

Yazılar:

GRAFİK TASARIMCILAR MESLEK KURULUŞU

Harf Devrimi'nden 93 yıl sonra: Yayın yönetmenlerinin bilgisizliği, tipografiyi öldürüyor

Burak Kuru
journocom.tr

Harf Devrimi'nin 93. yıl dönümü vesilesiyle, yazının görsel boyutunu ele alarak Türkçe tipografide son bir asırda yaşananları akademisyenler Dr. Özlem Özkal ve Eray Makal'a sorduk. Arap harflerinden Latin harflerine geçişimizin yarattığı farkı ve tipografiyle ilişkimizi konuştuk.

Bugünkü spor sayfalarının “bağırmasını” kötü örnek olarak gösteren Makal şöyle diyor: “Evrensel ve yerel görsel dili daha iyi anlayan bir tasarımcı kuşağı var şu an Türkiye’de... Ama sorun şu: Yayıncıların isteksizliği, genel yayın yönetmenlerinin bilgisizliği, kitap ve yayın editörlerinin müdahaleleri tasarımı öldürüyor ve yeni bir görsel dilin gelişmesini önüyor.”

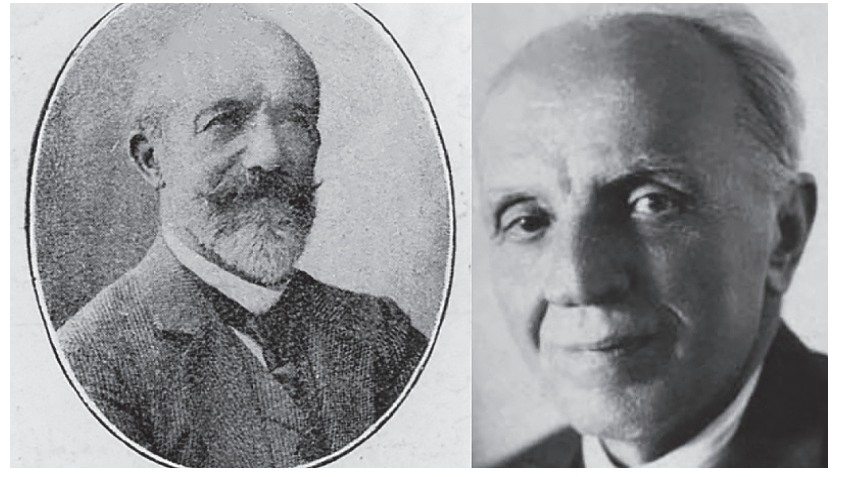
Türkiye Büyük Millet Meclisi’nde 1 Kasım 1928 tarihinde kabul edilen, 3 Kasım 1928’de Resmi Gazete’de yayımlanarak yürürlüğe giren 1353 sayılı ‘Yeni Türk harflerinin kabul ve tatbiki hakkında kanun’un ilk üç maddesi şöyle:

- Şimdiye kadar Türkçeyi yazmak için kullanılan Arap harfleri yerine Latin esasından alınan ve merbut cetvelde şekilleri gösterilen harfler (Türk harfleri) unvan ve hukuku ile kabul edilmiştir.
- Bu kanunun neşri tarihinden itibaren devletin bütün daire ve müesseselerinde ve bilcümle şirket, cemiyet ve hususi müesseselerde Türk harfleriyle yazılmış olan yazıların kabulü ve muameleye konulması mecburidir.
- Devlet dairelerinin her birinde Türk harflerinin devlet muamelatına tatbiki tarihi 1929 Kanunusanişinin birinci gününü geçemez. Şu kadar ki evrakı tahkikiye ve fezlekelerinin ve ilamların ve matbu muamelat cetvel ve defterlerinin 1929 Haziran iptidasına kadar eski usulde yazılması caizdir. Verilecek tapu kayıtları ve senetleri ve nüfus ve evlenme cüzdanları ve kayıtları ve askeri hüviyet ve terhis cüzdanları 1929 haziranı iptidasından itibaren Türk harfleriyle yazılacaktır.

Bu kanunda belirtilen 29 harfli alfabenin tanıtılmasıyla beraber büyük bir seferberlik içerisinde yeni bir dönem başladı. Üzerinde uzun süre çalışılan ve tartışılan, ihtiyaç olduğuna karar verildiği noktada da Mustafa Kemal Atatürk önderliğinde yapılan Harf Devrimi, Türkiye’de hayatın hemen her alanını derinden etkiledi.

