

**GRAFİK TASARIMDA TİPOGRAFİNİN SESİ
SESİN TİPOGRAFİSİ**

**Bengisu KELEOĞLU
Yüksek Lisans Tezi**

**Sosyal Bilimler Enstitüsü
Grafik Anasanat Dalı
Nisan 2008**

GRAFİK TASARIMDA TİPOGRAFİNİN SESİ, SESİN TİPOGRAFİSİ

Bengisu KELEŞOĞLU

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Grafik Anasanat Dalı

Danışman: Prof. Tevfik Fikret UÇAR

Eskişehir

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü

Nisan 2008

YÜKSEK LİSANS TEZ ÖZÜ

GRAFİK TASARIMDA TİPOGRAFİNİN SESİ, SESİN TİPOGRAFİSİ

Bengisu Keleşoğlu

Grafik Anasanat Dalı

Anadolu Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Mart 2008

Danışman: Prof. Tevfik Fikret UÇAR

Söylenen sözün kağıt ya da ekran üzerindeki izi olan yazı, sadece bilgiyi saklamak için değil, aynı zamanda verilmek istenilen mesajı daha net bir biçimde aktarmak için tasarımcı tarafından biçimlendirilebilmektedir. Belirli bir tarz, kişilik kazandırmak, görsel çağrışım yaratmak, tipografi yardımıyla gerçekleştirilebilmektedir. Tasarımcı için yazının temel işlevi olan okutmanın dışında farklı hedefler ve estetik kaygılar ortaya çıkmıştır.

Ses kavramı ile birebir ilişki içerisinde olan yazı, söylenen sözün anlamını ve söyleniş biçimini, genel görünümü, havası ve duruşu ile verebilmektedir. Farklı karakterdeki yazılar, yuvarlak, sivri, süslü, sade, simetrik ya da asimetrik biçimleriyle, farklı görsel etkiler yaratabilmektedirler. Tasarımcı tipografiyi çözümlerken kelimelerin, harflerin arasında bırakacağı farklı boşluklar, sayfa üzerindeki yerleşimleri, çeşitli büyüklükleri, ağırlıkları ve kullanacağı renkler ile vurgusu değişebilen sözcüklere görsel çağrışımlar yükleyebilmektedir. Üzerinde iyi çalışılmış bir tipografik yapıt, yazının içeriğine uygun olan veya zıtlık taşıyan görüntü sunabilmektedir. Sesin görsel biçimi olarak ifade edilen tipografi, grafik tasarımcının en önemli ve etkili elemanıdır.

ABSTRACT**THE TYPOGRAPHY OF SOUND, THE SOUND OF TYPOGRAPHY
IN GRAPHIC DESIGN**

by

Bengisu Keleşoğlu**Master of Arts Thesis in Graphic Design****Anadolu University, Graduate School of Social Sciences. Eskişehir. March 2008****Advisor: Prof. Tevfik Fikret UÇAR**

Type, as the trace of spoken word on paper or screen, is not only for keeping the knowledge, but also for giving the message in a more effective way when designed by a designer. A specific style and personality can be given and a visual association can be created with the help of typographic designs. There are different objectives and esthetic values for a designer, more than the basic function of type just as, giving the knowledge or legibility.

Type, in a direct relation with sound, can give both the meaning of the spoken word, and the way it was pronounced, with its general appearance, nature and essence. Type in different characters, creates different influences on the viewer with their rounded or sharp edged lines, decorated or subtle, symmetrical or asymmetrical aspect. While designing a typographic work, the designer can change the emphasis and can create different visual connotations by using different spacing between letters, different arrangements, various sizes, weights and colors. A typographic design can present an image that fits or contradicts the content of the text. Typography, the visual form of the sound, is one of the most important element of a designer.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Bengisu KELEŞOĞLU'nun **Grafik Tasarımda Tipografinin Sesi, Sesin Tipografisi** başlıklı tezi **10 Nisan 2008** tarihinde, aşağıdaki jüri tarafından Lisansüstü eğitim Öğretim ve Sınav Yönetmeliğinin ilgili maddeleri uyarınca, **Grafik** Anasanat Dalında, yüksek lisans tezi olarak değerlendirilerek kabul edilmiştir.

İmza

Üye (Tez Danışmanı) : Prof. T. Fikret UÇAR

Üye : Doç. Fethi KABA

Üye : Doç. Sevim SELAMET

Üye : Doç. F. Gonca İLBİYİ DEMİR

Üye : Yard. Doç. Mehtap UYGUNGÖZ

Prof. Dr. Nurhan Aydın

Sosyal Bilimler Enstitüsü Müdürü

ÖZGEÇMİŞ

Bengisu Keleşoğlu

Grafik Anasanat Dalı

Yüksek Lisans

Eğitim

Ls. 1997 Bilkent Üniversitesi, Güzel Sanatlar Tasarım ve Mimarlık Fakültesi,
Grafik Tasarım Bölümü

Lise 1993 Özel Yükseliş Koleji, Edebiyat Bölümü

İş

1997-2004 Grafik Tasarımcı, DörtArtıBir Tas. Tan. Ltd. Şti., Ankara

2005- Okutman, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Grafik
Bölümü, Eskişehir

Kişisel Bilgiler

Doğum Yeri ve Yılı: Ankara, 22 Eylül 1975 Cinsiyet: Bayan Yabancı Dil: İngilizce

GRAFİK TASARIMDA TİPOGRAFİNİN SESİ, SESİN TİPOGRAFİSİ

İÇİNDEKİLER

ÖZ	ii
ABSTRACT	iii
JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI	iv
ÖZGEÇMİŞ	v
RESİMLER LİSTESİ	ix
GİRİŞ	1

BİRİNCİ BÖLÜM

GRAFİK TASARIMDA TİPOGRAFİ

1. TİPOGRAFİNİN TANIMI ve TİPOGRAFİ TASARIMCISI	3
2. TİPOGRAFİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ	5
2.1. Baskının Keşfi ve 19. Yüzyıla Kadar Tipografi	7
2.2. 19.Yüzyılda tipografi ve endüstri devrimi.....	11
2.3. 20. Yüzyılda Tipografi	15
3. TİPOGRAFİ TARİHİNDEKİ ÖNEMLİ TASARIMCILARA VE TASARIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ	22
3.1. Herb Lubalin	23

3.2. Robert Massin	26
3.3. Neville Brody	27
3.4. David Carson	29
3.5. Peter Bilak	31

İKİNCİ BÖLÜM

TIPOGRAFINİN SESİ, SESİN TIPOGRAFİSİ

1. GÖRSEL SES VE İLETİŞİMDEKİ ÖNEMİ	35
2. TIPOGRAFİK SES VE TIPOGRAFIYE SES VEREN ÖĞELER.....	38
2.1. Yazı Karakteri Seçimi.....	39
2.2. Yazının Rengi	52
2.3. Sözel ve Görsel Eşitlik ve Zıtlık.....	60
2.4. Yazının Ağırlığı	63
2.5. Yazının Ölçüsü	67
2.6. Yazının Düzenlenmesi.....	70
2.7. Yazının İmaj ve Yardımcı Elemanlarla İlişkisi.....	76

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA PROJESİ

1. PROJENİN TANIMI.....	79
2. UYGULAMA PROJESİNİN BELİRLENMESİ	83
3. UYGULANAN SİSTEM.....	89
3.1. Yazı karakterlerinin Seçimi	89
3.2. Renk Paletinin Oluşturulması.....	95
3.3. Güfte ve Ana Sahnelerin Belirlenmesi	96
3.4. StoryBoard.....	120

3.5. Sergiden Görüntüler	125
---------------------------------------	------------

SONUÇ.....	132
-------------------	------------

KAYNAKÇA	134
-----------------------	------------

RESİMLER LİSTESİ

	Sayfa
Resim 1: Johann Gutenberg, 42 Satırlık İncil’den sayfa tasarımı	7
Resim 2: Johann Gutenberg, 42 Satırlık İncil’den sayfa tasarımı	7
Resim 3: Swenynheym ve Pannartz yazıları	8
Resim 4: Nicholas Jenson, “De Praeparatione Evangelice” adlı kitabı için yazı karakteri tasarımı.....	8
Resim 5: Aldus Manitius, “Hyperotomachia Poliphili” adlı kitabından sayfa tasarımı.....	9
Resim 6: Aldus Manitius, “Hyperotomachia Poliphili” adlı kitabından sayfa tasarımı.....	9
Resim 7: Romain Du Roi alfabesi	10
Resim 8: Giambattista Bodoni, “Manuale Tipografico” sayfa tasarımı	10
Resim 9: Endüstri Devrimi yazı karakteri tasarımları	11
Resim 10: William Caslon, yazı karakteri tasarımı	12
Resim 11: Viktorya Dönemi yazı karakteri tasarımları	13
Resim 12: William Morris, Kelmscott basımevi amblemi.....	14
Resim 13: William Morris, yazı karakteri tasarımları	14
Resim 14: Peter Behrens, AEG amblemi	14
Resim 15: A.L.Rich, General Electric amblemi.....	14
Resim 16: Frank Robinson, Coca Cola amblemi	14
Resim 17: Berthold Dökümhanesi, Akzidenz Grotesk yazı ailesi.....	15
Resim 18: Futurist sayfa tasarımları	16
Resim 19: El Lissitzky, “For The Voice” adlı kitabın kapak ve sayfa tasarımı	17
Resim 20: Jan Tschichold, sayfa tasarımı	17
Resim 21: Jan Tschichold, sayfa tasarımı	17
Resim 22: Eric Gill, Gill Sans yazı karakteri tasarımı.....	18
Resim 23: Paul Renner, Futura yazı karakteri tasarımı	18
Resim 24: Edouard Hoffman ve Max Miedinger, Helvetica yazı ailesi	19
Resim 25: Alex Steinweiss, Beethoven’ın 5. Senfonisi için albüm kapağı tasarımı ..	20
Resim 26: Matthew Cater, Verdana yazı karakteri tasarımı	21

Resim 27: Matthew Cater, Georgia yazı karakteri tasarımı	21
Resim 28: Herb Lubalin, sayfa tasarımı.....	24
Resim 29: Herb Lubalin, “Mother & Child” logotype tasarımı	24
Resim 30: Herb Lubalin, “Families” logotype tasarımı.....	24
Resim 31: Herb Lubalin, “U & Ic” dergisi kapak tasarımı	25
Resim 32: Herb Lubalin, U & Ic dergisi sayfa tasarımı.....	25
Resim 33: Herb Lubalin, “U & Ic” dergisi için sayfa tasarımı	25
Resim 34: Robert Massin, “Kel Soprano” adlı tiyatro oyunu için tasarlanmış kitaptan sayfa tasarımı	26
Resim 35: Robert Massin, “Kel Soprano” adlı tiyatro oyunu için tasarlanmış kitaptan sayfa tasarımı	26
Resim 36: Neville Brody, “Cabaret Voltaire” albüm kapağı tasarımı.....	27
Resim 37: Neville Brody, “Cabaret Voltaire” albüm kapağı tasarımı.....	27
Resim 38: Neville Brody, “Face” dergisi sayfa tasarımı	28
Resim 39: Neville Brody, “A” yazı karakteri kataloğu ayraç tasarımı.....	29
Resim 40: Neville Brody, “Oxford Üniversitesi” etkinlik duyuru afişi.....	29
Resim 41: David Carson, “Beach Culture” dergisi sayfa tasarımı	30
Resim 42: David Carson, “Beach Culture” dergisi sayfa tasarımı	30
Resim 43: David Carson, “Ray Gun” dergisi sayfa tasarımı	31
Resim 44: David Carson, “Ray Gun” dergisi sayfa tasarımı	31
Resim 45: Peter Bilak, “Dot Dot Dot” dergisi sayfa tasarımı	32
Resim 46: Peter Bilak, “Dot Dot Dot” dergisi sayfa tasarımı	32
Resim 47: Peter Bilak, “Illegibility” kitabı sayfa tasarımı.....	33
Resim 48: Peter Bilak, “Illegibility” kitabı sayfa tasarımı.....	33
Resim 49: Peter Bilak, “Illegibility” kitabı sayfa tasarımı.....	33
Resim 50: Peter Bilak, “Illegibility” kitabı sayfa tasarımı.....	33
Resim 51: Peter Bilak, “Transparency” kitabı sayfa tasarımı.....	34
Resim 52: Peter Bilak, “Transparency” kitabı sayfa tasarımı.....	34
Resim 53: Bengisu Keleşoğlu, “Shout” kelimesi için tasarlanmış örnek	36
Resim 54: Bengisu Keleşoğlu, Eugene Delacroix’in cümlesi ele alınarak tasarlanmış örnek	36

