

Yazılar:

GRA FİK TASARIMCILAR MESLEK KURULUŞU

Dijital yazıtipi tasarımının 30 yılı

Johannes Bergerhausen
Form 255,
Eylül/Ekim 2014
Çeviri: Aslı Mertan

Font tasarımının gelmiş geçmiş en iyi çağını yaşıyoruz – ya da bana öyle geliyor. Dünyanın dört bir köşesinde çok çeşitli amaçlar için, birçoğu geçmişin önemli klasikleri üzerine derin araştırmalara dayanan, fevkalade yazıtipleri yaratılıyor. Typo Berlin ve AtypI konferanslarının her yıl kanıtladığı üzere daha önce eşi benzeri görülmemiş kalitede tipografik tasarım işleri üretiliyor.

Ancak ortaya çıkan bir başka sonuç ise şu: hiçbir zaman bugünkü kadar çok sayıda berbat font da görmemiştik. Bu işle uğraşan kişi sayısının çokluğu ve tasarım araçlarının yaygın erişilebilirliği göz önüne alındığında başka türlü olmasını bekleyemeyiz. Theodore Sturgeon’a göre zaten her şeyin yüzde 90’ı süprütü olduğu için, bunun pek de önemi yok. Bütün dijital disiplinlerde olduğu gibi, esas soru: nasıl süzgeçten geçireceğimiz ve kaliteyi nerede, nasıl bulacağımız.

En iyi yazıtiplerinin çoğu esasen tek bir amaç için tasarlanmışlardı. Örneğin; Bell Centennial 1978’de AT&T telefon rehberleri için yaratıldı ve okunaklılık konusunda şaşırtıcı bir iyileşme sağladı. Nancy’de bulunan The Atelier National de Recherche Typographique halihazırda Walther von Wartburg’un Kökenbilimsel Fransızca Sözlüğü için fonetik bir yazı üzerinde çalışıyor. Gelecekte

bu çalışmanın yaklaşık 17.000 sayfadan oluşan 25 cildi, özel olarak tasarlanan fonografik karakterlerle, çevrimiçi erişime sunulacak. Dijital fontların sadece 30 yıldır piyasada olduklarını unutmamız hakikaten işten bile değil.

Pikseller ve ikonlar

Yazılım geliştirici Andy Herzfeld Aralık 1982’de lise arkadaşı Susan Kare’yi arayıp, Apple hesabına çok gizli bir projede çalışmak ister mi diye sordu. Kare’nin cevabı olumluydu. Bir hafta sonra elinde milimetrik kâğıt, kod adı Macintosh olan bir proje için sayısız ikon ve piksel font geliştirmeye başladı. Kare o günlerde ne bilgisayarlar ne de font tasarımı hakkında bir şey bilmiyordu¹ ama aralarında fare oku ve pikselleştirilmiş kol saati de bulunan ikonları ve 7×9 pikseli basit bir grid temelinde tasarlanmış Chicago fontu da bulunan çalışmaları çığır açıcı işlerdi. “İlgi çekici yer” işareti olarak da bilinen Antik İskandinav kökenli ilmekli kareyi, simgeler ve semboller üzerine bir kitapta tesadüfen bulan ve onu “command” tuşu olarak seçen de yine Kare oldu. Dijital fontların – aralarında İkarus ve Xerox PARC da olmak üzere – önemli öncülleri olmakla birlikte dijital tipografi atılımının yolunu açan 1984’te Macintosh’tu.

Herkes bir Gutenberg

Masaüstü yayıncılık (DTP) elbette sadece Mac’ten ibaret değildi.

Susan Kare, Bitmap Fontu, Macintosh için.



Daha çok Mac, lazer yazıcılar ve 1982’de Adobe Systems’i kuran PARC emektarları John Warnock ve Charles

Geschke’nin geliştirdikleri sayfa tanımlama dili PostScript’in² birleşimiydi. PostScript’in en büyük avantajı vektör temelli olması idi, bu sayede harfler ne kadar büyütülseler de pikselleşmiş görünmüyorlardı. Adobe’nin kuruluşundan üç ay sonra Steve Jobs şirketi satın almak istedi³ fakat iki yönetici Apple’a hissedarlıktan fazlasını teklif etmeyecek kadar uyanıklardı. Linotype, PostScript kullanan üst düzey dizgi makinası Linotronic’i piyasaya sürdüğü zaman fotodizgi ciddi bir rekabetle karşı karşıya kaldı. Dönemin masaüstü yayıncılık (DTP) reklamlarına göre artık herkes bir Gutenberg idi. Bu yeni teknoloji başka yeni fikirler de doğurdu: ilk bağımsız font markalarından Emigre Kaliforniya’ya yerleşen Avrupalı iki siyasi göçmen Zuzana Ličko ve Rudy VanderLans tarafından 1984’te kuruldu. İlk dijital font dağıtımıcısı FontShop ise 1989’da açıldı.

