Display** adlı çalışmalarını piyasaya sürdü. Bunlar gazeteler düşünülerek tasarlanmış ilk yazıtiplerindendi. Bu serilerin gazetelerden derhal gördüğü büyük ilgi, daha dar manşet ve başlık stillerinin yaratımına yol açtı. 2010'da **Richard Lipton**, Matthew Carter'ın popüler serisini yeni doruklara taşıdı: çok büyük düzenlemeler için **Miller Banner** tasarlandı – 100 punto ve yukarısı, Scotch Roman'ın tarihteki öncülerinden bir hayli ötededir. Lipton Glamour serisine cezbedici bir **Black** kalınlık eklemiştir.

Son birkaç senedir hangi projeler üzerinde çalışmaktasınız?

Sitka dışında, diğer bir büyük proje Londra'da bulunan büyük bir gazete içindi. Sanırım yakında piyasaya sürülecek ama henüz halen pakete sarılı diyebiliriz, dolayısıyla onunla ilgili çok fazla bir şey söyleyemem. Bir zaman oldu ki, bana sipariş edilen bütün işler yayınlardan gelirdi. Şimdi o kanal kurudu. Geriye bir tek, halen çok iyi müşterim olan New York Times kaldı.

Yaşamımda hep olsun istediğim şey Miller yazıtipini tasarlarken yaşadığım gibi bir durumdur. Onu tamamen kendi başıma başlattım. Kimse benden bir şey istememişti, bir müşterim yoktu. **Scotch roman**'lara alışkındım. Bir zamanlar, özellikle de 19. Yüzyılın ikinci yarısında ABD'de, bu kadar popüler olup sonra birdenbire sırı kadem basmalarına şaşırıyordum. Üzerine çalışmaya başladım. Roger Black gördü ve çalıştığı

SOPHIA
**THE DARK
LEGEND
OF HACOTE**

Başlıklarda kullanılmak üzere tasarlanmış bu yazıtipi **altıncı yüzyılda Konstantinopol**'de kullanılan melez alfabelerden ilhamla yaratıldı. Bu alfabeler kozmopolit etkiler taşıyan bir Bizans karışımıydı: Klasik Roma büyük harfleri, yuvarlak majiskül harfler ve Yunan harf formları vardı. **Sophia** birçok alternatif karakter şekli içerir. Bunlardan bazıları son anda birleşik harf yaratmak için komşu harflerle birleşmeye olanak sağlayacak şekilde tasarlanmış uzayan çizgilere sahiptir.

ALISAL
**Jurisdiction
Agent 59**
Ready escape routes

Alisal, 15. Yüzyıl'da Venedik'te yaratılmış İtalyan kitap yazıtiplerinden ilhamla tasarlandı. Bunlar belirgin tırnakları, kısa alt kuyrukları olan ve belli belirsiz diyagonal kontrasta sahip gürbüz harflerdi. Alisal bu eski orijinalerin tipik özelliklerini koruyarak çarpıcı ve çok orijinal ayrıntılar ekler. Carter'ın anlatımına göre bu tasarım üzerinde o kadar uzun zaman boyunca çalışmış ki, tasarımı Monotype için tamamlaması istendiğinde, sanki kendi yazıtipini tarihin içinden yeniden diriltiyormuş gibi hissetmiş. Çalışma süreci de bu illüzyondan etkilenerek değişmiş. Alisal'ın ilk uygulamaları siyah kalem çizimiyken, bu sefer hem ön taslaklar, hem de son çizimler ekranda yapılmış.

gazetelerden birine önerdi. Sonra olay adeta patladı.

Miller ve diğer aileler Font Bureau'dan birçok tasarımcıyla ortak çalışmalar sonucunda üretildi. Üretim işini başkalarına bırakmayı seviyor musunuz?

Projenin doğasına bağlı. Font Bureau ile yakın ve dostane bir ilişkim var ve bazen ortak çalışmalar yapıyoruz. Geçmişte çoğu zaman şöyle oldu: ben bir ailenin bir kısmını tasarlıyordum, sonra Font Bureau tasarımcıları aileyi büyütüyordu. Bu genelde, bir yazıtipi sahaya çıktığında, insanların yorumlarına göre şekillenen bir süreç. Daha hafif bir versiyon istiyoruz, ya da çok daha tezatlı bir ekran versiyonu istiyoruz gibi şeyler söylenebilir. Font Bureau tasarımcılarından birçoğu benim başlattığım ve ne yaptıklarını bilmelerine yetecek kadar ilerlettiğim yazıtipleri üzerinde benimle birlikte çalıştılar. Miller iyi bir örnek, çünkü birkaç farklı Font Bureau tasarımcısı onun üzerinde çalıştı. **Tobias Frere-Jones** erken bir aşamada işin içindeydi. **Cyrus Highsmith** Miller Daily adında bir gazete versiyonunu yaptı. Sonra **Richard Lipton** çok büyük boyutlar için bir tür pankart versiyonunu yaptı. Yani birçok tasarımcı o projede rol oynadı.