Resim 55: Bengisu Keleşoğlu, İstanbul ve Göç konusunu işleyen makaleden yola çıkılarak tasarlanmış örnek	37
Resim 56: Tipografik bulmaca	40
Resim 57: Yomar Augusto, broşür tasarımı	41
Resim 58: Clemenger BBDO, Collins ingilizce sözlükleri için basın ilanı “Love” ...	42
Resim 59: Clemenger BBDO, Collins ingilizce sözlükleri için basın ilanı “Death” ..	42
Resim 60: “The Mask of Sorrow” sayfa tasarımı	43
Resim 61: RBMM Strategic Brand Consultant & Creative Services, Bernhart Mobilya için basın ilanı	44
Resim 62: RBMM Strategic Brand Consultant & Creative Services, Bernhart Mobilya için basın ilanı	44
Resim 63: Jeff Barnes, “Chiasso” adlı mağaza için tasarlanan logotype tasarımı	45
Resim 64: Bob Gill, “Private Secretary” adlı televizyon komedisi için başlık tasarımı	45
Resim 65: Minoru Morita, New York afişi	46
Resim 66: Huw Morgan, Zihinsel özürlü çocuklara karşı davranışları araştıran proje kapsamında gerçekleştirilen tasarım	47
Resim 67: John Warwicker ve Karl Hyde, Skyscaper kitabından sayfa tasarımı	49
Resim 68: John Warwicker ve Karl Hyde, Skyscaper kitabından sayfa tasarımı	49
Resim 69: John Warwicker ve Karl Hyde, Skyscaper kitabından sayfa tasarımı	49
Resim 70: John Warwicker ve Karl Hyde, Skyscaper kitabından sayfa tasarımı	49
Resim 71: Andrea Barkin, Lovers, Lechers and Fools logotype tasarımı	50
Resim 72: Eugen Gomringer, “Ping Pong” adlı şiirin görselleştirilmesi	51
Resim 73: Alan Fletcher, Napoli afişi	55
Resim 74: Tom Homburg ve Kees Wagenaars, Douglas Quin konser afişi	55
Resim 75: Alan Fletcher, Parti davetiyesi	56
Resim 76: Mirko Ilic, Time dergisi için kapak tasarımı	57
Resim 77: Max Kisman, yazı kataloğu tasarımı	58
Resim 78: Alan Fletcher, John Elliot Cellars için kurum kimliği tasarımı	59
Resim 79: David Colley, City logotype tasarımı	61
Resim 80: Jerry L. Kuyper ve Sheila Bretteville, CBS logotype tasarımı	61
Resim 81: Richard Rumble, Zipper logotype tasarımı	62

Resim 82: Ogilvy, Aromatik kokular satan bir mağaza için reklam kampanyası “Cat Pee”	62
Resim 83: Ogilvy, Aromatik kokular satan bir mağaza için reklam kampanyası “Shit”	62
Resim 84: Ogilvy, Aromatik kokular satan bir mağaza için reklam kampanyası “Sweaty Socks”	62
Resim 85: Yazının ağırlığı ve ses tonu ilişkisi için örnek tasarım	65
Resim 86: Farklı ağırlıktaki yazı ailesi	65
Resim 87: Yazının ağırlığı ve ses tonu ilişkisi için örnek tasarım	66
Resim 88: Farklı ağırlıktaki yazı ailesi	66
Resim 89: Richard Brooks Miller Mitchell Associates, Centennial için hazırlanan Cresendo logotype tasarımı	67
Resim 90: Sanat yönetmenliğini Neville Broody’nin yaptığı “Per Lui” dergisi için sayfa tasarımı	68
Resim 91: Jerome Mouscadet, Moliere’ nin bir oyunu için tasarlanmış sayfa örneği.....	69
Resim 92: Play Station için reklam kampanyası	71
Resim 93: Play Station için reklam kampanyası	72
Resim 94: Mervyn Kurlansky, Polaroid afişi.....	72
Resim 95: Esade Bussiness School broşür tasarımı.....	73
Resim 96: Shelly Stepp, Identical Text projesi	74
Resim 97: Shelly Stepp, Identical Text projesi	74
Resim 98: Shelly Stepp, Identical Text projesi	74
Resim 99: Shelly Stepp, Identical Text projesi	74
Resim 100: BBDO, Veja Magazine için reklam kampanyası “Fidel”	75
Resim 101: BBDO, Veja Magazine için reklam kampanyası “Saddam”	75
Resim 102: BBDO, Veja Magazine için reklam kampanyası “Bin Laden”	75
Resim 103: BBDO, Veja Magazine için reklam kampanyası “Bush”	75
Resim 104: WFAC Integrated, Ruddless Bira için reklam kampanyası.....	77
Resim 105: WFAC Integrated, Ruddless Bira için reklam kampanyası.....	77
Resim 106: Harry Pearce, Milton Tiyatrosu için afiş tasarımı.....	78
Resim 107: Mais si je taime..., düz metin biçimi	87

Resim 108: Mais si je taime..., Bengisu Keleşoğlu	87
Resim 109: Marcio Hirosse, Poesie Noire yazı karakteri	90
Resim 110: Claude Garamond, Garamond yazı karakteri	91
Resim 111: Gyom Seguin, Broken Ghost yazı karakteri	92
Resim 112: Nik Coley, Skratch Punk yazı karakteri	93
Resim 113: Edwardian Script ITC yazı karakteri.....	94
Resim 114: Renk Paleti “Kırmızı”	95
Resim 115: Renk Paleti “Siyah”.....	95
Resim 116: Renk Paleti “Beyaz”	95
Resim 117: Sahne 1, Bengisu Keleşoğlu	96
Resim 118: Sahne 2, L’amour est un oiseau..., Bengisu Keleşoğlu	98
Resim 119: Sahne 3, Que nul ne peut apprivoiser..., Bengisu Keleşoğlu.....	99
Resim 120: Sahne 4, Que nul ne peut apprivoiser..., Bengisu Keleşoğlu.....	100
Resim 121: Sahne 5, Et ces’t bien en voin..., Bengisu Keleşoğlu	101
Resim 122: Sahne 6, Qu’on l’appelle..., Bengisu Keleşoğlu	102
Resim 123: Sahne 7, C’est bien en voin qu’on vient..., Bengisu Keleşoğlu.....	103
Resim 124: Sahne 8, Rien n’y fait menaces ou prieres..., Bengisu Keleşoğlu.....	104
Resim 125: Sahne 9, L’un parle bien l’autre se tait..., Bengisu Keleşoğlu.....	105
Resim 126: Sahne 10, Il me plait ditmais et c’est l’autre..., Bengisu Keleşoğlu.....	106
Resim 127: Sahne 11, L’amour..., Bengisu Keleşoğlu	107
Resim 128: Sahne 12, L’amour..., Bengisu Keleşoğlu	108
Resim 129: Sahne 13, L’amour est enfant de boheme..., Bengisu Keleşoğlu.....	109
Resim 130: Sahne 14, Mais si je taime...Garde a toi, Bengisu Keleşoğlu	110
Resim 131: Sahne 15, Mais si je taime...Garde a toi, Bengisu Keleşoğlu	111
Resim 132: Sahne 16, Mais si je taime...Garde a toi, Bengisu Keleşoğlu.....	111
Resim 133: Sahne 17, L’oiseau que tu croyais..., Bengisu Keleşoğlu.....	112
Resim 134: Sahne 18, L’oiseau que tu croyais..., Bengisu Keleşoğlu.....	112
Resim 135: Sahne 19, L’oiseau que tu croyais..., Bengisu Keleşoğlu.....	113
Resim 136: Sahne 20, L’amour est loin..., Bengisu Keleşoğlu	114
Resim 137: Sahne 21, Tu peux L’attendre..., Bengisu Keleşoğlu	115
Resim 138: Sahne 22, Tu ne l’attends plus il est la..., Bengisu Keleşoğlu	116
Resim 139: Sahne 23, Il vient s’en va puis..., Bengisu Keleşoğlu	117

Resim 140: Sahne 24, Tu crois le tenir il t'évite..., Bengisu Keleşoğlu	118
Resim 141: Sahne 25 Tu crois l'éviter il te tient ..., Bengisu Keleşoğlu	118
Resim 142: Tez Jürisi Sergisi ..., Bengisu Keleşoğlu	125
Resim 143: Tez Jürisi Sergisi ..., Bengisu Keleşoğlu	125
Resim 144: Tez Jürisi Sergisi ..., Bengisu Keleşoğlu	126
Resim 145: Tez Jürisi Sergisi ..., Bengisu Keleşoğlu	126
Resim 146: Tez Jürisi Sergisi ..., Bengisu Keleşoğlu	127
Resim 147: Tez Jürisi Sergisi ..., Bengisu Keleşoğlu	128
Resim 148: Tez Jürisi Sergisi ..., Bengisu Keleşoğlu	129
Resim 149: Tez Jürisi Sergisi ..., Bengisu Keleşoğlu	130
Resim 150: Tez Jürisi Sergisi ..., Bengisu Keleşoğlu	131
Resim 151: Tez Jürisi Sergisi ..., Bengisu Keleşoğlu	131

GİRİŞ

İnsanlık tarihinin en önemli buluşlardan biri olan yazı ile yeni bir dönem başlamış ve iletişim kurabilmek ve bilgiyi kaydetmek amacı ile kullanılmış, zamanla bu ihtiyaçların ötesine geçerek, yazının kendisinin de biçimlendirilmesi başlı başına mesaj iletme aracı olarak kendini göstermiştir. Grafik tasarımda tipografi, bilginin hedef kitleye, bir tarz, kişilik ve görsel bir dil olarak sunumudur. Yalnız başına sadece birer işaret olan harfler kelimelere, kelimeler cümlelere, cümleler satırlara dönüştüğünde aralarında oluşturdukları karmaşık görsel ilişkileri kurgulamak, okunurluğu sağlamak ya da sağlamamak tipografi tasarımcısının çözmesi gereken sorundur. Tasarımcının temel çalışma elemanı olarak sayılabilecek bu geniş alan içinde pek çok farklı çözüm geliştirilebilmekte ve her seferinde yazının farklı nitelikleri kullanılarak iletişim sağlanabilmektedir. Ses ile doğrudan ilişkili olan yazının da bir tonu ve izleyiciye gösterdiği tavrı vardır. Yazının içeriği ile paralellik gösteren bir biçim vermek ya da vermemek tasarımcının kararıdır.

Hiç şüphesiz tipografiyi yetkin kullanarak mesaj vermek kolay değildir. Metnin sesinin sayfa ya da ekran üzerinden ustalıkla okuyucuya ulaştırmak, harfleri, kültürel ve stilistik özelliklerini tanımayı gerektirir. Bu araştırma içinde, tipografinin tanımına, tarihsel gelişimine ve bu süreçte işlerinde tipografiyi kullanımları ile ona ses vermiş, öncü olmuş bazı tasarımcılara birinci bölümde yer verilmiştir.

İkinci bölümde; görsel ses, iletişimdeki önemi, tipografik ses ve sesi yaratan öğelere değinilmiş ve verilen örneklerle desteklenmeye çalışılmıştır. Seçilen örneklerin, tez projesi konusuyla ilişkili olabilecek konulardan tercih edilmesine özen gösterilmiştir. Tipografi ile çağrışım yaratmanın yöntemleri yedi alt başlık altında öneri olarak sunulmuş, uygulama projesi esnasında yol gösterici olmuştur.

Tezin esas kısmını oluşturan üçüncü bölüm uygulama projesi bölümüdür. Projenin tanımı yapılmış ve projenin belirlenmesi aşamasında önem kazanan noktalara değinilmiştir. Uygulanan sistem başlığı altında tipografiye ses verebilmek için kompozisyonlarda kullanılan yazı karakterlerine ve çağrışım özelliklerine yer verilmiştir. Projede uygulanan renkler, renk paleti kısmında, içerik ve görsel birliğin

sağlanması ise güfte ve ana sahnelerin belirlenmesi başlığı altında incelenmiştir. Projede geçen her cümle için hangi kompozisyonun oluşturulduğu, izleyiciye projenin genel havasını yaşatabilmek, onun mesajını geçirebilmek için hangi seçkiler doğrultusunda, nasıl bir tasarım hazırlandığına ilişkin görüntüler bu bölümde yer almaktadır. Ana sahnelerin ardından videonun akışını, planlamayı gösteren storyboard ile üçüncü bölüm sonlandırılmıştır.

BİRİNCİ BÖLÜM

GRAFİK TASARIMDA TİPOGRAFİ

1. TİPOGRAFİNİN TANIMI VE TİPOGRAFİ TASARIMCISI

Yazı, düşüncenin ve bilginin görünür, okunabilir ve saklanabilir biçimidir. Sözü geçici yazının kalıcı olması ifadesi bu noktadan doğmaktadır. İnsanoğlu çağlar boyu kendi yaşamını kolaylaştırmak için nice keşiflerde bulunmuş, sahip olduğu bilgiyi nesillere aktarmak için çeşitli yöntemler geliştirmiştir. Yazının bulunuşu ile yeni bir dönem başlamış ve ardından sadece bilgiyi saklamaktan öte, aynı zamanda yazının kendisini de tasarlayarak verilmek istenilen mesajı daha net bir biçimde aktarmak, belirli bir tarz, görsel dil, kişilik kazandırmak gerekliliği doğmuştur. Tasarımcı için yazının temel işlevi olan okunmasının dışında farklı hedefler ve estetik kaygılar ortaya çıkmış ve söylenen sözü biçimlendirmek tipografi yardımıyla gerçekleştirebilmiştir.

Philip Meggs *Type and Image* isimli kitabında geleneksel anlamda tipografiyi; Gutenberg'in geliştirdiği metal harfler kullanılarak yapılan baskı tekniğine verilen ad olarak tanımlarken, günümüzdeki yerini vurgulamak için ise; Ludwig Mies van der Rohe'nin mimariden bahsederken kullandığı "Tanrı detaylarda gizlidir" sözünün tipografi için de geçerli olduğunu belirtmiş, tipografiyi bir mesaj ve form, ölçü ve oran sanatı olarak açıklamıştır¹.