Herkes bir Garamond

OpenType font formatı, PostScript ve TrueType arasındaki “font savaşlarına” son verdiğinden bu yana font tasarımlarında üstel bir artış gördük. Hiç kimse bugün kaç tane dijital yazıtipi olduğunu bilmiyor ancak toplam sayı 100.000’den fazla olmalı. Fontographer (1986), FontLab (1993), Glyphs (2011) ve Robofont (2011) gibi tasarım araçlarının demokratikleştirilmesi, pazarı eskisinden çok daha kalabalıklaştırdı. Üstelik OpenType yazıtipleri artık 256 karakterle sınırlı değil, bir dosyada 65.536



Türk lirası, Rus rublesi, Hint rupisi.

şekil içerebiliyorlar. Modern yazıtiplerinin birçoğu düzinelerce farklı rendering (uygulama), small caps (küçük büyük harfler), farklı rakamlar ve sayısız özel karakterler içerecek şekilde geliştiriliyor. Meslek dergileri, örneğin Portekiz’deki yazıtipi tasarım piyasasında olan bitenleri dosya konusu yapabiliyorlar. Geçtiğimiz haftalarda birinci Uruguay Yazıtipi Tasarım Yarışması’na katılım duyuruları yapıldı. Bir başka deyişle tipografi küreselleşti. Bu alandaki en önemli eğitim merkezleri Reading (UK), Den Haag (NL) ve Nancy (FR) deki üç yüksek lisans programı. Mevcut yazıtipi bolluğundan bunalan herkes en iyilerden oluşan bir seçkiye “Neue Schriften. New Typefaces” (Yeni Yazıtipleri) adlı kitapta erişebilirler. Niggli’den basılan bu kitap iki meslektaşım, Mainz Uygulamalı Bilimler Üniversitesi’nden Petra Eisele ve Isabel Naegele’in işi.

Çokdillili kelime işlem

Grafik endüstrisi PostScript’i daha hâlâ idrak etmeye çalışırsa dursun, bir diğer eski PARC çalışanı bir sonraki ilerleme üzerinde çalışmaya çoktan başlamıştı. Joseph D. Becker, 1988’deki “Unicode 88” taslağında, İnternet üzerinden yapılan veri aktarımı arttıkça, ulusal karakterlerin kodlanmasından kaynaklanacak kısıtlamaların daha belirgin olacağı öngörüsünde bulunarak dünyadaki bütün yazı karakterleri için evrensel bir standart gerektiğini öne sürdü. Bunun sonucu olarak 1991’de Unicode Konsorsiyumu kuruldu. Unicode

bugün 100.000'den fazla yazı karakteri kodluyor ve bütün modern bilgisayarlarda ve akıllı telefonlarda bulunuyor.