1928’de Harf Devrimi’ni ilan eden kanundaki cetvel.

— مبروط جدول —				مطبعه حرقلى	پاڭى حرقلى	مطبعه حرقلى	پاڭى حرقلى
مطبعه حرقلى	پاڭى حرقلى	مطبعه حرقلى	پاڭى حرقلى	مطبعه حرقلى	پاڭى حرقلى	مطبعه حرقلى	پاڭى حرقلى
A a	ا ا	F f	ف ف	J j	ج ج	R r	ر ر
B b	ب ب	G g	گ گ	K k	ک ک	S s	س س
C c	ع ع	Ğ ğ	غ غ	L l	ل ل	Ş ş	ش ش
Ç ç	چ چ	H h	ه ه	M m	م م	T t	ت ت
D d	د د	I i	ی ی	N n	ن ن	U u	و و
E e	ه ه	İ i	ی ی	O o	و و	Ü ü	و و
				Ö ö	و و	V v	و و
				P p	پ پ	Y y	ی ی
						Z z	ز ز



Ebuzziya Tevfik (solda) ve Ahmet İhsan.

Bu yazıda basın yayının en önemli ayağı olan gazetenin görsel kısmına odaklanıp ‘tipografi’yi ele alacağız. Harf Devrimi sonrası dünyaya nasıl adapte olduğumuza, ardından yeni harflerle ve tipografiyle nasıl ilişki kurduğumuza bugüne uzanarak bakacağız.

Özyeğin Üniversitesi Mimarlık ve Tasarım Fakültesi’nin İletişim ve Tasarım Bölümü’nden Dr. Özlem Özkal yeni harflerle gelen tarihi dönüşümü, Grafikerler Meslek Kuruluşu üyesi ve Bilgi Üniversitesi İletişim Fakültesi öğretim görevlisi Eray Makal ise tipografiyle günümüzde kurduğumuz ilişkiyi anlatacak.

Tipografi tasarımı ve tarihi, görsel iletişim ve tasarım eğitimi konusunda uzman Dr. Özkal, bir dönem Boston Güzel Sanatlar Müzesi Okulu’nda tipografi ve “Harflerin Kentsel Politikası” derslerini vermişti.

Görsel dil ve mizanpaj prodüksiyonu gibi konularda dersler veren Eray Makal ise aynı zamanda birçok derginin kreatif direktörlüğünü ve sanat yönetmenliği yapmış bir isim. Aradan çekileyim ve sizi onlarla başa bırakayım.

Arap harfleri esaslı Osmanlı alfabesinden, Latin harfleri esaslı Türk alfabesine geçişimiz, tipografiye yaklaşımımızı nasıl etkiledi? Yeni bir alfabayı öğrenmekten bağımsız olarak şekil odaklı da ele alırsak...

Dr. Özlem Özkal: Türkiye’de tipografi tarihini araştırmaya başladığımda ben de tam olarak bunu merak ediyordum. Yepyeni bir yazı biçimiyle karşılaşan dizgiciler ve matbaalar ne yaptılar? Topyekûn ve hızlı bir değişim gerçekleştiği için biraz da hayretle, nasıl hemen uyum sağladıklarını anlamak istiyordum.

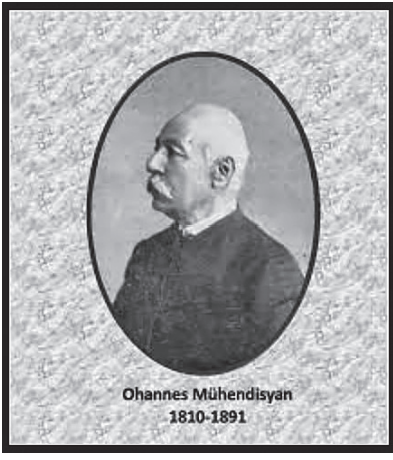
İlk fark ettiğim, matbaaların Latin harflerine aslında pek büyük bir yabancılaşma çekmedikleri oldu. İstanbul gibi kozmopolit bir şehirde zaten yayıncılar ve matbaalar,