Tipografi; bir ressamın paletindeki boyalar gibi, grafik tasarımcının mesajı, duygu ve düşünceyi aktarmadaki en önemli araçlarından biridir. Yazıyı kullanarak sözü biçimlendirmek konusunda ne kadar çok bilgisi, duyarlılığı ve pratiği varsa, tasarım üzerinde etkinliği de o kadar çok olacaktır.² Tasarımcı elindeki bu malzemenin gücünün, çağrışım ilişkilerinin, görsel özelliklerinin bilincine vararak çözüm

¹ Philip B. Meggs, *Type and Image*, (Van Nostrand Reinhold Limited. 1989) s. 17

² Kate Clair, *A Typographic Workbook*, (John WileySons, Inc. 1999) s. v

geliştirmelidir. Hangi yazı karakterinin kullanılacağı, sayfa üzerindeki yerleşimi, boşlukların kullanımı, büyüklük seçimleri ile görsel ve işlevsel düzenlemeler tipografi tasarımcısının işidir. İçeriğe uyan ya da uymayan duruşu saptamak, imaj ve yazının aracılığı ile iletişim kurma kaygısı, estetik anlayışı ve tasarıma kimlik kazandırma, tüm bu düzenlemeyi yapan tasarımcının duyarlılığına bağlıdır. Harflerin basit işaretler olmasının dışında, bu işaretlerin biraraya gelerek oluşturduğu anlam doğrultusunda, tasarımı biçimlendirmek, mesajı inceliklerle işlemek, tipografiyi bir anlatım biçimi olarak görüp, iletişim kurmayı sağlayacaktır. Bu durumda tipografi kelimesi başlangıçta teknik bir aşamayı ifade ederken, günümüzde belirli seçkiler sonucunda ortaya çıkan bir tarz, duruş ve tasarım çözümlemesi olarak nitelendirmek yanlış olmayacaktır.

Aynı çerçevede, önceleri “tipografi tasarımcısı” tanımlaması harf üreticileri ve matbaacılar için kullanılmakta ve bu zanaatle uğraşan kişileri belirtmekteydi.³ Günümüzde ise, tipografi tasarımcısı, bu konuda uzmanlaşan grafik tasarımcıları anlatmak için doğan bir terimdir. Tipografi tasarımcılarını biraraya getirmeyi hedefleyen pek çok organizasyon ve birlik bulunmaktadır. Bu derneklerden ikisi; 1946 yılında kurulmuş, uluslararası bir organizasyon olan, başkanlığını Graham Clifford’un yaptığı “TDC” Type Directors Club ve merkezi Amerika’da bulunan, Barbara Jarzyna tarafından yönetilen “ATypl” Association Typographique Internationale’dir.⁴

Seslerle oluşan iletişim şeklinin işaretler dizgesi haline gelmesi ve yeni bir boyut kazanması yazı olarak adlandırılmaktadır. Bir başka deyişle; yazı, dilin temel seslerini ifade eden işaretler sisteminin dizelere dönüştürülmüş halidir. Harfler; tek tek anlam ifade etmemelerine karşın, seslerin işaret olarak yerini alma konusunda tanımlanmış bir rol oynamaktadırlar. Bu basit işaret ve rakamlar günümüz uygarlığını oluşturmuş, insanoğlu için felsefeleri yaymada, bilimin, edebiyatın gelişmesinde önemli etkisi olmuş, yazının bir tasarım elemanı olarak kullanılmasına, görsel bir kültür yaratılıp, zamanın ötesine geçmesine yardımcı olmuşlardır. Yazı, görsel bir öge olarak bilgi ve mesajın iletilmesinde, ya da bir yazıt, kitabe veya bir yapının cephesinde estetik unsur olarak çağlar boyu kendini göstermiştir. Yaygınlaşması ile insanlık çağ atlamış ve yeni

³ Steven Heller, **The Education of a Typographer**, (Allworth Press, 2004) s. 92

⁴ Type Directors Club (www.tcd.org), Association Typographique Internationale (www.atypi.org)

bakış açıları kazanabilmiştir. Tasarlanmış yazı olarak adlandırılabilen tipografi pek çok alfabede ortak yöntemlerle grafik tasarımın önemli elemanlarından biri olarak görülmektedir. Kültür tarihi içinde, dil olgusuna koşut olarak tipografi, formlar yardımı ile kağıt veya herhangi bir malzeme üzerine aktararak, zamanı görselleştirip, kaydetmiştir⁵.

Yazıyı tasarlamak ve onu bir grafik tasarım elemanı haline getirmek tipografi vasıtası ile mümkün olabilecektir. Bilgi ve mesajın, yazıya biçim vererek ifade edilmesinin yanı sıra, görsel bir dil, kimlik oluşturulabilecektir.

2. TIPOGRAFİNİN TARİHSEL GELİŞİMİ

“Onbinlerce yıldan beri resimler, göstergeler ve tasvirler aracılığıyla mesaj iletmenin sayısız yolu bulunmuştur. Ama yazının kendisi ancak, kullanıcıların düşündükleri ve hissettikleri ya da ifade edebildikleri herşeyi somutlaştırıp, açıkça belirleyebilecekleri düzenli bir gösterge ya da simgeler bütünü oluşturulduktan sonra ortaya çıkmıştır. Böyle bir sistem bir günde oluşmamıştır. Yazının tarihi uzun ve karmaşık bir tarihtir.”⁶

Tipografinin tarihsel gelişimi incelenirken, yazıdan tipografiye geçiş olarak sayılan, 15. yüzyılda metal baskının bulunuşu başlangıç noktası olarak ele alınmıştır. Ama insanoğlu yazıdan önce de iletişim adına düşünce ve kavramlarla görsel anlatım teknikleri geliştirmiştir. M.Ö. 15.000’li yıllarda mağara duvarlarına çizilen resim ve işaretler görsel iletişimin ilk kaynakları olarak tasvir edilmekte ve insanoğlunun en eski iletişim, mesaj ve dışavurum örnekleri olarak kabul edilmektedirler. Her ne kadar bir çeşit görsel iletişim kurulmuş olsa da, yazılı bir dil oluşturmak adına, okunabilir ve aktarılabilir sabit bir takım resimsel yazılara ya da sembollere ihtiyaç duyulmuştur.⁷ Böylece yazının temelini oluşturduğu düşünülen piktogramlar; bir nesneye ya da varlığa gönderme yapan resim yazılar, hesap tutmak gibi basit gündelik yaşam ihtiyaçları sebebiyle doğmuş, zamanla sadece nesnelerden ziyade; konuları, düşünce ve fikirleri ifade edebilen daha derin ve geniş bir iletişim sistemine dönüştürülmüştür. Pek çok

⁵ Fikret Uçar, **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, (İnkılap, 1994) s. 94-95

⁶ Georges Jean, **Yazı İnsanlığın Belleği**, (Yapı Kredi Yayınları 2001) s.12

⁷ Kate Clair, **A Typographic Workbook**, (John WileySons, Inc. 1999) s. 5

piktogramın bir araya gelmesiyle oluşturulan kavram yazı (ideogram) ile, daha kapsamlı ifade yeteneğine erişilmiştir.

Öte yandan, M.Ö. 2900’lü yıllarda Sümerlerin, çivi yazısı göstergeleri tüm Mezopotamya’ya yayılırken, Uzak Çin’den yakın Mısır’a kadar birçok yerde farklı yazı sistemleri doğmakta ve gelişmekte olup, insanlar yazı aracılığıyla dünyanın dört bir yanına taş, kil ya da papirüs üzerine tarihlerini kaydetmeye koyulmuşlardır.⁸ Gerçek yazının oluşumunda sesi temel alan göstergeler bulunurken, bu ilk yazılı ifadelerde resim ve yazı iç içe yer almış, zamanla resimsel özelliklerin soyutlaşması ve sembolleşmesi ile yazı, özgün yapısına ulaşmış, resimsel ve sözel ifadenin sembolik işaretlerle kağıda aktarılması olarak görsel iletişimin ana unsuru olmuştur.⁹

M.Ö. 1500’lü yıllarda Fenikeliler 22 harften oluşan ses temelli bir alfabe geliştirmişler ve Roman alfabesinin ana hatlarını oluşturmuşlardır.¹⁰ Sesi kullanarak oluşturulan alfabe, işaretler dizesi haline geldiğinde yazı adı verilen görsel iletişim şekli tasarımının özü haline dönüşmüştür. Fenikelilerin bulduğu alfabe ile yazı, akılda kalıcı ve kolay öğrenilebilir hale gelmiş, dolayısıyla bilgi evrenselleşebilmiştir.

Yazının önemi çağlar boyu hükmünü sürdürmüş ve bilginin koruyucusu olarak el yazması eserler, fermanlar ve duyurular gibi yazılı ürünler gündelik yaşamın gereksinimleri dışında bir sanat uğraşısı haline gelmiştir.¹¹ Çeşitli coğrafyalarda bu yazılar farklı isimler almış ve yazanın ustalığı ve birikimiyle birer sanat eseri olarak biçimlenmişlerdir. El yazmalarında görülen kaligrafi etkisinin erken dönem tipografinin temellerini oluşturduğu düşünülmektedir. Ne var ki bu eserlerin üretilme aşamasının son derece zahmetli oluşu ve çoğaltılma imkanlarının kısıtlılığından dolayı bilgi yayılamamıştır. Seri üretim aşaması ve tipografinin gelişimi baskının bulunuşu ile kendini gösterecektir.

⁸ Georges Jean, **Yazı İnsanlığın Belleği**, (Yapı Kredi Yayınları 2001) s. 12

⁹ Dilek Bektaş, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, (Yapı Kredi Yayınları, 1992), s. giriş

¹⁰ Kate Clair, **A Typographic Workbook**, (John WileySons, Inc. 1999) s. 15

¹¹ Namık Kemal Sarıkavak, **Çağdaş Tipografinin Temelleri**, (Seçkin Yayıncılık, 2004) s. 4

2.1. Baskının Keşfi ve 19. Yüzyıla Kadar Tipografi

Yazıdan tipografiye geçiş, 15. yüzyılda Johannes Gutenberg'in bulduğu ilk metal baskı ile gerçekleşmiştir. Daha önce de çeşitli yollarla baskı işlemi yapılmış, fakat fazla dayanıklı olmayan malzemeler ile uzun süre geçerliliğini koruyamamıştır. Gutenberg harf ve işaretleri teker teker metalden dökmüş ve yeni bir baskı sistemi yaratmıştır. Metal harfin dayanıklılığı ve kullanım kolaylığı sebebiyle kitapları çoğaltmak çok daha hızlı ve ucuz hale gelmiştir. Matbaacılığın gelişimiyle beraber yazı sanatının da etki alanı genişlemeye başlamış, yazı biçimlerinde ve sayfa düzenlemelerinde önemli gelişmeler görülmüştür.

Gutenberg'in baskıyı keşfinden itibaren 15. yüzyıl sonlarına kadar basılmış olan eserlere incunabula adı verilmiştir. Bu erken dönem basımcılığının ilk eserleri 42 Satırlı İncil'dir. Doku anlamına gelen ve geleneksel el yazmalarındaki yazı biçimlemesine benzer “textura” gotik yazısı kullanılmıştır. Yaklaşık 180 adet kopya üretildiği tahmin edilmektedir (Resim 1, 2).



Resim 1, 2– Johann Guterbergin tasarladığı “42 Satırlık İncil”
 (www.bl.uk/onlinegallery/themes/landmarks/gutenberglge.html)
 (www.uwm.edu/Library/special/exhibits/incunab/incpg3.htm)

Hızlı bir üretim süreci başlamış ve böylelikle 1450 yılında sadece Avrupa'daki kiliseler 50.000 adet esere ev sahipliği yapmıştır. Bunlara kısa ömürlü olarak tabir edilen dini kitapçıların, broşürlerin ve el ilanlarının bulunduğu pek çok basılı malzeme de eklenince bilginin yayılım hızı açıkça görülmektedir.¹² Aydınlanma sürecinde Rönesans'la başlayan Hümanizm hareketinin rolu büyüktür. Dünyadaki bilim, sanat ve düşünce tarzları değişirken, yazı biçimleri, sayfa düzenlemeleri ve hatta tüm kitap tasarımları gelişme göstermiştir. Gotik yazıya göre daha okunaklı olan, İtalya'da tasarlanan ilk yazı karakteri olarak bilinen Swenynheim ve Pannartz yazıları Roma alfabesinin prototipi sayılmaktadırlar (Resim 3).

bat ille ihesus: q̄ quom̄ p̄mū aufes uocareñ moises figurā
ihesum uocari: ut dux milinē delectus esset aduersus am
nabanc filios israhel: et aduersariū debellaret p̄ nois figu

esse sensum semital queritur. canq̄ illi ad cogita
quadrigis opus eēt. Democritus quasi in puteo q̄
ut fundus sit nullus: ueritatem iacere demersam

Resim 3— Swenynheim ve Pannartz yazıları (Carter, Day, Meggs, 1985, s.7)

Nicholas Jenson, kendisine büyük ün getiren ve ilk kez Eusebius's "De Praeparatione Evangelica" adlı kitabında bastığı yazı karakterini tasarlamıştır. Olağanüstü okunabilirlik oranı, genişletilmiş, eşit ağırlıkta görünen harf formları ve harf aralarındaki boşluklamaların düzgünlüğü ile yazı karakteri tasarımlarına yeni bir standard getirmiştir.¹³ (Resim 4).