Üslup açısından bakıldığında, işleriniz muazzam çeşitlilik arz ediyor. Gerard Unger veya Adrian Frutiger'in tam tersi bir yaklaşımınız var. İkisi de aynı formel prensipleri tekrar tekrar ifade eden fontlar yapıyorlar. Bununla ilgili bir teorim var. Bence iki tür yazıtipi tasarımcısı var. İlk tür için Gerard Unger iyi bir örnek. **Goudy** veya **Zapf** da öyle. Bu insanlara imreniyorum çünkü bunlar tasarladıkları her yazıtipinde kişiliklerini yansıtan, dahi tasarımcılar. Eminim ki, Gerard yeni bir yazıtipi tasarlayacak olsa, bir gazeteyi veya dergiyi ilk elime aldığında, tasarımın ona ait olduğunu bilirdim. Onun el yazısını okurdum. Yaptığı her şeyde kişiliğinin ışığını görmek mümkün.

Benim böyle bir deham yok – ben daha çok bukailem gibiyim. Sanırım benim için başka tasarımcıların kafalarının içine girmek daha kolay. **Leslie Cabarga**, **Big Caslon** üzerine konuşurken, bu tasarımda Caslon'un ruhunun benim filtremden süzülerek ışıldadığını söylemişti. Benim söylediğim şeyin yeni spiritüel çağa özgü yorumu. Ama şu da var ki, bu doğruysa memnun olurum. Sanırım bu şekilde birine kanal olmak, benim için Gerard veya Hermann veya Adrian için olduğundan çok daha

kolay. Beni ilgilendiren bir konu çünkü bu işte hepimiz devlerin omuzlarında yükseliyoruz. Ve şayet bunun haklı bir bahanesi olmalıysa o da şudur: çünkü böylelikle daha uzağı görebiliyoruz.

Yani eğer bana, örneğin **Snell Roundhand**'i **Verdana**'ya bağlayacak bir izlek var mı diye sorarsanız: ben göremiyorum. İki yazıtipinin de kendi bağlamlarında iyi olduklarını düşünüyorum ve bunlar çok farklı bağlamlar. Daha önce hiç yapmadığım şeyler için sipariş almayı seviyorum. Bana o şekilde meydan okunması hep hevesle beklediğim bir şey.

Şimdi yetmişli yaşlarınızı yarıladınız. Biraz yüzüstlük edip, emekliliği düşündüğünüz oluyor mu diye sorabilir miyim?

Dürüst olmak gerekirse, emekli olmak gibi bir düşüncem hiç yok. Emekli olsam ne yaparım bilmiyorum. 76 yaşında, kırk elli yıl önce sahip olduğum gücüm yok – eskisi gibi uzun saatler çalışmıyorum. Ama işe olan ilgimi hiç kaybetmedim. Biraz önce söylediğim gibi, sürekli yeni proje arayışı içindeyim. Ayrıca, o kadar uzun zamandır ya bir iş ortağı ya da serbest tasarımcı olarak çalışıyorum ki – benim için ileri geri çevirmek zor. Bir sonraki ödev nereden gelecek hiç bilemiyorsunuz, o yüzden birisi bana bir iş teklif ettiğinde, ben de “evet alayım lütfen” diyorum!

Öyle sanıyorum ki hayatta işiniz kadar keyif aldığınız pek fazla bir şey yok.

Bu doğru. Ve ben de vazgeçme fikrinden hoşlanmıyorum. Kendiniz için çalıştığınızda, kimse size emekli ol demez. Yani.. benim emeklilik planım ölüm. Hahaha! Son nokta için güzel bir yer mi sizce? ●

YAZILAR

Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi
Umut Südüak
Tasarım
Bülent Erkmən
Sorumlu Yayın Yönetmeni ve
Tasarım Devamlılığı
Osman Tülü
Grafik Uygulama: Tipograf
Baskı: A4 Ofset
Ayda bir yayımlanır, para ile satılmaz.
Tüm hakları saklıdır.

Grafik Tasarımcılar
Meslek Kuruluşu Derneği
Ortaklar Caddesi Bahçeler Sokağı 17/4
Mecidiyeköy 34394 İstanbul
Tel: (0212) 267 27 58
Faks: (0212) 267 27 59
info@gmk.org.tr www.gmk.org.tr