Batılı matbuatı içerik ve tasarım açısından yakından takip ediyorlardı. Fuarlara, sergilere katılıyorlardı. Pek çok dilde gazete basılıyor, gazetelerin Fransızca eklerinin yanı sıra, 1900’lerin başlarından beri *Kalem* ya da *Hande* gibi iki dilli dergiler yayımlanıyordu. Her matbaada olmasa bile dizgi çekmecelerinde Latince hurufat bulunuyordu. Bunları kartvizitlerden afişlere değin farklı mecralarda, gereklikçe gazete yazılarındaki yabancı yer ve kişi isimlerinde kullanıyorlardı. Ebuzziya Tevfik gibi “cihani” bir kişilik için diyebilirim ki, çatısı altında matbaacılık sanatının ne derecede düzgün icra edildiği, makinelerinde hangi dilde baskı yapıldığından daha dikkate değer bir konuydu.

Ebuzziya Tevfik, Ahmet İhsan gibi matbaacıların ve *Ohannes Mühendisyan, Haçik Kevorkyan* gibi Arapça metal harf kalıpları hazırlayan ve döken hurufatçıların katkılarıyla, İstanbul’da kendi kendini besleyebilen, çalışır bir matbaacılık alanı kurulmuştu. Buna bağlı olarak tipografi, yani standart harflerin tasarımı, üretimi ve düzenlenmesi işi de giderek müstakil bir alana dönüşmekteydi. İşte bu yerleşik durum, harf devrimi için dezavantaj gibi görünse bile avantaj da sağladı.

Yaşlı mürettepler hızlı dizgi yapamıyorlar, hangi imlayı kullanacakları konusunda karışıklık yaşıyorlardı. Ellerinde Latince hurufat olsa da bir gazeteyi baştan sona dizecek sayıda ve çeşitlilikte metal harf çoğu matbaada yoktu. Avrupa’dan acele, yüksek miktarda harf tedarik etmeleri gerekiyordu.

Öte yandan, olgunlaşmış bir matbaacılık alanının var olması, yeni harfleri hızla sisteme uyarlayacak deneyimi barındırıyordu. Yani, matbaacılık alanında hâlihazırda edinilmiş bilgi ve görgü ile matbaacılar yeni harflerin karşısında şaşkınlığa düşmek yerine, vâkıf oldukları usulleri kullanarak üretmeye devam edebildiler. Öyle ki harf stoklarını



شو جهان معرفتده اليرم حيرتجشای انظار اعتبار اولان بولجيه بدایع
 شو جهان معرفتده اليرم حيرتجشای انظار
 مَا اَلَمَرُّ اَلْيَاغُ تَحْتَ خَضِرَةِ الْوَرْقِ
 خاچيک کيغورقيان
 در سعادت باب غاي جاده سنده جمال اوغلي نومرو ۳۲
 مقصرت دقک اجد لطف بداندس پدر ۴ سيد
 صاحب رب منانه يادشاه قدردارانه و شهنشاه جهان ولي

Haçik Kevorkyan hurufatı.

tamamladıktan sonra dizilip basılan çoğu gazete ve derginin ilk sayılarında, tipografi ve sayfa düzeni açısından açıkçası çok da büyük bir acemilik gözlemlenmedi. Aksine, oldukça özenli, iyi düzeyde okunurluk sağlanabilmiş sayfaları vardı.

Teknik olarak Gutenberg’in icadından beri metal harfle baskı, tüm karakterleri çizgisel bir hat üzerinde ipe dizer gibi yan yana sıralamaya dayanıyor. Ancak Arapça yazıda harfler sadece yatay olarak değil dikey olarak da sıralanıyor. Bir şelale gibi basamaklı, yana ve aşağıya hareketli.

Bu özellik, İbrahim Müteferrika’nın matbaasında “ikinci hava” ve “üçüncü hava” denilen yüksek harfler kullanılarak çözülüyor. Onun modeli de uzun süre uygulanıyor. Latin harfleri için geliştirilmiş bir teknolojiyi Arap harfleri için ustalıklarla kullanmakla beraber, bunu hurufat sayısından ödün vererek yapılabiliyorlar. Öyle ki, İngilizce için standart dizgi takımı

Peki bu yeni dilde Ebüzziya Tevfik’in zarafeti var mıdır? Bence yoktur; fakat dışarıda artık onun dünyası da yoktur.



89 parçayken, bizde dizgiciler 500’den fazla harfin olduğu çekmecelerin önünde çalışmak durumundalar. Uzun yıllar işlerini gayet iyi yaptıklarını da eklemek gerek.