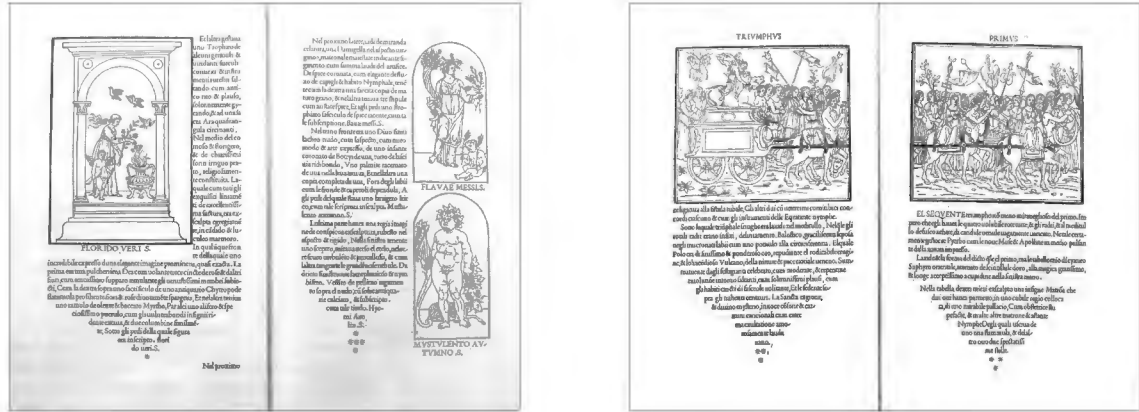
Hac igitur ispiciēs diuinus ille uir mœnibus ferreis & iuiolabili
a cæteris gētibus separe nos uoluit: quo pacto facilius corpore a
īmaculatos lōgeq; ab huiuscemodi falsis opinioībus remotos for

Resim 4— Nicholas Jenson'un "De Praeparatione Evangelice" adlı kitabı için yazı karakteri tasarımı
(Meggs, 1998, s.86)

¹² Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*, (John Wiley & Sons Inc. 1998) s. 71

¹³ Philip B. Meggs, *Aynı*, s. 86

Tüm bu gelişmelerin yanı sıra, Aldus Manutius tarafından 1499 yılında tasarlanan “Hypnerotomachia Poliphili” adlı eserin tipografik düzenlemeleri dönemine göre son derece yenilikçi sayılmaktadır. Metin içinde majiskül ve miniskül kullanımı, yarattığı zarif tezatlık ile kimi sayfalardaki simetrik, kimilerindeki asimetrik denge, günümüz tipografik kitap anlayışının temellerini oluşturduğu düşünülmektedir (Resim 5, 6).



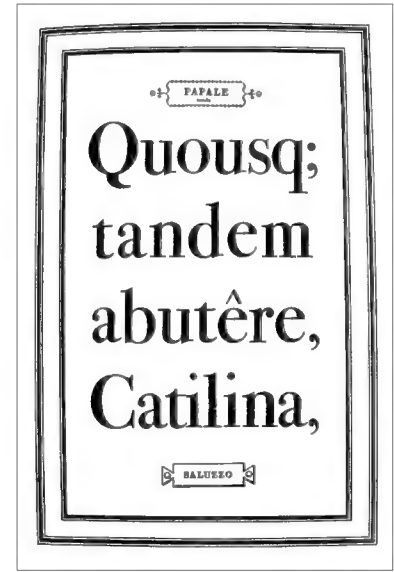
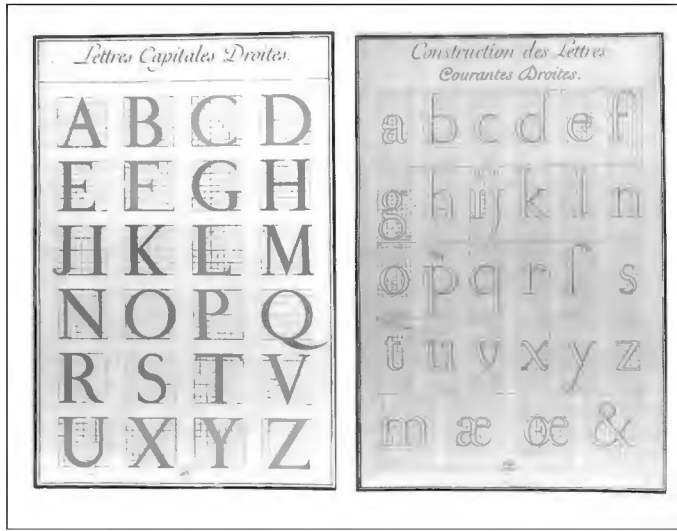
Resim 5, 6– Aldus Manutius’un “Hyperotomachia Poliphili” adlı kitabının sayfa düzenlemeleri (Meggs, 1998, s.91)

Bu yüzyılda gerçekleşen bir seri tipografik yenilikler, sayfa numaralarının eklenmesi, illüstrasyonun yazı ile bütünleşmesi yeni kuşaklara ışık tutmuştur. Baskı teknolojisinin gelişmesi ve kitap üretiminin artması ile Avrupa’nın 140 şehrinde matbaalar kurulmuş ve grafik tasarım alanında yeniliklerin beşiği olmuştur. Baskının yayılması ve ucuz kitap üretiminin başlaması ile düşünceler en uzaktaki yerlere, halkın içindeki çeşitli tabakalarına ulaşmış, insan haklarının sorgulanmasına, çeşitli dillerin karışmasına ve bilginin demokratikleşmesine öncülük etmiştir.¹⁴

18.yüzyıl tipografik yenilikler adına benzersiz bir çağ olmuştur. Yeni harf tasarımları bilimsel prensipler doğrultusunda gerçekleştirilmiştir. Mükemmelliği yakalamak için, matematik kuralları doğrultusunda eski alfabe tasarımları yeniden ele alınmış ve bir karenin gridlere bölünmesi ile oluşturulmuş düzeneklerde harfler inşa edildikten sonra son rotüşlar gözün onayına sunulurken karar verilmiştir. Romain du Roi bu methodla

¹⁴ Kate Clair, **A Typographic Workbook**, (John WileySons, Inc. 1999) s. 56

tasarlanmış yeni yazı karakteridir. Önceki roman yazı karakterleri ile karşılaştırıldığında geometrik yapısı, ince ve kalın hatlar arasındaki arttırılmış ağırlık kontrastı, keskin yatay serifleri, kaligrafik özelliklerin yok olması ve harflerin tümündeki kusursuz denge dikkat çekicidir. Aynı zamanda Romain du Roi ile klasik dönem (old style) roman yazı karakterlerinden, geçiş dönemi (transitional roman) roman yazı karakterlerine adım atılmıştır. Geleneksel kaligrafik özelliklerin kırılması, köşeli seriflerin kullanımı, geometrik formlara doğru geçişin sağlanması ile tipografik özellikler biçimlendirilmiştir.¹⁵ (Resim 7)



Resim 7– Romain du Roi alfabesi (Meggs, 1998, s.108)

Resim 8– Bodoni'nin "Manuale Tipografico adlı kitabından sayfa tasarımı (Clair, 1999, s.66)

1700'lerin sonunda Modern Roman yazı karakterlerine geçiş, Giambattista Bodoni'nin önderliğinde, tasarladığı yeni yazı karakteriyle gerçekleşmiştir. Bodoni, roman yazı karakterini daha matematiksel, daha geometrik ve mekanik görünümle yeniden tasarlamıştır (Resim 8). "Modern Roman harfler, kalın ince hatlardan oluşan ve hat ağırlıkları arasında güçlü kontrast bulunan karakterlerdir. Bu kontrast, çoğunlukla ince çizgilerin saç kılı kalitesinden kaynaklanmakla birlikte, bazı tasarımlarda ağır hatlardaki normalden kalın çizgiler de diğer faktör olabilir."¹⁶ Bodoni tasarımlarını tanımlarken sade, zevk sahibi, kaliteli ve tutarlılı olarak nitelendirmiş, tutarlılığı ise harf tasarımlarındaki birimlere getirmiş olduğu

¹⁵ Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*, (John Wiley & Sons Inc. 1998) s. 109

¹⁶ Sevim Selamet, *Sanatta Yeterlilik Tezi*, (Anadolu Üniversitesi, 1998) s. 59

standardizasyon olarak tanımlamıştır. Bu birlik endüstri devrimi ile ortaya çıkan dönemin ana konusunu oluşturacaktır.

2.2. 19. Yüzyılda Tipografi ve Endüstri Devrimi

Endüstri devriminin, sosyal ve ekonomik yaşamda olduğu gibi tipografi ve grafik tasarım üzerinde de güçlü etkisi olmuştur. Tarıma ve ticarete dayalı hayattan modern endüstriyel hayata geçişte, değişen teknoloji ile yüksek hızda çalışan baskı makinaları geliştirilmiş ve tasarımcılar yeni form arayışlarına başlamışlardır. 1750 ile 1850 arasındaki yüzyıllık bu zaman diliminde seri üretim kavramı, sadece çıkış noktası olarak bilinen İngiltere’de değil, tüm dünyada etkisini göstermeyi başarmıştır.

Reklam endüstrisinin yeni gelişmeye başladığı bu yıllarda, metin yazısı olmaktan çok, sunum karakteri olarak düşünülmüş, ağır, hemen göze çarpabilecek, vurucu yazı karakterleri tasarlanmaya başlanmış ve böylece yazı karakteri sınıflandırmasına yeni bir grup daha eklenmiştir. Kare serifliler (ya da ilk ortaya çıktıklarında Egyptian) olarak tanımlanan bu grup yazı karakterinin ilk örneği Vincent Figgins tarafından tasarlanmıştır (Resim 9).¹⁷



Resim 9– Endüstri Devrimi ile değişen yazı tasarımlarından örnekler (Meggs, 1998, sy.128)

¹⁷ Rob Carter, Ben Day, Philip Meggs, **Typographic Design: Form and Communication**, (Van Nostrand Reinhold Company, 1985) s. 83

Daha önceleri kitap ve metinlerde kullanılmak üzere tasarlanan karakterlerinin dikkati üzerine çekmek ya da hızlı mesaj taşıma gibi bir amacı olmayışından, tipografi tarihinde ilk kez reklam dünyasının ihtiyaçları yazı karakterlerini biçimlendirmiştir. İnce ve kalın hatları arasında büyük kontrastlar bulunan, sağlamlık ifade edebilecek, inşa edilmiş hissi veren, blok, kare ya da kalın bir çizgiden ibaret serifleri ile bu yazı karakterleri yaygınlık kazanmıştır. Sonraki yıllarda endüstriyel devrimin seri üretim anlayışı içinde gölgeli, taramalı, kalın ve zevksiz olarak nitelendirilebilecek yazı karakterleri kullanılmış ve tipografi sanatı yeni bir görünüm kazanmıştır.

1800'lü yılların başındaki diğer bir önemli tipografik gelişme ise, William Caslon tarafından tasarlanan serifsiz yazının kullanılmaya başlanmasıdır. İlk bakışta kare seriflilere çok benzeyen bu yazı, 20. yüzyıl grafik tasarım dünyasına damgasına vuracaktır. Serifleri olmayan bu yazı karakterinin ilk göze çarpan özelliği eşit hat kalınlıklarıdır. Bu dönemde, kalın kare serifli sunum karakterleri başlıklar ve büyük puntolu yazılar için kullanılmakta, serifsiz yazılar ise daha ziyade alt başlıklar için tercih edilmektedir. Fakat aynı yüzyılın ortalarında serifsiz alfabeleri hızla çoğalmışlardır (Resim 10).



Resim 10– William Caslon'un tasarladığı yazı karakteri, 1816 (Meggs, 1998, sy.128)

Baskı anlamında harfleri teker teker dizmek, ardından bozup tekrar dizmek, hem yorucu hem de zaman isteyen bir işlem olduğundan dolayı, 19. yüzyılın ortalarına doğru teknolojik gelişmelerin sayesinde daha karmaşık, harfleri satır halinde dizen, yüksek hızda, linotype adlı baskı makinaları icat edilmiştir. Bilginin yayılması ve okur yazarlılık oranında artış sağlanmış ve kitle iletişim çağına geçilmiştir.¹⁸

1800'lerin ikinci yarısı Victoria dönemi olarak adlandırılmakta ve yüksek manevi duyguların, dini inançların hakimiyetinin, grafik tasarım işlerine de yansıdığı devir olarak bilinmektedir. Mimariden mobilyaya, modadan grafik sanatlara kadar yapılan

¹⁸ Philip B. Meggs, **A History of Graphic Design**, (John Wiley & Sons Inc. 1998) s. 133

tüm tasarımlarda zengin detaycılık ve süsleme kendini göstermiştir. Viktorya estetik anlayışı yazı karakterlerine de yansımış; çiçek, yaprak motifleriyle bezenmiş karakterleri, kimi zaman okunma zorluğu yaratan süslemeleri, yuvarlak eksene oturtulmuş gölgeli yazıları, kuşakları, dekoratif bordürleri ile kendine has bir çizgi yaratmıştır (Resim 11).