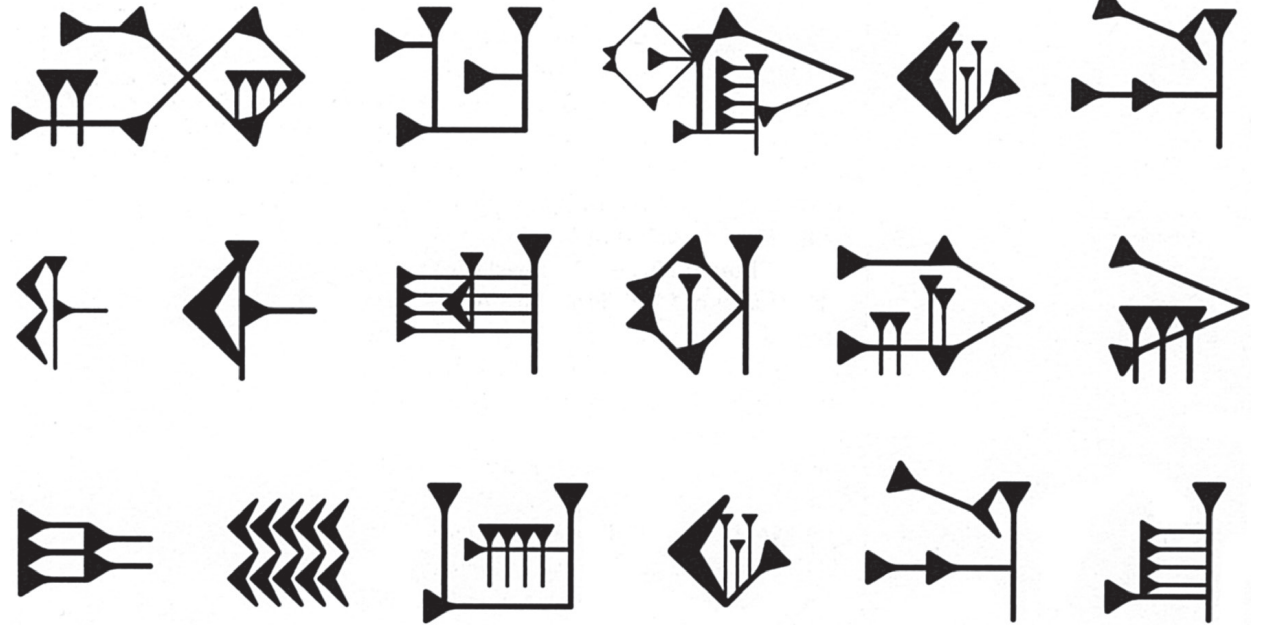
Daktilo ve dizgi

Masaüstü bilgisayarın yaygınlaşması, eskiden birbirinden ayrı olan iki işin – daktiloda yazı yazmak ve dizgi makinasında harf dizmek – birleşmesine de yol açtı. “DTP devrimi”nin etkisi iletişim tasarımı ile sınırlı kalmadı. Aslında yazılı metin kullanan kültürel üretim alanlarının tamamını dönüştürdü. Tipografi artık gizemli bir bilim değil. Örneğin bilgisayarda doktora tezi yazan herhangi biri, farkında olsun ya da olmasın temelde bir tipografıdır. Yazıtipleri, özellikle de web tipografisi muazzam potansiyeli olan bir pazara sahip.

Sistem fontları

Kullanıcılar tarafından farkedilmese de günümüzde sistem fontları da iyileştiriliyor. Her güncellemede megabaytlarca font kullanıcılara ücretsiz sunuluyor. Microsoft'un 2007'den bu yana, her yeni Windows ve Office versiyonunda sunduğu Consola ve Calibri gibi ClearType fontları, çok sayıda örnekten sadece biri. Bu yazı karakterleri dikkat çekici düzeyde iyi geliştirilmiş. Kullanıcıların Times kullanırken, Yunanca bir kelimenin turnaksız (sans serif) bir metnin içinde yaralı parmak gibi göze batmasına katlanmak zorunda oldukları günler geride kaldı. Günümüzde artık birçok yazıtipi genel kullanıma açık.

Bamum Fontu, Kamerun'dan.



“Dijital Çiviyazısı”ndan.

Non-Latin

(Latin dillerinin dışındaki diller)

Şu anda en büyük değişimler bir olumsuzlama ifadesiyle – Non-Latin – tanımlanan yazı sistemlerinde görülüyor. Adrian Frutiger 1970'ler gibi yakın bir tarihte, hiç sözünü sakınmadan, tipografi söz konusu olduğunda Hindistan'da, Charlemagne öncesinde Avrupa'nın geçirdiğine eşdeğer bir tıkanma yaşayacağını söylemişti. Ancak bugünlerde Hindistan'da, ülkenin mevcut dokuz adet yazı sisteminin tamamı için 2009'dan bu yana birinci kalite yazıtipleri üreten Hindistan Harf Dökümevi'nin öncülük ettiği bir tipografik kültür rönesansı yaşanıyor. İlerlemeler sadece Hindistan ile de sınırlı değil. 2006 yılında Dubai'de düzenlenen Kitabat Konferansı,

Arapça yazıtiplerinde bir revizyonun kıvılcımını çaktı. Konferans, Khatt Vakfı'nın Tipografik Eşleştirme Projesi'ne ve her Latin fontu için Arapça bir karşılık bulunmasına da öncülük etti. Buna ilaveten Lübnanlı yazı tasarımcısı Nadine Chahine birkaç yıldır Bad Homburg'taki Monotype'ta Arapça yazıtipleri geliştiriyor.