Onca yıl adım adım olgunlaştırdıkları geleneğin değişmesi sermürettiplere pek neşe getirmemiş olsa gerek. Ancak, harf sayısının azalması, farklı stilde yazılara yer açabilmesi, daha hızlı çalışmayı mümkün kılarak, farklı denemeler yapmanın maddi külfetini azaltması gibi yeni dinamikler de getirmişti. Gelenekten modernliğe bir dönüşüm yaşandı. 1928 sonrasında tipografinin ve yazının kullanımına baktığımda, matbaaların bu dinamiklerin gelecek için neler vaat ettiklerinin farkında olduklarını ve yeniliklere heves duyduklarını düşünüyorum.

Osmanlı alfabesinin kullanıldığı dönemin dergi-gazete çalışmalarına bakınca etkileyici tipografik çalışmalar görüyoruz. Bir gerileme oldu mu? Nasıl değerlendiriyorsunuz dönem dönem bakınca?

Dr. Özlem Özkal: Örneğin Ebüzziya Tevfik’in bastığı Nevsal-i Marifet ve benzeri yıllıklar gerçekten de dikkatli düzenlenmiş tipografisi, zarif dekoratif elemanları ve kaliteli baskısıyla son derecede etkileyici çalışmalar. Bununla birlikte, arkasından gelen yeni neslin, örneğin *Sedat Simavi* veya *Sabiha-Zekeriya Sertel* gibi yayıncıların çalışmaları da sundukları görsel yenilikler açısından başka bir bağlamda etkileyici.

Gerileme yerine dönüşüm kelimesi burada duruma daha uygun gibi geliyor. Harf devrimine ve tipografi üzerindeki etkilerine tek başına değil de dünyayla ilişkilendirerek bakalım.

Endüstri Devrimi’nin oluşturduğu yeni şartlar nedeniyle hayatta önemli bir modern dönüşüm başlıyor. Tipografi de bu



dönüşümden payını alıyor. Öyle ki, 18. yüzyıla kadar “kitap” denilen mecra tipografinin kıstaslarını belirlemişken, modern hayatla birlikte afişler, resimli-renkli gazeteler, ambalajlar, el ilanları gibi daha gösterişli, daha hızlı tüketilen mecraların sözü geçmeye başlıyor. Dolayısıyla tipografide okunurluğun odakta olduğu, zarafetin yani ince ayrıntılarla örülen ahengin değerli bulunduğu bir gelenekten yeni bir anlayışa geçiliyor. Bu anlayış, sürekli yeni formlar üreterek dikkati cezbetmeye odaklı, içeriği sadece okutmaya değil dışavurmaya hevesli bambaşka bir yaklaşım.

İstanbul’a geri dönersek, görselliğin daha ağırlıkta olduğu, çok büyük başlıkların derginin bir ucundan ötekine yer tuttuğu, sütunların “L” şeklinde olup, sayfadan sayfaya şekillerinin değişebildiği farklı bir tipografik dilin ve hayat dinamizminin iş başında olduğunu görüyoruz. Haziran 1929 tarihli Resimli Ay dergisinin meşhur “Putları Yıkıyoruz” makalesinin olduğu sayfasına bir göz atmak, o yeni enerjiyi hissetmenizi sağlayabilir.

Öte taraftan, gerileme olarak yorumlayabileceğim bir nokta var. Latin harflerine geçmeden önce Arap matbaa harfleri İstanbul’da hattatlar tarafından yazılıyor ve çoğunlukla Ermeni hakkâk ve hurufatçılar tarafından standart harflere dönüştürülüyordu. Ohannes Mühendisyan’ın nesih karakterleri bugün bile Arapça yazıyüzü tasarlayanlar için bir mihenk noktası. Yazı tasarımı çok



cılız bir alan olsa da özgün üretim yapılabiliyordu. Latin harflerine geçtiğimizde Bauersche Giesserei, H. Berthold gibi uluslararası dökümevleri zaman yitirmeden Türkiye pazarına giriyorlar. Büyük rekabetin olduğu hurufat piyasasında bu şirketler öyle deneyimli ve bol ürün sağlıyor ki, kendi adına yazıtipi tasarlayıp pazarlayacak yerli şirketlere pek alan bırakmıyorlar. Neyse ki son yirmi yılda bu durum, biraz da dijital devrimin desteğiyle değişti. Bugün Türkiye’de zengin portfolyosu bulunan yazıyüzü tasarımcıları ve şirketleri var, yenileri de yetişiyor.