Resim 11– Viktorya dönemi yazı karakterlerinden örnekler (Meggs, 1998, sy.160)

19. yüzyılın sonlarına doğru, endüstri devriminin yarattığı sosyal, sanatsal karmaşaya ve makineleşme sonucunda el sanatlarının işlevini ortadan kaldırdığı düşüncesine karşı bir tepki olarak Sanatlar ve El Sanatları hareketi doğmuştur. Hareketin önderi William Morris ve onun gibi düşünen bazı sanatçılar, Viktorya döneminin ucuz ve seri üretim mallarının niteliksizliğini vurgulayarak, tipografi sanatına yeni bir görünüm ve değer kazandırmaya çalışmış, dergiler çıkarılmış ve yeni karakterler üretilip kalıplar dökülmüştür. Litografi baskı tekniği baz alınarak, taş üzerine ince uçlarla çizilebilen yazılar dökülmeye başlanmış ve gelişen tekniğin yardımı ile, süslü yazıları süslerinden arındırılarak, sanatsal yalınlığı ortadan çıkaran, malzeme ve baskı ustalığının sergilendiği eserler ortaya çıkmıştır.

Modern Sanat hareketlerinin tohumlarının atıldığı bu dönemde, William Morris Kelmscott yakınlarındaki evini basımevine dönüştürmüştür. Burada Golden, Troy, Chaucer adını verdiği Gotik görünümlü üç yazı karakteri tasarlamış ve ardından

Avrupa’da, Amerika’da aynı türde tasarımların gerçekleştirilmesine neden olmuştur (Resim 12, 13).¹⁹



This is the Golden type.
This is the Troy type.
This is the Chaucer type.

Resim 12– Kelmscott basımevinin amblemi (Clair, 1999, s.87)

Resim 13– William Morris tarafından tasarlanan yazı karakterleri (Bektaş, 1992, s.16)

Modern hareketin ilk evresini başlatan ve çağ dönümünü içine alarak devam eden Art Nouveau hareketi, tüm sanat ve tasarım dallarını kapsayan çiçek motiflerinin, organik biçimlerin ve yuvarlak çizgilerin görsel özellikleri oluşturduğu, uluslararası etkiye sahip bir stildir. Afiş tasarımlarının doruk noktasına çıktığı, yazı ve illüstrasyonun mükemmel bir biçimde iç içe geçtiği bu dönemde tasarlanmış, Coca Cola, American General Electric ve ilk kurumsal kimlik programı olarak kabul edilen AEG gibi firmaların amblemleri günümüze kadar gelmiştir (Resim 14, 15, 16).



Resim 14– Peter Behrens tarafından tasarlanan AEG amblemi

(www.britannica.com/eb/art-67498/Logo-for-AEG-designed-by-Peter-Behrens-1907)

Resim 15– A.L.Rich tarafından tasarlanan General Elektrik amblemi (Bektaş, 1992, s.24)

Resim 16– Frank Robinson tarafından tasarlanan Coca Cola amblemi (Bektaş, 1992, s.24)

¹⁹ Dilek Bektaş, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, (Yapı Kredi Yayınları, 1992), s.15

19. yüzyılın romantik ve dekoratif havasından 20. yüzyılın işlevsel geometrik biçimlerine geçişte, Peter Behrens tasarımlarıyla önemli rol oynamıştır. Tipografi adına reformlar yapmış ve sayfa tasarımlarında grid sistemi geliştirerek boşluğu kullanmıştır. 20. yüzyıl tipografisini etkileyecek, Berthold Dökümhanesi tarafından tasarlanmış serifsiz bir yazı karakteri olan Akzidenz Grotesk döneme damgasını vurmuştur. Dört farklı ağırlıkta tasarlanmış olması tasarımcılara aynı yazı karakteri ailesi ile sayfa üzerinde kontrast yaratabilme olanağı sağlamıştır. Sistematize edilmiş ve birleştirilmiş yazı ailesi kavramının gelişiminde dev bir adım oluşturmıştır (Resim 17).



Resim 17– Berthold Dökümhanesi tarafından tasarlanan Akzidenz Grotesk yazı ailesi, 1898-1906
(Meggs, 199, s.224)

2.3. 20. Yüzyılda Tipografi

Modern sanat hareketlerinin içinde Fütürizm tipografik gelişmeler anlamında devrim niteliği taşımaktadır. Hareketin öncüsü, İtalyan şair Flippo Marinetti Fütürizm ile savaş heyecanını, makine çağını, hızı yüceltmekte ve klasik geleneğe karşı tipografik devrim yapma çağrısındadır. “Lacerba” adlı derginin sayfa tasarımlarıyla tipografik tasarım sanat alanına sürüklenmiş, bir sayfada yer alan üç, dört farklı yazı karakteri kullanılarak sözcükler sıralı dizilmek yerine, umulmadık yerlere yerleştirilerek, sayfa düzenlemesinde sansasyon yaratmak ve okuyucuyu düşündürmek hedeflenmiştir.

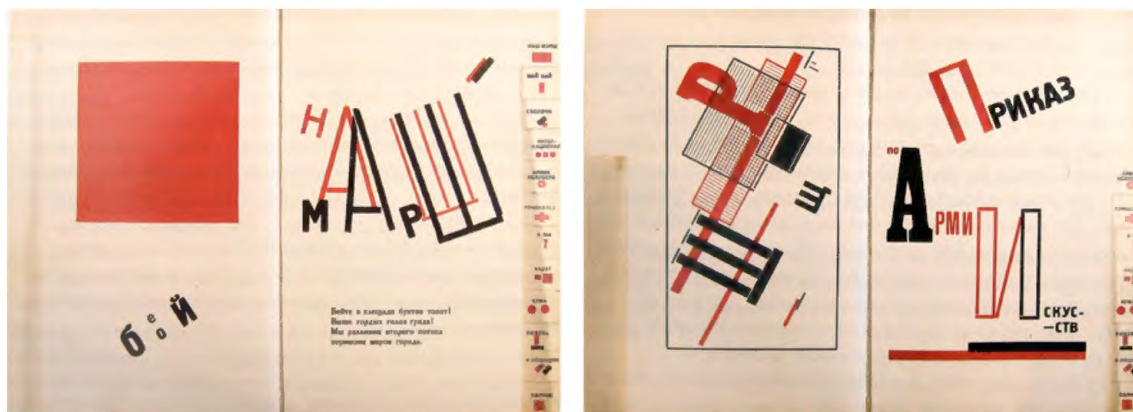
İtalik yazılar hız izlenimi yaratmak, kalın ve büyük yazılar şiddetli ses ve gürültüyü anlatmak üzere tasarlanmış ve böylece yazılan sözcüğün gücünü iki katına çıkarmak istenmiştir. Serbest, dinamik biçimde düzenlenen sözcükler ile hız, trenler, patlamalar, savaşın kaosu, atomlar gibi kavramlar ifade edilmiştir. Fütürizmle birlikte “serbest tipografi” ve “özgürlüğe kavuşan sözcükler” adları altında basılı sayfada yeni ve resimsel, nitelikli tipografik tasarım doğmuştur. Harfler görsel tasarım aracı olarak figüratif biçiminde kullanılmış, şiirle resmi birleştirmenin olanakları denenmiştir (Resim 18).²⁰ Modernist hareketler ile birlikte tipografinin kendisi de sadece okutma odaklı olmaktan çıkmış, teknik süreç veya zanaati anlatmaktan çok, mesajı verme aracı, kavramsal bir tavır, duruş ve tasarım anlayışı haline dönüşmüştür.



Resim 18– Futurist sayfa tasarımlardan örnekler (www.getty.edu/art/exhibitions/tumultuous/)

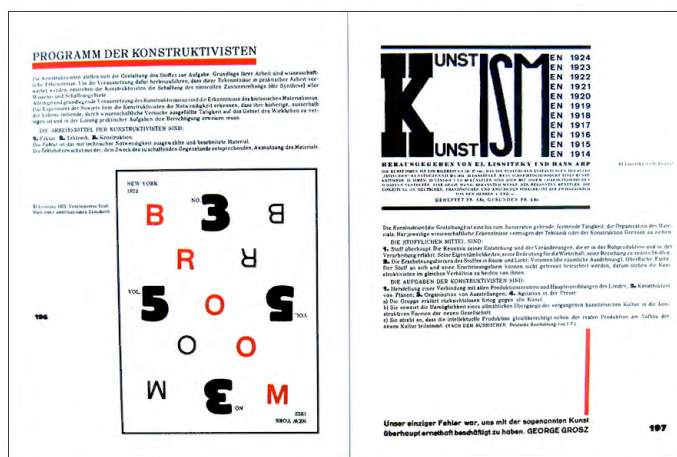
Fütürizm ve Kübizmden etkilenen Rus sanatı, 20. yüzyıl tipografisinin biçimlenmesinde etkili olmuştur. Konstrüktivizm ve Suprematizm tasarım anlayışına saf renkler, temel geometrik biçimler, okunaklı, kare hatlı, serifsiz yazı ve siyah şeritler hakimdir. El Lissitzky “For the Voice” (yüksek sesle okunmak üzere) adlı şiir kitabında sadece tipografik elemanlar kullanmış, bu elemanların görsel ilişkileri ve aralarındaki zıtlıklar, biçimlerin boşluklar ile olan ilişkileri, yani tüm elemanlar, soyut görsel kompozisyon oluşturmalarının yanı sıra, iletişimsel işleve de cevap vermektedirler (Resim 19).

²⁰ Dilek Bektaş, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, (Yapı Kredi Yayınları, 1992), s. 45



Resim 19– El Lissitzky tarafından tasarlanan “For the Voice” adlı kitabın kapak ve sayfa tasarımı
(Meggs, 1998, s.266)

Bauhaus ve yeni tipografi anlayışına kadar olan tüm gelişmeler belirli bir kitleye hitap etmiştir. Konstrüktivist düşünceleri tipografiye ve gündelik baskı sistemlerine uyarlanacak hale getiren ve büyük kesimlere tanıtan tasarımcı Jan Tschichold'dur. “Yeni Tipografi” adlı kitabı bir devrim niteliğinde olup, dejenere yazı karakterlerine ve düzenlemere karşı olan görüşlerini, yeni, asimetrik tipografi anlayışı ile dönemin ruhunu ve görsel duyarlılığını yansıtmak istemiştir (Resim 20, 21).



Resim 20, 21– Jan Tschichold'un sayfa tasarımlarından örnekler
(www.britannica.com/eb/article-9396023/Jan-Tschichold)

Tschichold’a göre tipografinin amacı; mesajı en açık, en etkili biçimde iletmesi ve süslemeden kaçınarak iletişim işlevini yerine getirmesidir. Sözcüğün anlamının dışlanarak, sadece görünüme dayalı simetrik düzenlemenin yerine, zıt elemanların dinamik bir kompozisyon içerisinde anlama dayalı ifade şekli asıl amaçtır. Gereksiz tüm detaylardan arınmış serifsiz yazı, geometrik grid sistemi ile planlanmakta, denge ve vurgulama için ise siyah, kalın seritlerden faydalanılmaktadır. Yeni tipografi anlayışında, negatif alanlar ise boşluk olmaktan çok, birer tasarım elemanıdır ve anlama uygun biçimde tasarlanmalıdır.

20. yüzyılda yeni tipografi anlayışına uygun ve günümüzde de hakimiyetini sürdüren pek çok yazı karakteri tasarlanmıştır. Edward Johnston’ın Londra metrosunda için tasarladığı ve halen kullanılmakta olan “Railway Type”, Eric Gill’in “Gill Sans” serisi, Paul Renner’in Futura yazı ailesi bunlardan en önemlileridir (Resim 22, 23). Geçmişin özelliklerini günümüze taşıyan Optima, Melior ve Palatino gibi pek çok özgün yazı tasarımına imzasını atmış bir diğer isim ise Hermann Zapf’tır. Zapf’a göre; “bir devrin en çok göze çarpan görsel ifadelerinden biri yazı tasarımlarıdır.”²¹



Resim 22– Eric Gill tarafından tasarlanan “Gill Sans” yazı karakteri, 1927-30 (Meggs, 1998, s.290)

Resim 23– Paul Renner tarafından tasarlanan “Futura” yazı karakteri, 1927 (Meggs, 1998, s.291)

²¹ Dilek Bektaş, *Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi*, (Yapı Kredi Yayınları, 1992), s. 89

20. yüzyılın en çok tercih edilen yazı karakteri olan Times New Roman, geleneksel görünüşü ve okunaklılığı ile Londra “The Times” gazetesi için, 1932 yılında Stanley Morison danışmanlığında, İngiliz Monotip Anonim Şirketi tarafından tasarlanmıştır.

1950’lere İsviçre ve Almanya’dan dünyaya yayılan ve Uluslararası Tipografik Stil ya da İsviçre stili adı altında yeni bir tasarım anlayışı hakim olmuştur. Kökeni yeni tipografi hareketine ve Bauhaus anlayışına dayanmakta, yatay ve dikey görünmez çizgilerden oluşan grid sistemine oturmuş tasarımlar, asimetrik düzenlemeler ve farklı ağırlıktaki sans serif yazıların kullanımı ile mesaj açık ve net bir biçimde ortaya konmaktadır. Adrian Frutiger’in Univers adını vererek tasarladığı, geleneksel tipografideki gibi sadece normal, italik, kalın çeşitlemesi ile sınırlı kalmadığı, 21 farklı kalınlığa sahip olan serifsiz yazı karakteri, dönemin tipografik çeşitlemeleri adına zengin bir örnek teşkil etmektedir. Çağımızda da en çok bilinen ve tercih edilen yazı karakterlerinden biri olan Helvetica, yine aynı dönemde Edouard Hoffman ve Max Miedinger ortak çalışması olarak tasarlanmış, ayrı ülkelerde farklı tasarımcılar tarafından geliştirildiği için univers yazı karakterinin sahip olduğu bütünlüğü kendi içinde koruyamamıştır (Resim 24).