Rupiler ve Liralar

Sıcak haber, 2010: Hindistan Haberleşme Bakanı Ambika Soni, Delhi'de yaptığı basın toplantısında Hint Rupisi'nin yeni sembolünü belirlemek için açılan yarışmanın kazananını açıkladı: ₹. Hindistan'daki bazı yazı sistemlerinde halihazırda bir Rupî sembolü olmakla birlikte, yeni sembol diğerlerinden bir

gömlek üstündü. İki paralel çizgi, dolar ve euro işaretlerini çağrıştırıyor ve para birimi sembollerinde yeni bir metakod oluştuyordu. Yeni sembol Unicode'a eklendi ve şu anda bütün modern bilgisayarlarda bulunuyor. Hindistan iktisadi bir güç merkezi olarak ağırlık kazandıkça, daha çok karşılaşıcağımız bir sembol olacak. Hindistan'ı takiben, 2012 yılında, Rusya ve Türkiye yine paralel çizgiler içeren yeni para birimi sembollerini belirlemek amacıyla benzer yarışmalar düzenlediler. Dolar'ın üstünlüğü hiç değilse tipografik açıdan sekteye uğramış görünüyor ve para birimi sembolleri birer ulusal itibar simgesi haline geliyorlar.

Azınlık alfabeleri

Dünya çapında (sayısı azalmakta olan) yaklaşık 7.000 dil konuşuluyor ve 200'den fazla yaşayan ya da ölmüş olan yazı sistemi var. Bunlardan 123 tanesi şu an Unicode'da mevcut. Bu durum bu yazılı kültürlerle, IT dünyasına erişim ve kültürel kimliklerini kendi yazı karakterleriyle çevrimiçi olarak ifade etme imkânı veriyor. Yazmak kimliğimizin önemli bir parçası. Örneğin, 1896'da Kamerun'da Bamum Kralı Njoya, Bamum yazı sistemini icat ederek tebaasının sömürgeci efendilerin ve misyonerlerin kullandığı Latin alfabesine esir olmalarının önüne geçti. Bamum Krallığı'nın nüfusu sadece 215.000 olabilir ama Unicode'a dahil edildikten sonra yazı sistemleri bir rönesans yaşadı ve bugün okullarda yeniden öğretiliyor.

Sanal klavyeler

Benzer küçük topluluklara yardımcı olabilecek yazılımlar günümüzde mevcut. Örneğin, Apple ya da Google'ın ABD'de Cherokee

dilini konuşan 290.000 kişi için gerçek bir klavye geliştirmesi çok düşük bir ihtimalken, yazılım tabanlı klavyelerin geliştirilmesi ve dağıtımı çok daha kolay. Silikon Vadisi’ndeki büyük bir şirketin tipografi sorumlusu yakın zamanda bana işletim sistemi üreticilerinin tipografik azınlıklarla pek ilgilenmediklerini, halbuki cep telefonu üreticilerinin Afrika’da belli bir pazara erişmek istediklerinde ilgili semboller ve karakterleri içeren telefonlar sunmak zorunda olduklarını söyledi.

Dijital çivi yazısı

İnsanlık telif hakkı meselesini çözüp de, dünyadaki bütün kitapları çevrimiçi ulaşılabilir hale getirmek konusunda ciddileştiği zaman, söylemeye gerek yok ki bu evrensel kütüphanede 5.300 yıl önce çivi yazısıyla yazılmış Sümerce ve Babilce metinlerin de bulundurulması gerekecek. Ne de olsa söz konusu eserlerin arasında ilk yazılı kanunnamelerden biri olan Hammurabi Kanunları ve dünyanın en eski hikâyesi olan Gılgamış Destanı var. Günümüzde bütün dünyada çivi yazısı okuyabilen yaklaşık 1.000 kişi mevcut. Bu sayı Mainz Uygulamalı Bilimler Üniversitesi, Institut Designlabor Gutenberg (IDG) bünyesinde tasarımcı Stefan Pott, Andrea Krause ve benim birlikte geliştirdiğimiz ve yayımlanmış dijital çivi yazısını takiben artış gösterecektir.