Gazeteler, dergiler, basılı yayınlar; tipografi, font bakımından birbirinden kolayca ayrışabiliyorlar. Fakat dijital yayınlarda ya da platformlarda, kısaca ekrandan takip ettiğimiz her noktada birbirine benzeyen yazıtipleri görüyoruz. Bunun sebebi nedir? Çoraklaşma mı, yoksa mecburiyet mi?

Dr. Özlem Özkal: Bu soruya birkaç farklı pencereden bakabiliriz. Örneğin, eğer bir okurun amacı bir metni dikkati dağılmadan okuyabilmekse neden çeşitli yazıyüzlerine ihtiyaç duyar? Belki, çeşitlilik yazının işlevini yerine getirmesi için o kadar da gerekli değildir. Aksine, dikkat dağıtıcı bir rol oynayıp okuma deneyimine zarar verebilir.

Uzun metinler söz konusu olduğunda tipografide benimsenen kural, okurun içeriğe

yoğunlaşabilmesi için harflerin, alışıldık şekillerin fazla dışına çıkmamasıdır. Örneğin, çok dar bir yazıtipi veya geometrik, köşeli bir tasarım okurun içeriğe değil gördüğüne dikkat etmesine yol açabilir. Bu yüzden, uzun metinlerde kullanılması amaçlanan yazılar belli klasik oranlar ve standartlar korunarak tasarlanır.

Bu gruptaki yazıtiplerinin birbirinden farkları çok azdır. Hatta dikkatli bakmayan birisi için Garamond, Caslon, Baskerville ve Times birbirlerinin aynısı gibi algılanabilir. Fakat, bir tipografik tasarımcı için bunlar, aralarında yüzyıllık farklar olan bambaşka karakterlerdir.

Varmak istediğim nokta şu: Dijital platformlardaki yazılar birbirinin aynı gibi görünse de aslında aralarında fark olan, fakat okunurluk standartları yüzünden bu farkların çok küçük ölçekte kaldığı, dolayısıyla kullanıcının “hepsi aynı” olarak algıladığı karakterler olabilir.

Courier (IBM)

Aa Ee Qq
Aa Ee Qq

a

Think.

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
000123456789

Arial

Aa Ee Rr
Aa Ee Rr

a

Deliverable

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

Comic Sans

Aa Bb Cc
Aa Bb Cc

a

Kidz Korner

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

Bu kez teknik bir pencereden bakayım: Çoğumuzun “font” olarak bildiği dijital yazıyüzleri esasen birer yazılımdır. Sistemdeki her dosya gibi yer kaplarlar. Kullandığımız elektronik cihazlarda standart bir font paketi yüküdür. Örneğin Microsoft’un 1990’larda standart sağlamak için oluşturduğu “web için temel font grubu” (core fonts for the web) içinde Arial, Courier New, Times, Comic Sans, Georgia, Verdana gibi belirli sayıda font vardı. Bu standart set, web tasarımcılarına kullanıcı deneyimini optimize etme olanağı veriyordu.

Bugün bu kadar sınırlı olmasa da bilgisayar ya da telefonlarda belli sayıda font yüklü. Eğer bir web sayfasında az rastlanır bir font kullanılmışsa, bu fontun kullanıcının bilgisayarında olmaması, dolayısıyla içeriğin tasarlandığı gibi görünmemesi söz konusu. Tasarımcılar bu riski göze almayıp bilgisayarda yüklü olduğundan emin oldukları fontlarla kendilerini sınırlayabilir. Bu da tasarımda bir yeknesaklığa neden olabilir.

Bu engeli aşmanın bir yolu, web sitesinin yeni fontları kullanıcının bilgisayarına yüklemesi ya da bulut üzerinden okutması olabilir. Bugünkü teknolojide bu işlem gayet kolay olsa da font dosyaları yüklenen veri miktarını arttırdığı için tercih edilmeyebilir.

Son olarak, dijital platformlarda sözünü ettiğiniz monotonluğun bir nedeni de içerik üretenlerin tipografik işleve ve cazibeye

Verdana

Aa Ee Rr
Aa Ee Rr

a

Sylvestris

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

Georgia

Aa Qq Rr
Aa Qq Rr

a

Bobwhite

abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
0123456789

KANARYA'DA HAFTA SONU GÖZLER BU 3'LÜDE OLACAK

Vitor Pereira
gol sıkıntısını
çözmeye
odaklandı.