Resim 24– Edouard Hoffman ve Max Miedinger’in tasarladığı Helvetica yazı ailesi,1961
(Meggs, 1998, s.324)

1950 ve sonrasında devam eden tipografik gelişmeler, Otto Storch, Seymour Chwast ve Herb Lubalin gibi New York’lu tasarımcıların figüratif tipografi ile ilgilenmelerini sağlamıştır. Bu anlayış içerisinde harfler objelere, objeler ise harflere dönüştürülmüş, sözcüğün anlamı sözcüğün kendisi ile ifade edilmeye çalışılmıştır.

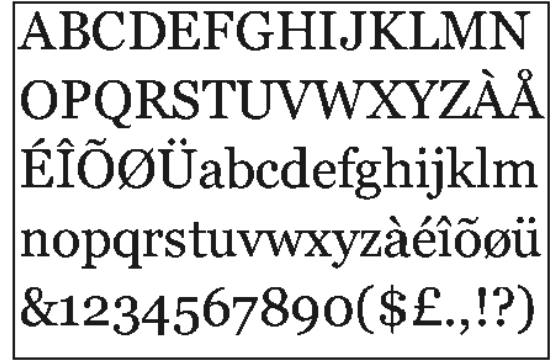
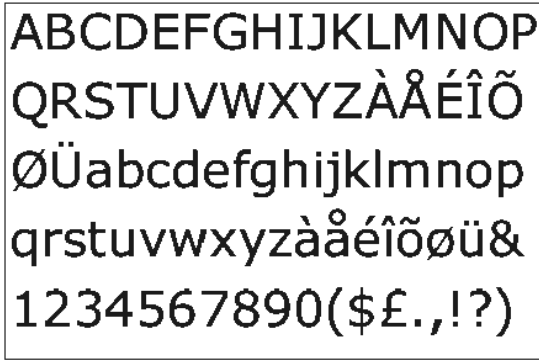
Tasarımcıların tipografi aracılığı ile soyut kavramları anlatma düşüncesinin bir başka örneği Alex Steinweiss tarafından gerçekleştirilmiştir. Beethoven’ın 5 no’lu senfonisi için hazırladığı albüm kapağında Steinweiss, harflerin formlarını müziği yansıtmak için kullanmıştır. Tesadüfi bir dengede görünen tasarımda elemanlar ve seçilen yazı karakteri, Beethoven’ın müziğini çağrıştırması ile rezonas meydana getirilmeye çalışılmıştır (Resim 25).



Resim 25– Alex Steinweiss tarafından tasarlanan Beethoven’ın 5. Semfonisi albüm kapağı, 1949
(Meggs, 1998, s.340)

Tipografide bir devrim gerçekleşmiş, fotodizgi tekniği bulunmuş ve 1960’larda yaygın bir biçimde kullanılmaya başlanmıştır. Fotodizgi; yani alfabe karakterlerini negatif filminden fotoğraf kağıdına basma işlemi, metal harflerin katı yapısının yerine dinamizm ve esneklik getirmiştir. Önceki yıllarda yazı karakteri tasarımlarının yüksek fiyatlara mal olması ve üretim güclüğü sebebi ile yeni tasarımların oluşturulması gecikirken, fontların fotodizgi için hazırlanıp üretilmesinin düşük maliyeti sonucunda çağdaş tasarımlarda patlama yaşanmıştır.

20. Yüzyılın son çeyreğinde elektronik ve bilgisayar teknolojisi ile fotodizginin hükmü sona ermiş ve bu sayede üretilen karakterler ile tasarımın sınırları büyük ölçüde genişletilmiştir. Masaüstü yayıncılığında çeşitli programların geliştirilmesiyle pek çok işi tasarımcı tek başına bilgisayarının karşısında yapabilme olanağına sahip olmuştur. Tipografiyi böylece deforme edilebilmek, uzatılıp, bükebilmek, şeffaf hale getirebilmek ve daha pek çok şaşırtıcı sonuçları elde etmek mümkün hale gelmiştir. Ekran için özel, dijital yazı karakterleri üretilmiştir. Geleneksel yazı karakterleri de ele alınmış, kaligrafi ve el yazısı görünümlü dijital sunum için adaptasyonlar tasarlanmıştır. Verdana, Georgia gibi bitmap olarak adlandırılan, pixellerin birleşmesi ile ekrandaki görünümü oluşturulmuş pek çok karakter tasarımı mevcuttur (Resim 26, 27).²² Günümüz internet teknolojisi ile birlikte font sitelerinden arzu edilene ulaşmak son derece kolaydır.



Resim 26– Matthew Cater tarafından Microsoft için tasarlanan Verdana yazı karakteri, 1994
(www.identifont.com)

Resim 27– Matthew Cater tarafından Microsoft için tasarlanan Georgia yazı karakteri, 1996
(www.identifont.com)

²² Ellen Lupton, **Thinking with Type**, (Princeton Architectural Press. 2004) s. 356

3. TİPOGRAFİNİN TARİHİNDEKİ ÖNEMLİ TASARIMCILARA VE TASARIMLARINA GENEL BİR BAKIŞ

Masaüstü yayıncılığın ve kişisel bilgisayarların yaygınlaşması ile tipografi yalnızca tasarımcıların değil, ilgilenen herkesin uğraşısı haline dönüşmüştür. Bu nedenle teknoloji, üretim ortamları ne kadar değişirse değişsin “iyi tipografi değişmez” gerçeğini benimseyerek, tarihini, niteliklerini, görsel değerlerini ve işlevsel özelliklerini bilmek gerekmektedir²³. Her zaman diliminin iyi ve doğru kavramları, ölçütleri o günün şartlarına ve anlayışına göre değişiklik gösterse bile, bilinç, estetik, duyarlılık ve bilgi temeli ile tasarlanmış eserler, tipografinin geçmişe dönük kültürünü oluşturmaktadırlar. Tarihi boyunca gelişimini incelemek, sanatçıların yaptığı örnekleri bilmek şüphesiz tasarımcıya bu konuyla ilgili geniş bir zemin hazırlamakta, tasarımcı bu kültür ile bilgi dağarcığını genişletebilmektedir. Tipografinin ilerleme süreci, basım tekniklerinin gelişimiyle hız kazanmış ve sonraki dönemlerde sadece verilen bilgiyi aktarmanın ötesinde, bir mesaj iletme unsuru olarak kendini göstermiştir.

“Tipografi sanatı, inceden kalına, kısıdan uzuna doğru giden sayısız biçimsel oyun arasında yapılan doğru bir seçimin yardımıyla metnin yorumlanıp düzenlenmesine dayanır. İşini yapması için tipografin elinde kusursuz bir uyum ve keskinlik içindeki karakter oyunları dizisi vardır; yapacağı tek şey, evreni oluşturan ve kusursuz bir tipografik birlik ve renk veren yirmi dizinin hayranlık uyandırıcı bütünlüğünü değerlendirmektir. Tipografinin dünyamızı kuşatan, öyle ya da böyle karmaşık görünen yazı yığımına her geçen gün biraz daha egemen olup, bunları düzenlemesini dileyebiliriz.”²⁴

Tipografiyi bir sanat dalı haline getiren pek çok tasarımcı mevcuttur. Bu konunun bir araştırma konusu olabilecek kadar derin ve geniş bir kapsama sahip olduğu bilinmektedir. Bu sebeple, inceleme alanı içerisinde seçilen tasarımcılar; işleri ile dönemlerinde ses getirmiş ve harfleri zamanın gelenekselliği dışında, birer biçim olarak görmüş, onu ustalıkla düzenleyerek kağıt ya da ekran üzerinden izleyicisine mesajını iletebilmiş öncülerden sadece birkaçıdır. Seçki, tipografiyi bir çağrışım ve mesaj aracı olarak kullanmış, tasarımları dikkatle incelendiğinde her detayın bilinçle, rastgelelikten uzak seçimlerle tasarlayan ustalardan oluşmuştur. Tez projesinin hazırlanma sürecinde

²³ Namık Kemal Sarıkavak, **Çağdaş Tipografinin Temelleri**, (Seçkin Yayıncılık, 2004) s.1

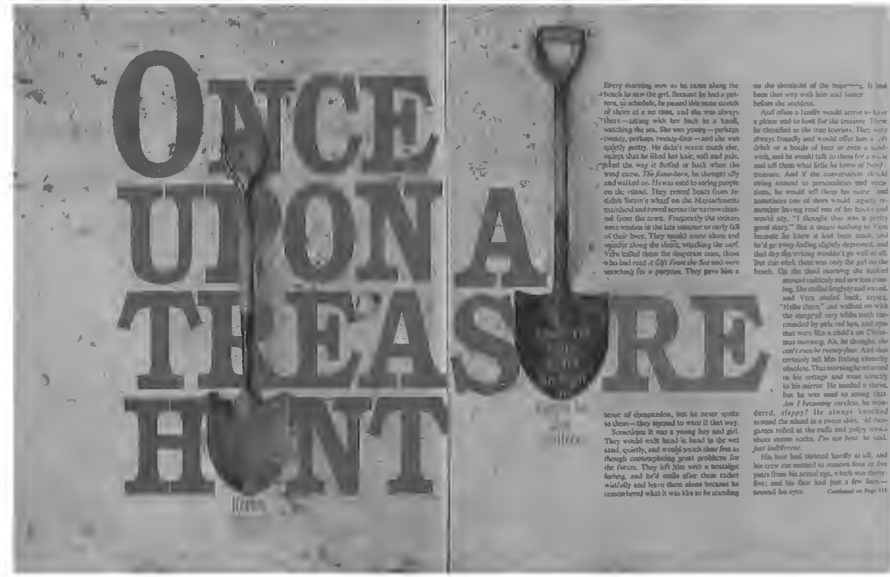
²⁴ Georges Jean, **Yazı İnsanlığın Belleği**, (Yapı Kredi Yayınları 2001) s.141

tipografiye ses veren bu sanatçılar, işleri ile ışık tutmuşlardır. Her yazı karakteri seçiminde, sayfadaki duruşunda ve etrafındaki diğer elemanlarla olan bağlantısında incelik taşıyan, altında fikir barındıran tasarımların, anlamı güçlendirebildiğini görmek ve bu tasarımcıları daha yakından incelemek önem kazanmıştır. Sadece yazı karakteri üretmeyen bu tasarımcılar, yazıyı bir enstrüman gibi kullanmış ve her ustanın yorumu farklı bir tasarımı ortaya koymuştur. Aynı enstrümanı kullandıkları zamanlarda bile bambaşka yorumları görmek zenginlik katmış, konunun anlaşılmasına yardımcı olmuştur.

3.1. Herb Lubalin

Döneminin tipografik dehası sayılan Herb Lubalin (1918-1981), harf tasarımı, amblem tasarımı, afiş ve basın ilanı tasarımları gibi alanlarda sayısız çalışmalar yapmıştır. Henüz 17 yaşındayken Amerika'nın ünlü sanat ve bilim okulu olan Cooper Union'a girmiş ve tipografiyi bir iletişim aracı olarak kullanabileceğini keşfetmiştir. 1939'da mezun olduktan sonra 20 yıl çeşitli reklam firmalarında çalışmış ve ardından kendi şirketini kurmuştur.²⁵ Lubalin, 1960'larda fotodizginin getirdiği teknik yenilikler ile, harfleri kimi zaman büyütürken, kimi zaman üstüste bindirerek yazı ve görüntüyü ayrı ayrı kullanma geleneğini yıkmış ve böylece kelimeleri görüntüler yerine, görüntüleri de kelimeler yerine kullanmıştır. Bu tipografik oyunlar ile ilgi çekici kompozisyonlar yaratmıştır. Resim 28'deki örnekte Lubalin, zemindeki kum dokusu ve U harfleri yerine geçmiş kürek görüntüsü ile, hikayede bahsi geçen define avı için anlatım dilini oluşturmuştur. Lubalin, sözel görsel eşitlik üzerine çalışmış ve figüratif tipografi adına eşsiz eserler ortaya koymuştur. Geleneksel tipografi anlayışının dışına çıkarak harflere birer görsel form ve mesajı iletme aracı olarak yaklaşmıştır.

²⁵ Herb Lubalin (www.en.wikipedia.org/wiki/Herb_Lubalin#_note-snyder)



Resim 28– Herb Lubalin tarafından tasarlanan “Once Upon A Treasure Hunt” başlıklı hikaye için sayfa tasarımı (Meggs, 1989, s.55)

Mesajı yaratıcı ve espirili bir dille izleyicisine ileten çalışmalarında Lubalin, içeriği ve görsel biçimi birbirlerine geçirerek, harflerin düşünceyi temsil etmesini sağlamış ve bu metoda tipogram ya da kısa tipografik şiir adı verilmiştir. Böylelikle tipografinin başlı başına bir mesaj taşıyıcısı olarak kağıt üzerinde konuşabileceğini ispat etmiştir (Resim 29, 30). Tipografi sözel görsel eşitliği sağlamak adına kazınarak, yırtılarak, çarpıtılarak, titretilerek, büyütük veya üstüste çakıştırılarak yeni ve şaşırtıcı kompozisyonlar oluşturulmuştur.