İmojiler

İmojiler ikinci milenyumun başında Japonya’da ilk mobil 3G telekomünikasyon cihazlarını geliştiren kişilerin terminallere gizlice yerleştirdikleri piktogramlardır. İmojiler her gün milyonlarca kere kullanıma giriyorlar. Dolayısıyla, elbette onların da telefonlara ve bilgisayarlara gönderilmeden önce Unicode’a eklenmeleri gerekiyordu. Bu gerçekleşir gerçekleşmez, bu acayip varlıklar dünyanın her yerinde, yavaş yavaş terminallere yerleşmeye başladılar. Yeni bir resimyazı iletişimi dalgasının habercileri olabilirler mi peki? Muhtemelen öyleler, bu durumda Milton Glaser’in I♥NY’u sadece bir başlangıçtı.

Arapça ve Japonca yazı karakterleri – bugün çoğunlukla gülen yüz simgesi olarak kullanılıyorlar.



Cep bilgisayarları

Bugün cep telefonu dediğimiz şey, NASA skandalının bize hatırlattığı üzere, aslında tam donanımlı bir bilgisayar. Bu bilgisayarımı telefon PC’den çok daha önemli hale gelebilir. Kişisel bilgisayarlardan çok daha kişisel oldukları kesin. Küresel bilgisayar satışları 2011 yılında 352 milyona ulaşırken cep telefonlarında bu rakam 1,7 milyar oldu. Birçok Afrikalının banka hesapları yok fakat giderek daha çok kişi ödemelerini yapmak için telefonlarını kullanıyor. Bu da elbette şu soruyu akla getiriyor: Acaba bir banka hesabı çok gerekli bir şey mi?

Sıradaki milyar

Küresel olarak bakıldığında dünyamızın dijital karakterlere ve yazıtiplerine erişimi muazzam bir artış gösterdi. 2010 yılında yaklaşık iki milyar kişi İnternet’e erişti⁴. Bu, sadece 20 yıllık bir mazisi olan bir ortak için baş döndürücü bir rakam olmakla birlikte beş milyar kişinin hâlâ siber uzaydan uzak olduğunu gösteriyor. Önümüzdeki birkaç yılda bir milyar kişinin daha çevrimiçi olduğunu göreceğiz. Demek oluyor ki, yazının rönesansı daha yeni başlıyor. ●

- 1 Susan Kare’in EG8 konferansında yaptığı konuşma, Mayıs 2014.
- 2 Martina Fineder, Eva Kraus, PostScript, Zur Form von Schrift heute, Ostfildern; Hatje Cantz, 2004.
- 3 John Warnock’un Utah Üniverstesi SCI enstitüsünde yaptığı açılış konuşması, Kasım 2011.
- 4 http://en.wikipedia.org/wiki/Internet_access

Kaynaklar

- Johannes Bergerhausen, Siri Poarangan, Decodeunicode – die Schriftzeichen der Welt, Mainz 2011.
- Johannes Bergerhausen, Digitale Keilschrift, Mainz 2014.
- Petra Eisele, Isabel Naegel, Neue Schriften, New Typefaces, Niggli 2013.
- Andy Herzfeld, Revolution in the Valley, Sebastopol, USA, 2005.
- The Unicode Consortium, The Unicode Standard, Version 5.0, Mountain View, USA, 2006.

Johannes Bergerhausen 1965 yılında doğdu. 2002’den bu yana Mainz Uygulamalı Bilimler Üniversitesi’nde tipografi ve kitap tasarımı uzmanlık dalında profesör, ayrıca Nancy’deki Atelier National de Recherche Typographique’de de ders veriyor. Siri Poarangan’la birlikte yazdıkları “Decodeunicode – Die Schriftzeichen der Welt” 2011 yılında yayımlandı, “Digitale Keilschrift / Digital Cuneiform” bu yıl içinde çıkacak.

Kitap nesnesi nesne olarak kitap

t24.com.tr

Bugünden geçmişe kitabın biçiminin değişim ve dönüşümlerinin ele alındığı, Burcu Dünder’in yazdığı Kitap Nesnesi Nesne Olarak Kitap’tan bir bölümü yazarının izniyle yayınlıyoruz.