Mesut Özil,
İrfan Can ve
Jose Sosa
Konya'da
ilk 11'e yakın

KOÇ DA UYARDI
Alanyaspor yenilgisinin ardından
Takımda son dönemde bir
düşüş var" diyen başkanı Ali
Koç'un da Vitor Pereira'dan özel-
likle hücumda daha etkili futbol
oynanmasını istediği belirtiliyor.

FENERBAHÇE'de gol krizi bu sezon da devam ederken, Vitor Pereira'ya göre... Ligde geride kalan 10 haftada 14 gol atabilen Kanarya, bu istatistikte 9. sırada yer alıyor. Sarı-lacivertliler rakip ceza sahasında topla buluşmada maç başına yüzde 21.3'lük oranıyla Beşiktaş (20.9), Galatasaray (18.9) ve lider Trabzonspor'un (17.7) önünde olmasına rağmen, atılan gole çevirmede yüzde 12.3 ile Beşiktaş (17.2) ve Trabzonspor'un (14.9) çok gerisinde kaldı.

TEPKİLERİ DİKKATE ALDI
SON vuruş ve gol kısırlığına çözüm arayan teknik direktör Vitor Pereira'nın hafta sonu 'kaliteli ayakları' sahaya sürmesi bekleniyor. Portekizli hocanın, Konyaspor deplasmanında Mesut Özil ile İrfan Can kalitesiyle ilk onbirine monte edip, orta sahada Jose Sosa'yı oynatmayı planladığı gelen haberler arasında... Mergim Berişah'nın da forma giyme ihtimali yüksek. Tecrübeli çalıştırıcı, bu şekilde 'savunmayı ön planda tutuyor' eleştirilerine de yanıt vermedi hedefliyor.

Sosa kaybedilen son 2 maçta 34 dakika süre aldı. İlk 11'de çıktığı 5 maçta ise 4 galibiyet elde edilmişti.

MAHMUT USLU, ANTWERP MACI SONRASI YAPTIĞI AÇIKLAMALAR İÇİN PORTEKİZLİ HOCAYA VE ALİ KOÇ YÖNETİMİNE TEPKİ GÖSTERDİ

BİZ OLSAK O SÖZLERDEN SONRA PEREİRA'YI KOVARDIK

'YENİDEN GELİŞİNİ HOŞ KARŞILAMADIM, KALİTELİ OYUNCULARLA PROBLEMİ OLAN BİRİSİ'

O SÖZLERDEN SONRA BİZ OLSAK VİTOR PEREİRA'YI ATARDIK! DEMEK Kİ FENERBAHÇE'Yİ O GÖZLE GÖRÜYÖRLER FENERBAHÇE BÜYÜK KÜLTÜRDÜR.

KENDİSİ BİLİYOR, BİZ TANIMIYORDUK ONU! MENAJER GÜLJANI TERRANEO GETİRMİŞTİ, VİTOR PEREİRA GELDİ İLK GÜN GERİ DÖNECEKTİ AMA DEVAM ETTİ.

ALİ KOÇ BASKANI, F.BAHÇE SAMPİYON' DENDİ, ÇOK ÖNEMLİ OYUNCULAR GELECEK SANDIK AMA GELE GELE BUNLAR GELDİ. MESUT GİBİ ÇOK KALİTELİ OYUNCU YOK.

pek aldırıyor olması olabilir. Bu durumda, “Tipografi, insanların günlük diline kalıcı bir görsel form kazandırır” diyen Robert Bringhurst’ü hatırlamakta yarar var.

Basılı yayınlarda tipografinin önemi daha fazla gibi bir algı var. Dijitalde kullanılabilecek

öğeler arttığı için sanki tipografi geri plana atılıyor. Bu doğru mu?
Eray Makal: Çok da değil doğrusu. Ekran teknolojilerinin ve yazılımların gelişmesi sayısal ortamda tipografiyi çok daha öne çıkardı. Belirli font ailelerine mahkûm değilsiniz dijitalde, ilk yıllardaki olduğu gibi.

Okuma eylemi tüm mecralarda önemli. Ama uzun bir metin okumak için çoğumuz basılı bir işi tercih ediyoruz. Ekranda aşağıya doğru inerek okuduğumuz bir metne göre elimizde tuttuğumuz, fiziksel olarak önümüzde sabit duran bir metni okumak ve anlamak daha kolay.