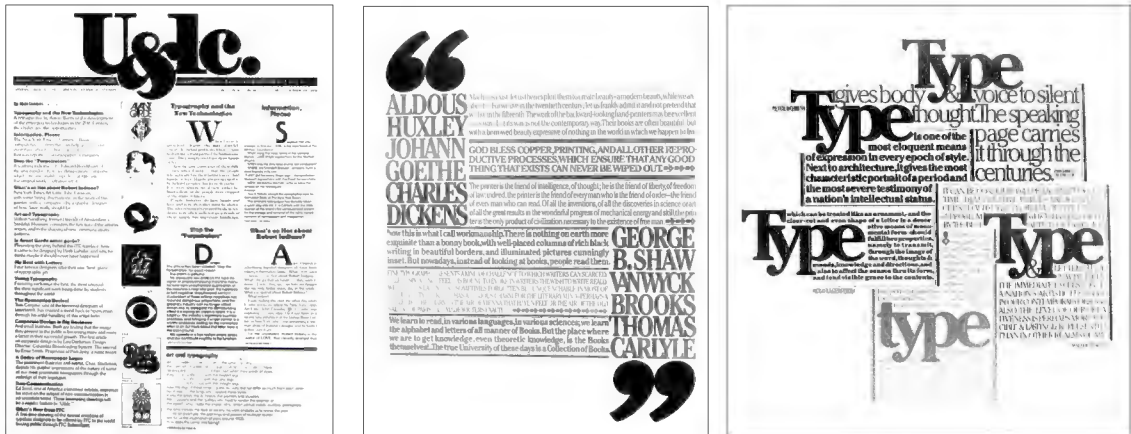
Resim 29– Herb Lubalin tarafından tasarlanan “Mother & Child” logosu (Clair, 1999, s.102)

Resim 30– Herb Lubalin tarafından tasarlanan “Families” logosu (supergraphic.blogspot.com)

Lubalin, dikkati çekmek için kimi zaman okunurluktan ödün vermek gerektiğini ifade etmiş olsa da, tipografiye karşı deneysel yaklaşımı, detaylardaki inanılmaz hassasiyeti

ve harflere olan duyarlılığı pek çok meslektaşına yenilikler yaratma konusunda ilham vermiştir.²⁶

Lubalin’ın dergi tasarımı konusunda yenilikçi çalışmaları sektöre dinamizm getirmiştir. Harf karakteri seçimlerinin rastgelelikten uzak, içeriğe göre belirlenmesini ve sözcüklerin görsel biçimlerine göre tasarlanmaları gerekliliğini savunmuştur. Bu sebeple dergi tasarımları, büyük, dar, uzun tip serifsiz yazı karakterlerinden, eski stil roman yazı karakterlerine kadar geniş bir yelpazeyi barındırmaktadır. 1970’lerde Lubalin Edward Rodthaler ve Aaron Burns ile birlikte “International Type Corporation”ı (ITC-Uluslararası Harf Karakteri Anonim Şirketi) kurmuş ve ardından U & Ic Upper and Lower Case (Büyük ve Küçük Harf) isimli dergiyi çıkararak tasarımlarını sergilemeye başlamıştır (Resim 31, 32, 33).



Resim 31– Herb Lubalin tarafından hazırlanan “U & Ic” dergisi için kapak tasarımı (Meggs, 1998, s.359)

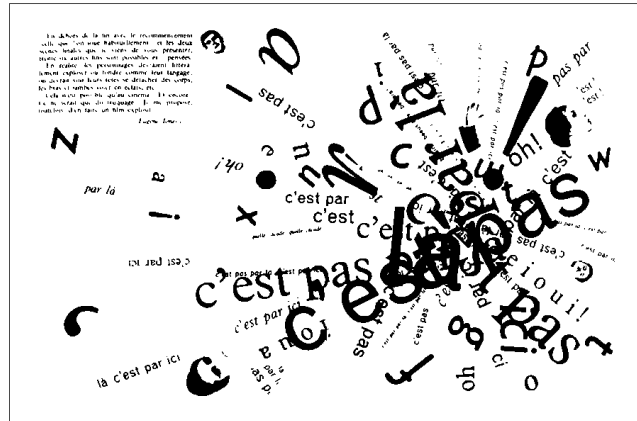
Resim 32, 33– Herb Lubalin tarafından hazırlanan “U & Ic” dergisi için yazı karakterlerinin sergilendiği sayfa tasarımları (Meggs, 1998, s.360)

²⁶ Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*, (John Wiley & Sons Inc. 1998) s. 357

3.2. Robert Massin

1960’larda fotodizginin bulunuşu, yazı ve görüntü manipülülasyonunda devrim yaratmış ve tasarımcılara kendilerini ifade edebilme adına daha geniş imkanlar sağlamıştır. Paris basımevi Gallimard’ın yayınladığı oyun ve şiir kitaplarının tasarımlarını yapan Fransız tasarımcı Robert Massin, tüm dünyadaki grafik tasarım ve edebiyat çevrelerinde büyük sükse yapan deneysel tipografi çalışmasını aynı dönemde gerçekleştirmiştir. Massin, herhangi bir okulda grafik tasarım eğitimi almamış, fakat tipografi tasarımcısı Pierre Faucheux tarafından bizzat eğitilmiştir. Dinamik yerleşimlerinde ve harfleri somut görsel öğeler olarak kullanışında futurist ve dadaist tipografiden etkilendiği açıkca görülmektedir. Tasarımlarında asıl amaç görsel form ve içerikte anlatılmak istenileni bir bütün halinde sunabilmektir.

Massin’in Eugene Ienesco’nun “Kel Soprano” oyunu için tasarladığı kitapta, çizgi roman resimlemesiyle, sinemanın görsel akışını birleştirmiştir. Her bir oyuncunun sesini farklı bir yazı karakteri ifade etmekte, Henry Cohen’in çektiği yüksek kontrastlı fotoğraflar ise oyuncularını tanımlamaktadır. Oyunun içinde geçen kavga, Massin’e figüratif tipografi ile o güne kadar eşi benzeri görülmemiş bu tasarımı yaratma imkanı vermiştir (Resim 34, 35).



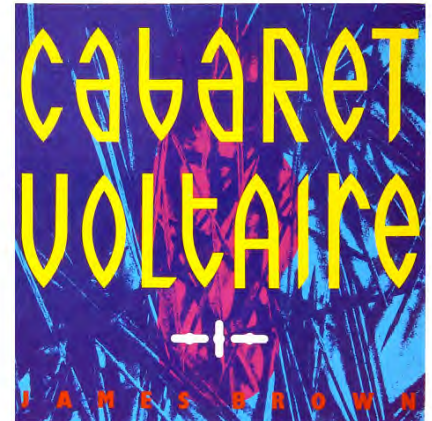
Resim 34– Robert Massin tarafından tasarlanan Kel Soprano adlı oyunun kitabından sayfa tasarımı
(www.sfcfb.org/massin/baldsoprano3.html)

Resim 35– Kel Soprano adlı oyunun kitabından sayfa tasarımı (Meggs, 1998, s.409)

Kelimeler ve harfler ilk bakışta da kendilerini ifade eden imajlar haline dönüştürülmüştür. Massin'in tasarımındaki görsel canlılık, gerilim ve karmaşa tipografik bir dille aktarılabilmiştir. Yazı, ebatları ve açıları değiştirilerek, sesin tonunu, karmaşayı ve kavgayı hissettirmek adına üstüste bindirilerek düzenlenmişlerdir. Massin hareket için de görsel bir denklik kurmuş; oyunda perdenin kapandığı yerlerde, sahnedeki karanlığı göstermek için araya siyah sayfalar girmiştir. Sessizliğin olduğu yerlerde ise, herhangi bir baskının olmadığı beyaz sayfalar anlatımı sağlamak için kullanılmıştır.²⁷

3.3. Neville Brody

“Önceleri plak kapağı tasarımlarıyla dikkat çeken ama 1980 sonlarında “Face” dergisi için yaptığı çalışmalarla ait olduğu kuşağın dergi tasarımına bakışını kökten değiştiren İngiliz tasarımcı Neville Brody (1957), Konstrüktivizmden etkilenmiştir.”²⁸ Özellikle Rodchenko'nun geometrik formlarını, dadaizmin deneysel yaklaşımını benimseyen Brody'nin tasarımlarında ticari kaygılardan uzak, resimsel tavır görülmektedir. Cabaret Voltaire adlı müzik grubu için hazırladığı albüm kapağı tasarımlarında, soyut biçimler ile müzik için farklı bir görsel boyut yakalamayı amaçlamıştır (Resim 36, 37).

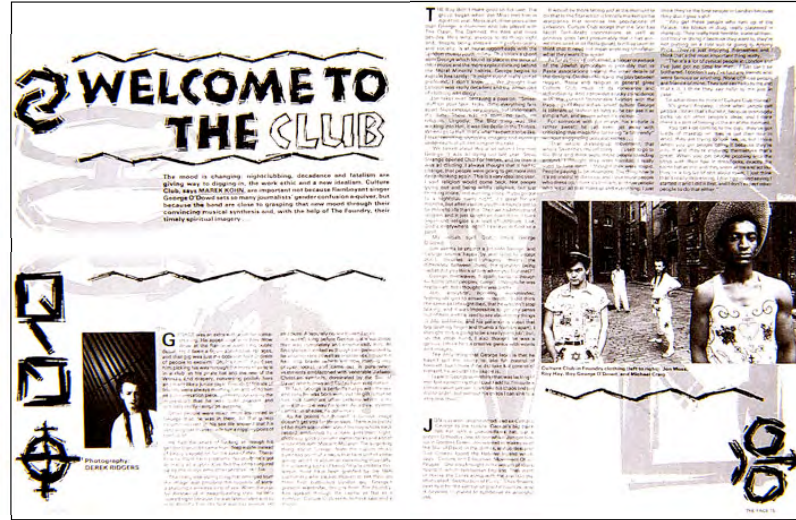


Resim 36, 37– Neville Brody tarafından “Cabaret Voltaire” müzik grubu için tasarlanan albüm kapakları
(www.typogabor.com/neville-brody)

²⁷Richard Hollis, **Graphic Design A Concise History**, (Thames&Hudson Ltd, 2001) s.150

²⁸ Emre Becer, **Modern Sanat ve Yeni Tipografi**, (Dost Kitabevi Yayınları, 2007) s. 279

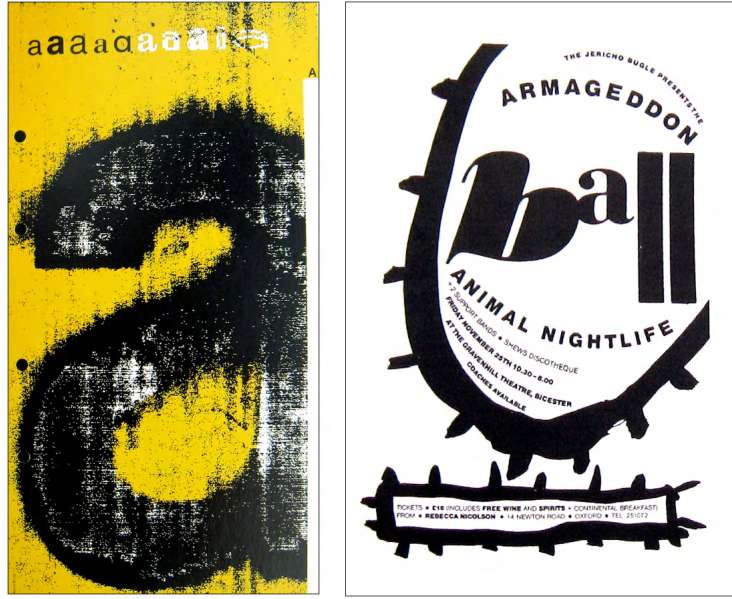
Tasarımcılığını ve sanat yönetmenliğini üstlendiği “The Face” moda dergisi için, kendisi “ilk defa stilin her hafta değişmesi beklenen dergi” yorumunu yapmıştır.²⁹ Dergideki yazı karakterlerinin sürekli taklit edilmesi üzerine Brody, serbest elle çalışmaya başlamış ve böylece geleneksel temiz sayfa metinleri görünümünü yıkmıştır (Resim 38). Brody “City Limits”, “New Socialist”, “Arena” dergilerinin de tasarımlarını gerçekleştirmiştir.



Resim 38– Neville Brody tarafından “The Face” adlı moda dergisi için hazırlanan sayfa tasarımı
(www.typogabor.com/neville-brody)

Brody’nin tipografiye olan ilgisi onu 80’li yılların öncü tasarımcılarından biri haline getirmiştir. Harflerin yapılarını bozarak okuma güçlüğü yaratmış olsa da, yarattığı genel etki benzersiz olmasını sağlamıştır. Satır bloklarını bir merkezden dağılan çizgiler biçiminde yerleştirerek derinlik hissini yaratmıştır. Günümüz teknolojisine bağımlı kalmayarak, çoğu zaman basit yöntemlerle ortaya çıkardığı kitap, dergi, plak kapağı tasarımları deneysel olarak nitelendirilmiştir. Afiş çalışmalarında çoğunlukla tipografik düzenlemeleri seçen Brody, yaptığı abartmalar ve değişikliklerle taklit edilemez görsel biçimler yaratmayı başarmıştır (Resim 39, 40).