Okuyucusunun elinde “tamamlanan” kitaplar

Yakın zamanda, Penguin yayınevi tarafından yayımlanan My Penguin dizisindeki kitaplar, klasik olarak değerlendirilecek “metin”lerin kitap haline dönüşümlerinin, okuyucunun elinde “tamamlanması” düşüncesine dayanır. Yayınevi, edebiyat klasikleri arasına girmiş yapıtlar arasından seçilmiş kitaplara yer verdikleri bu dizideki kitapların “kapaklarını”, okurlar tarafından, istedikleri biçimde tasarlanması için boş bırakmışlardır. Kitapların sırtları ve arka kapakları, yayınevinin diğer karton kapaklı kitaplarında olduğu gibi “tasarlanmış” olarak, ön kapakları ise üzerinde yalnızca yayınevinin logosu bulunan, düz beyaz, boş halleri ile satışa sunulmuştur. Kitapların ön kapaklarının okuyucu tarafından tasarlanması, kitap ile okuyucu arasında etkileşim oluştururken, diğer taraftan, okuyucular tarafından yayınevine gönderilen “kapak tasarımlarının” seçilmiş örnekleri, yayınevinin özel olarak hazırladığı bir internet sitesinde sergilenmektedir.

Kitap kapağı, alıştığımız “sistem” içerisinde, kitabın

okuyucusu ile bir araya gelmesinin ilk aşamasında görev alarak, kitabın içeriğini potansiyel okuyucusuna “anlatır”. Bu kitaplarda ise, konvansiyonel olarak bu işlevin ağırlıklı kısmını yüklenen ön kapağın boş bırakılması, kapağın bu işlevini “bozar”: Kapağın içeriği “anlatması” yerine; içerik – bu dizideki kitapların “klasik”ler arasından seçilmesi, bu anlamda hiç tesadüfi değildir – kapağa dair “olasılıkları” anlatır. Burada, satın alınan *Alice Harikalar Diyarında* kitabı mı yoksa, “*Alice Harikalar Diyarında* için bir kapak ‘yapma’ olasılığı” mı olduğu birbirine karışır.

Bakılan ve okunan arasındaki ilişkiye dair yeni denemeler

Anaakım yayımcılık dünyası, *My Penguin*’de olduğu üzere özel bir alan oluşturacak şekilde, ya da daha geniş kitleleri hedefleyen, daha az “maceracı” biçimsel denemelere açılırken; kitabın nesne olarak özelliklerine, yani biçiminin doğrudan anlatımın parçası olmasına dair denemeler devam etmektedir.

Metin ağırlıklı edebi kitaplar ile diğer taraftaki resim ağırlıklı sanat ve tasarım kitapları arasında neden çok geniş bir ayrım bulunduğu ve çoğunluğumuz gündelik hayatta daha önce hiç olmadığı kadar “görsel” kullanırken neden bu ayrımın bu denli büyük olduğuna şaşırıyoruz. Bu “görsel” gündelik hayatın, kendisini okuma yöntemimize, okuduğumuzu deneyimleme, sözcükler ve imgeler aracılığı ile anlatılan hikâyeleri özümseme yöntemimize eklediğini düşünüyoruz.

Aynı zamanda, anaakım kitap dünyasının, en iyi kitaplar ve deneyimler genellikle şeylerin nasıl “yapılmaması” gerektiğinden doğarken, neden enerjisinin ve zamanının çoğunu “şeylerin nasıl yapılması gerektiği”ne dair en iyi formülü bulmaya harcadığına şaşırıyoruz.

Basitçe, bizim inancımız, sayfa üzerindeki sözcükler kadar görsel öğelerin de hikâye anlatımının bir parçası haline gelmesi



ve kitapların görsel açıdan, anlattıkları hikâyeler kadar ilginç olmaları gerektiği.