Ekranda okuma eylemi üzerine çok sayıda araştırma yapılıyor. COVID-19 salgınıyla tüm dünyada eğitim de ekran başına taşındı ama araştırmalar ekranda

KAYIPLAR GEÇİCİ FENER FAVORİ

Fenerbahçe'nin yıldızlarından Ferdinand Kadioglu, kalitelere yakışmayan sonuçları aldıklarını, ancak bu durumun Konya'da son bulacağını söyledi. "Panic yapılacak bir durum yok. Şampiyonluğun en büyük adayı hala biziz" dedi.

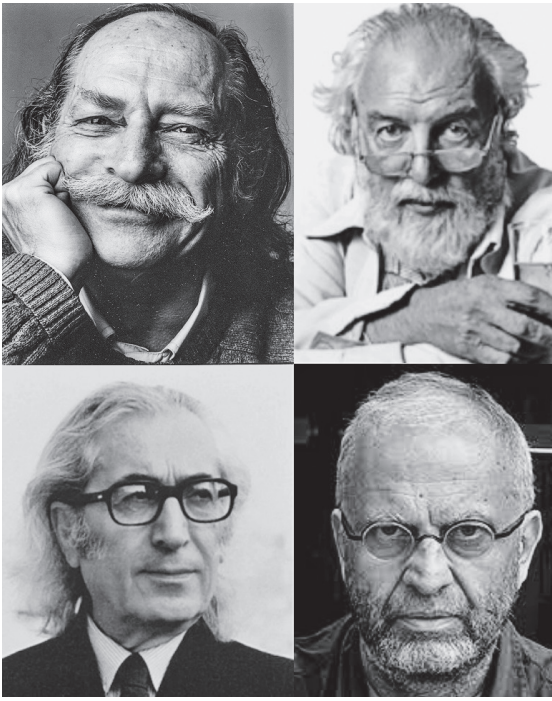
Vitor Pereira'nın gelişyle birlikte takımın vazgeçilmezleri arasında giren Ferdinand Kadioglu, bu sezon oynadığı 15 resmi maçın 14'ünde forma giyen Ferdinand Kadioglu, 2 gol atıp, 2 de asist yaptı.

öğrenme ve okumanın çok da etkili olmadığını söylüyor.

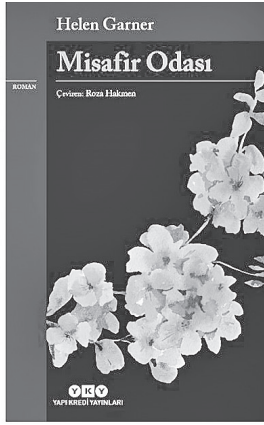
Öte yandan grafik tasarım için, dijital mecralarda tipografinin baş rolü oynadığı çok daha heyecan verici işlerle karşılaşırız. Örneğin kinetik tipografi uzun süredir benimsenmiş bir tasarım kavramına dönüştü bile.

Latin harflerini kullanmamıza rağmen, bizdeki aksanlı harf sayısının fazlalığı tipografiyi nasıl etkiliyor? Zorlaştırıyor mu?

Eray Makal: Aksan, Latince harfleri kullanan çok sayıda Avrupa ülkesinde de var. Yapılan işlere baktığımda bizim kadar aksanlara zulüm edenini görmedim. Fontları bozarak aksanları görsel olarak yok etmeye çalışmak, neredeyse tüm basında bir geleneğe dönüşmüş durumda.



Sol üstten saat yönünde: Yurdaer Altıntaş, Mengü Ertel, Bülent Erkmen ve Sait Maden.



Yapı Kredi Yayınları'nda olduğu gibi kitap yayıncılarımız iç karartıcı renkleri çok seviyor. Kitap raflarına baktığınızda siyah ve kahverengi yayıncılarımızın en sevdiği renkler olarak öne çıkıyor.

Bunun başlangıcı da izlediğim kadarıyla spor sayfaları. Bir şekilde “bağırarak” diye tabir edeceğim

Yeni dijital tasarım teknolojileri aslında bu farklılaşmayı kolaylaştırıyor. Bu da bir sorun

stil – yani iç içe geçen, daha kalın, satır aralarındaki beyazlığı yok ederek daha ağır leke yaratmak – sayfa sekreterlerinin ve editörlerin katkısıyla gelişti. Bu tip işleri ön sayfalarda görmüyorduk. Günümüz basınına bakınca gazetenin her yerinde var artık.