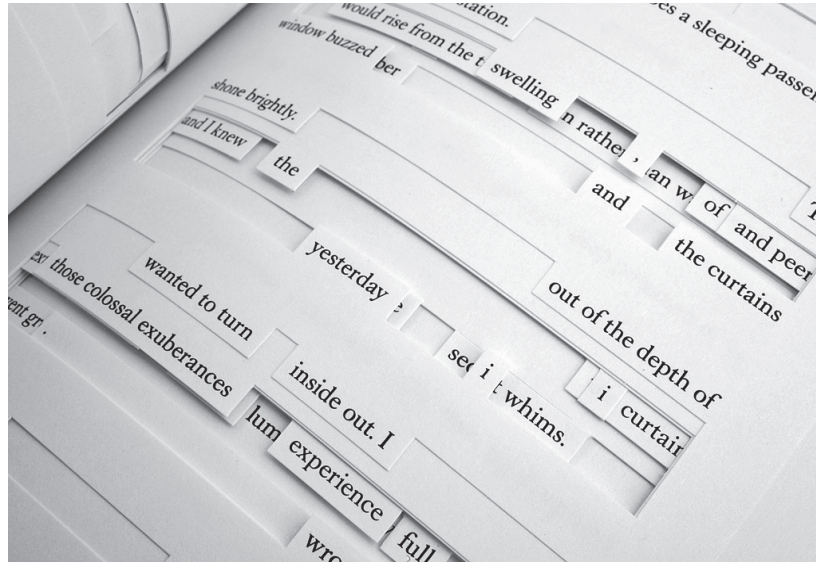
Bu sözler, grafik tasarımcı Anna Gerber ve reklamcı Britt Iversen'in, 2009 yılında Londra'da kurdukları Visual Editions yayınevinin kuruluş nedenleri üzerine söyledikleridir. Basit olarak, bugünün dünyasının yapısını karşısında, ihtiyaç duyulan “yeni” kitap ile ilgilenen Visual Editions, “görsel yazın” (*visual writing*) adını verdikleri türde kitaplar yayımlamak için kurulmuştur.

“Görsel yazın”ı, “görsel elemanların, yazının integral bir parçası olarak kullanılması” olarak tarif ederlerken, “görsel elemanlar” ile ilgili şunları söylemektedirler:

“Görsel” elemanlar, her türlü şekilde ve kılıktaki gelebilirler: Bunlar, üzerleri karalanmış sözcükler ya da dekupe edilmiş fotoğraflar olabilirler. Boş sayfalar ve belki henüz hiç görmediğimiz şeyler de olabilirler. Buradaki ana nokta, hileli, dekoratif, konuyla ilgili olmayan görüntülere yer vermemek; bu öğelerin hikâyenin ana unsurlarından olmalarını sağlamaktır. Öyle ki, bunlar çıkartıldığında, hikâyenin tamamı başkalaşsın.

Visual Editions'ın ilk yayını, Laurence Sterne'in 1759–1767 yılları arasında yazdığı, orijinali dokuz ciltten oluşan *Tristram Shandy Beyefendi'nin Hayatı ve Görüşleri*'nin (*The Life and Opinions of Tristram Shandy, Gentleman*) yayımlanan 123. edisyonudur. Sterne'in kendi yayımladığı “orijinal”de bulunan, siyah sayfa, yırtılmış, boş bırakılmış sayfalar, tipografik elemanları anlatıma katmak gibi kararları, “görsel elemanların yazının integral

My Penguin dizisinden yayımlanan Alice Harikalar Diyarında'nın (2007) “Design Monkey” takma adını kullanan grafik tasarımcı Chris Govias tarafından tasarlanmış hali.



Jonathan Safran Foer'in *Tree of Codes* kitabından sayfalar.

bir parçası olması”nı hedefleyen bir yazın anlayışı için çok sayıda olanak sunar. Gerber ve Iversen, bu bağlamda, *Tristram Shandy*'nin ilk yayımlanan kitap olarak seçilmesinin tesadüfi olmadığını kendileri de belirtirler. Ortaya çıkan kitap, yazı ve görsel elemanların hikâyeyi beraber “taşındıkları”, görsel öğelerin “konuya dışarıdan eklemlenmiş ve dekoratif olmak yerine, metnin doğrudan bir parçası olan görsel detaylar” olarak kullanıldığı bir romandır.

Orijinal “Shandy” Sterne'in zamanında var olan, hikâyenin çeşitli noktalarını canlandıracak basım tekniklerini yerle bir eder. Tire ve asterisklerden – ki bunlar genellikle Sterne'in yazmak için kendisini kandıramadığı sözcükleri işaret eder – ebru sayfasının (*marbled page*) bizim yaptığımız versiyonuna kadar, Sterne'in yaptığı bütün müdahaleleri – renk ile – vurguladık.

Kitabın tasarımını sipariş ettiğimiz grafik tasarımcıyı, orijinaldeki görsel elemanları, varlıklarını kutlamak için abartmak ve “kitabın ruhuna sadık kalıp, hileli ya da dekoratif olarak algılanmadığı müddetçe” yeni görsel elemanlar kullanması konusunda cesaretlendirdik.

Bu kitap, aynı zamanda, Sterne'in yapıtının, kendisinden sonra yapılmış basımlarda kaybettiği “ruhunu”, günümüz teknolojisinin olanaklarını kullanarak, bugünün okuyucusu için geri kazandırmayı amaçlamaktadır. Bu yapılmış müdahaleler yüzünden, ortaya çıkan Visual Editions edisyonu *Tristram Shandy*'nin, kitabın daha önceki edisyonlarından daha az *Tristram Shandy* olduğunu söylemek mümkün müdür?

Visual Editions'un yayımladığı bir diğer kitap olan, Jonathan Safran Foer'in *Tree of Codes* kitabı, ticari bir edisyon söz konusu

olduğunda biçimin anlatıma katılmasına dair en uç örneklerden birisidir. Kitabın her sayfasındaki satırların farklı bölümleri kalıplı kesim ile çıkartılıp, geriye, boşluk ve her sayfa için ayrı düzenlenmiş, üzerinde noktalama işaretleri, sözcük ya da sözcük grupları olan satır parçaları bırakılmıştır. Bu parçalanmış sayfalar, boşluklar sayesinde, kendisinin altındaki diğer sayfalar ile aynı anda “görünür”, her bir sayfa kendi başına “okunur”.

Kalıplı kesim tekniği ile, var olan bir kitap üzerinden, yeni bir kitap “yaratmak” isteyen Foer; sözlük, ansiklopedi, telefon rehberi, kurmaca ya da kurmaca olmayan kitapları, kendisinin daha önce yayımlanmış romanlarını kullanarak yaptığı denemelerin hiçbirinin, peşinde olduğu gibi, “silinmesi, bir şekilde kendi yaratılma sürecinin devamı olacak bir metin” olma durumunu karşılamadığından başarısız olduğunu söyler. Sonunda, en sevdiği kitaplardan biri olan Bruno Schulz'un *Street of Crocodiles* kitabını “dönüştürmeye” karar verir. Foer'in kitabının adı olan *Tree of Codes*, orijinal kitabın adının yedi harfi eksiltilerek, yeniden düzenlenmiş halidir. *Tree of Codes*, Foer'e ait, yeni bir kitaptır. Kendisi de bunu söylerken, diğer yandan bu yeni kitabın, orijinal kitaba verilen bir cevap olduğunu da belirtir.

Metnin kendisinin içindeki ve sayfaların birbirleri ile olan ilişkilerin çözülmesi için çok uzun zaman harcanmış; teknik zorluklar nedeniyle, kitabın üretimini üstlenecek bir basımevi bulmak için çok uğraşılması gerekmiş; “teknik olarak mümkün olmadığı için”, kitabın biçimine dair bazı kararların yenilenmesi gerekmiştir. Örneğin, ilk başta, sert kapaklı olarak tasarlanan kitap, kesilmiş sayfalar bu şekilde ciltlendiği takdirde sayfalar kendi üzerlerine çökeceği için, bu şekilde yapılamamıştır.

Visual Editions'ın kurucuları, bu kitapların, “yüksek tirajlı üretilmeleri ve fiyatlarının düşük tutulmasının önemli olduğunu, böylelikle bu kitapların ‘sanatçı kitapları’ ile karıştırılmayacağını” dile getiriyorlar. Böyle bir karşılaştırmaya gerek duyulmadan, yalnızca üretim bağlamlarına bakılması, bu kitapların sanatçı kitabı olmadığını gösterir: Bu kitaplar, bir sanat nesnesi olarak değil, iletişim için yeni model önerisi olarak üretilmişlerdir ve bu yeni modelde, kitabın nesne olma hali ve içerik arasında, birbirine sıkıca bağlı bir ilişki kurgulanmıştır. Bu ilişki, bugünün dünyasında, iletişimin büründüğü yeni hal çerçevesinde, kitabın ne olması gerektiğine dair verilmiş cevaplardan birisidir. Belki de, kitabın nesnesini kullanarak, sayısal ortamda bugünün ve yakın geleceğin teknolojisi ile ikamesi bulunmayan bir okuma deneyimi sunmaları nedeniyle, geleceğin kitabının “dönüşeceği” yapıya dair erken modellerden birisi olarak değerlendirilmelidirler. ●

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