Yüzyıllarca, devamlı kullanılan Latin alfabesi ile Türkiye'nin tanışması oldukça yeni. Font yapılarının bozulmaması gerektiğini çok algılayamıyoruz. Fontlar sadece kapladıkları alanla değil, boşluklarıyla da var olan öğeler. Çevresindeki beyaz alanı da doğru kullanmak temel bir tipografi bilgisi sonuçta.

Spor basınıımızın tipografik çalışmaları, yabancı örneklerin yanında başarısız duruyor.

Dijitalde yazı tiplerinin birbirine benzer gibi görünmesinin sebebi sizce nedir?

Eray Makal: Arial ve Times gibi satın alınan sistemle birlikte gelen tırnaklı ve tırnaksız fontların kullanımı daha fazla. Artık ekran için tasarlanmış, okumayı rahatlatan birçok yeni font ailesi var ama farklı sistemlerle uyumlu font aileleri kullanmak biraz da zorunluluktan dolayı.

“İki farklı ekran görüntüsünde yazı alanlarının gri değerlerini görebiliyorsunuz. Hangisi daha rahat okunuyor? Font seçiminin önemi, okumayı da kolaylaştıran en temel değer.”

Ever thought about what font you were looking at designer did their job. They choose a font that was

Commonly called legibility, this characteristic is especially as visitors view your content on anythir monitor. You want to use a font that's easy to read

By contrast, bad fonts are distracting and can chas no one wants that. How can you ensure that your : what makes a font work well online, as well as som

Pluto Sans — the straight companion of the F by Hannes von Döhren in 2012. This clear Sa Pluto architecture and it still has a hint of the Pluto conveys. With its geometric forms and i for long texts in small sizes and usage in print and Pluto have the same range of weights and used together.



Hem aksanların kötü kullanımı, hem de kötü kapak örneği olarak Cumhuriyet Kitap'ın bu sayısındaki tasarım gösterilebilir. Gereksiz yere I'nın noktası harfe yapılandırılarak fontun gerçek yapısı bozulmuş. Herhangi bir tasarım ilişkisi kurulduğu için değil sadece bir tercih gibi gözüküyor. Kapaktaysa “aşırı dozdan” dolayı görsel bir hiyerarşi kurulmadığı için başlıkları algılamak iyice zorlaşıyor. Her şeyin üst üste bindiği kaotik bir yapıya dönüşmüş.

olmaktan çıktı günümüzde. Belki de para vererek satın almak ve farklılaşmak, bu platformlara tipografiyle görsel bir kimlik kazandırmak çok da işimize gelmiyor olabilir.

Tipografi, çok küçük grafik elemanların yan yana gelmesinden oluşan büyük bir görsel aile geleneği. Bunun farkında değil yayıncılar. Çünkü çoğu, grafik tasarımcılarla çalışmıyor ve tipografik tasarımın gücünün farkında değiller.

Bizim basın-yayın olarak tipografiyle aramız nasıl? Fontlara verdiğimiz değer, tasarım diline verdiğimiz önem hangi noktada? İyi ve kötü örneklerden bahsedebilir miyiz?

Eray Makal: Tasarım geçmişimizde yayıncılarla çalışmış, harika işler

üretmiş, kendinden sonra gelen kuşaklara ilham vermiş çok sayıda grafik tasarım ustası var. Sait Maden, Mengü Ertel, Yurdaer Altıntaş, Bülent Erkmen sadece birkaçı.

Grafikerler Meslek Kuruluşu sergilerinde artık font tasarlayan ve bunları dünyaya pazarlayan yepyeni bir kuşak da var. Evrensel ve yerel görsel dili daha iyi anlayan bir tasarımcı kuşağı var şu an Türkiye'de. Yeni kuşak font tasarımına örnek vermem gerekirse, Fatih Hardal'ı incelemenizi öneririm.

Ama sorun şu: Yayıncıların isteksizliği, genel yayın yönetmenlerinin bilgisizliği, kitap ve yayın editörlerinin müdahaleleri tasarımı öldürüyor ve yeni bir görsel dilin gelişmesini de önüyor. ●

YAZILAR

Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi
Zeynep Tonguç
Tasarım
Bülent Erkmen
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