²⁹ Dilek Bektaş, **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**, (Yapı Kredi Yayınları, 1992), s. 248



Resim 39– Neville Brody tarafından “A” yazı karakteri kataloğu için tasarlanan ayraç
(Poynor, 1991, s.101)

Resim 40– Neville Brody tarafından “Oxford Üniversitesi” için tasarlanan sosyal etkinlikleri duyuru afişi
(Becer, 2007, s.277)

3.4. David Carson

Profesyonel bir sörfçü ve öğretmen olan Carson’ın (1956) grafik tasarıma olan ilgisi, Arizona Üniversitesi’nin 2 haftalık grafik tasarım kursuna katılmasıyla başlamış, ardından San Diego Devlet Üniversitesi ve Oregon İletişim Sanatları Fakültesinde eğitimini sürdürmüştür.³⁰ Kişisel araştırmalarla başlayan kariyeri onu, 90’ların en meşhur, ilham verici grafik tasarımcısı, deneysel tipografi ustası, dergi tasarımında bir öncü ve “grunge” döneminin yaratıcısı haline getirmiştir. Carson sayfa tasarımlarında; grid sistemini, gelenksel ve tutucu düzeni, okunabilirlik kurallarını ve görsel hiyerarşiyi reddetmiştir. Genellikle çok küçük puntolarla yazılan sayfa numaraları, görüntülerin adları ya da açıklamaları, onun tasarımlarında, en çok dikkat çeken elemanlar olabilmektedirler. Ana başlıklar kimi zaman görüntülerin üzerinden boydan

³⁰ David Carson ([www.en.wikipedia.org/wiki/David_Carson_\(graphic_designer\)](http://www.en.wikipedia.org/wiki/David_Carson_(graphic_designer)))

boya geçebilmekte, kimi zamanda kelimeler, kendi içlerinde parçalara ayrılarak, okuyucuyu mesajı çözmek üzere davet etmektedir (Resim 41, 42).



Resim 41, 42– David Carson tarafından hazırlanan “Beach Culture” dergisinden sayfa tasarımları, 1991 (Poynor, 1991, s.154, 155)

Carson’un metinler için seçmiş olduğu yazı karakterleri genellikle okunabilirlik kriterleri ile çelişmekte, birbirinin içine geçmiş yazı blokları ve sıkışık satır aralıkları ile yazıyı temel işlevinin dışına çıkmaya zorlamaktadır. Carson bazen metinleri; yuvarlakların, yamukların ve çeşitli biçimlerin içine oturtmuş, içlerinden beyaz büyük harfler oyarak kendi okutma kurallarını yaratmıştır. Metnin içeriğini önemsemiş ve mesajı daha okuyucu sayfaya göz gezdirirken, genel havasını verebilecek şekilde düzenlemiştir. Resim 42’deki dalganın etkisi, ters dönmüş bazı harfler ile pekiştirilmiştir. Bazı kelimelerin sadece yarısının görülebiliyor olması, suyun yüzeyinin üstü ya da altı etkisini yaratmaktadır. Carson’un amacı sayfa düzenlemesi ile, metnin içeriğini bir anlatım dili olarak ortaya çıkarabilmektir. Görüntüleri geleneksel olmayan bir biçimde düzenleyerek konuyu sıradışı bir tarzda sunmaktadır. Günümüzde Carson, dijital devrimin en somut örneği olarak sunulmakta ve sayfa tasarımlarındaki sinematik etki; flulaştırılmış yazılar, yayılan başlıklar ve kayan görüntüler ile bu izlenimi ile oluşmaktadır.³¹

³¹ Philip B. Meggs, *A History of Graphic Design*, (John Wiley & Sons Inc. 1998) s. 463

Carson, Ray Gun dergisinin sanat yönetmenliğini yapmış ve bu dergide pek çok sanatçının fotoğrafı ile şarkı sözlerini sayfa üzerinde tasarlamıştır (Resim 43, 44). Resim 44'deki olağandışı fotoğraf kadrajı ve yazının parçalanması müzisyenin romantizmini ve gizemini yansıtmak üzere hazırlanmıştır.



Resim 43, 44– David Carson tarafından hazırlanan “Ray Gun” dergisinden sayfa tasarımları, 1994
(Poynor, 1996, s.52, 54)

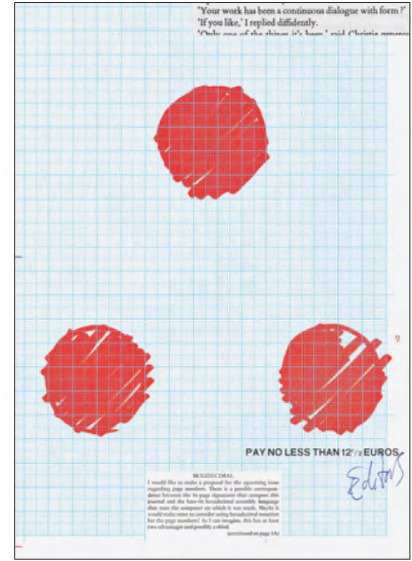
Tasarımcı bugüne kadar; Rolling Stone, Transworld SkateBoarding, Texas Montly, ve Regardie’s dergilerine de sanat yönetmeliği yapmış, Coca Cola, Ray Ban, Nike, Microsoft, Budweiser, Giorgio Armani, NBC, American Airlines, Levi Strauss, Kodak, Sony, Suzuki, Warner Bros., CNN gibi pek çok marka için çalışmıştır.

3.5. Peter Bilak

Slovakyalı grafik tasarımcı Peter Bilak (1973), Bratislava’da The Academy of Fine Arts and Design’da, Paris’de Atelier National de Creation Typographique’de, ve Hollanda’da Jan Van Eyck Akademie’de eğitim almıştır.³² Dergi tasarımı ve web tasarımı gibi alanların yanısıra tipografi üzerine pek çok makalesi ve yazı karakteri tasarımları mevcuttur. Bilak, Lahey’deki Royal Academy of Art’da grafik tasarım ve

³² Peter Bilak (www.peterb.sk)

tipografi üzerine lisans ve lisansüstü dersler vermektedir. Düzenli olarak Print, Emigre, Items, TipoGrafica, Idea gibi uluslararası dergilere katkıda bulunmakta, 2000 yılından bu yana da kurucusu olduğu Dot Dot Dot dergisinin editörlüğünü yürütmektedir (Resim 45, 46). Bugüne kadar pek çok ödül alan tasarımcı, BBDO'da sanat yönetmeni, aynı zamanda Studio Dumber'da da grafik ve çokluortam tasarımcısı olarak görev almıştır. Bilak, typotheque isimli font tasarım sitesinin de kurucusudur.



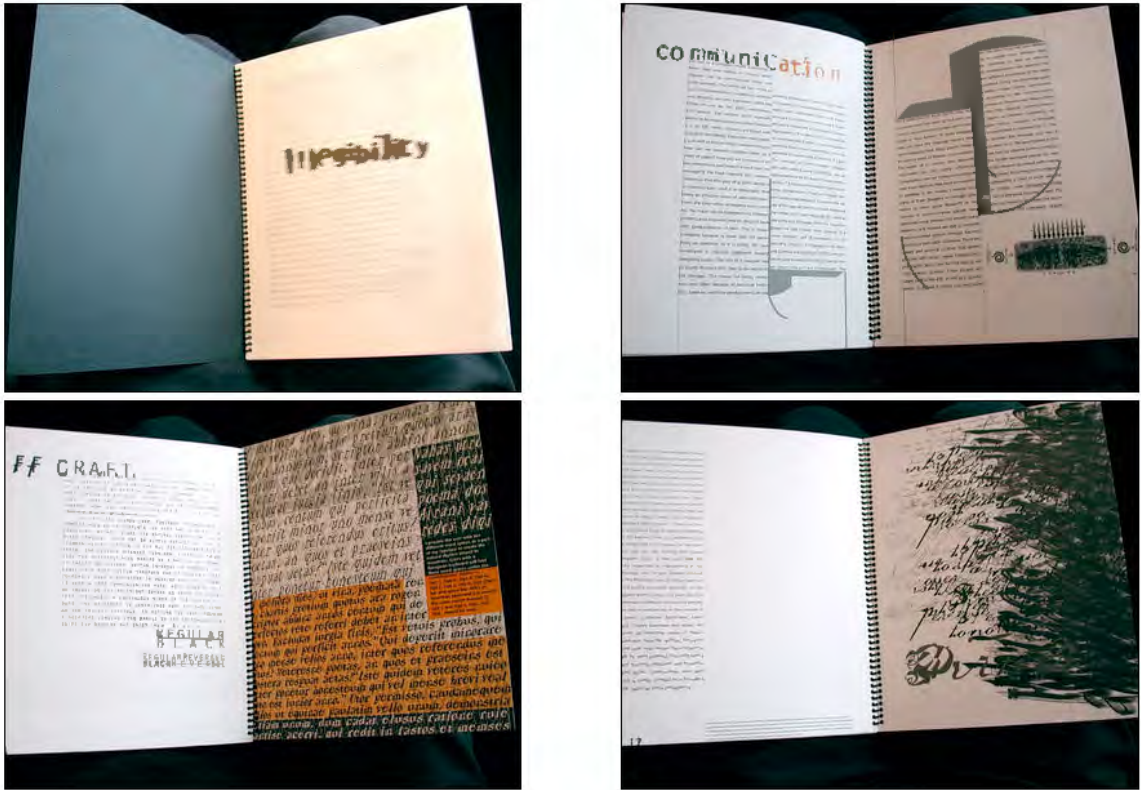
Resim 45, 46–Peter Bilak tarafından tasarlanan “Dot Dot Dot” adlı dergiden sayfa tasarımları, 2007
(www.dot-dot-dot.us)

Peter Bilak “Tipografi nedir” adlı makalesinde tipografinin tanımını irdelemiş ve Gutenberg’den beri süregelen hareketli harufat zanaatı tanımlamasının değişerek, kağıt, ekran ya da herhangi bir ortamda harfleri düzenleme sanatı haline dönüştüğünü belirtmiştir. Lahey’de bulunan Hollanda Dans Tiyatrosu dansçıları ile daha önce denenmemiş bir çalışma sürdürmüş ve yazıyı basit kareografiler haline görüntürme projesini geliştirmiştir. Dansçıların vücut hareketlerinin harfleri anımsattığı metnin yanyana dizilmesi ile kesintisiz dans sahnelerinin ortaya çıkması üzerine kurulu projesinde, yaratıcılığın sınırlarını zorlamıştır.³³ Bir diğer makalesinde Bilak, bitmiş bir proje için deneyellikten söz edilemeyeceğini, çağımızda bilgi, bu kadar çabuk yayılırken ancak yapım aşamasında bir işin deneysel olabileceğini savunmuştur.

³³ Peter Bilak (www.typotheque.com/articles/what_is_typography)

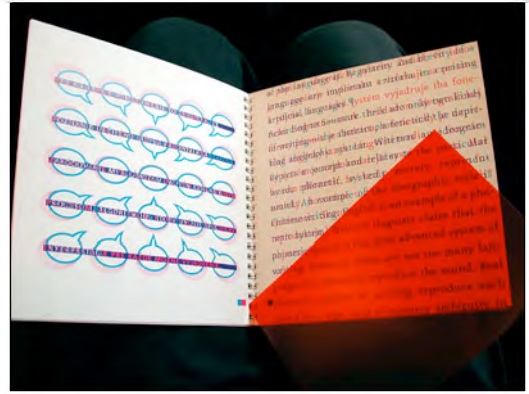
Bittiğinde ise geleneksele karşı durması hedeflenen bütünün bir parçası haline dönüşür demiştir³⁴.

Resim 47, 48, 49 ve 50’de Bilak tarafından tasarlanan “Illegibility”, okunaksızlık adlı kitabının sayfaları görülmektedir. Kendisine ait web sitesinde bu kitabın, tipografi ve günümüzde varolan temel sorun; sözel ve görsel ilişki üzerine bir çalışma olduğunu belirtmiştir. Dünyayı en azından üç boyutlu olarak nitelendirirken; soyut, belirsiz, dinamik ve ifadeyi gösteren, tasarımcı tarafından karmaşık duyguların, düşüncelerin ifade edildiği ortamı yani kağıdı; ince, duygusuz ve doğal olarak tanımlamıştır. İnce, iki boyutlu bir parça kağıt üzerine yüklenen pek çok fikir anlam kaybı olmaksızın, değerini yitirmeden nasıl izleyicisine ulaşabileceği bu çalışmasında sorgulamıştır. Farklı yazı karakterleri farklı düşünceleri ifade etmiş, her sayfa anlamını aktaracak şekilde düzenlenmiştir.



Resim 47, 48, 49, 50–Peter Bilak tarafından tasarlanan “Illegibility” adlı kitaptan sayfa tasarımları, 1995
(www.peterb.sk)

³⁴ Peter Bilak (www.typotheque.com/articles/experimental_typography_whatever_that_means)



Resim 51, 52–Peter Bilak tarafından tasarlanan “Transparency” adlı kitaptan sayfa tasarımları, 1995
(www.peterb.sk)

Tasarımcıya ait diğer bir çalışma ise “Transparency”, tranparanlık isimli kitap tasarımıdır. Bilak, kitabını; tasarım ve dil üzerine özgür düşüncüyü cesaretlendirici olarak nitelendirmektedir. Günümüz kültürünün transparan olmadığını savunarak, grafik tasarımın tek bir iletişim yolundan daha fazlası imkana sahip olduğunu göstermek istemiştir (Resim 51, 52). Üstüste binmiş, netliğini kaybetmiş kelimelerin üzerine getirilen bir parça kırmızı geçirgen kağıt ile yazı net bir şekilde okunabilmektedir.

İKİNCİ BÖLÜM

TIPOGRAFİNİN SESİ, SESİN TIPOGRAFİSİ

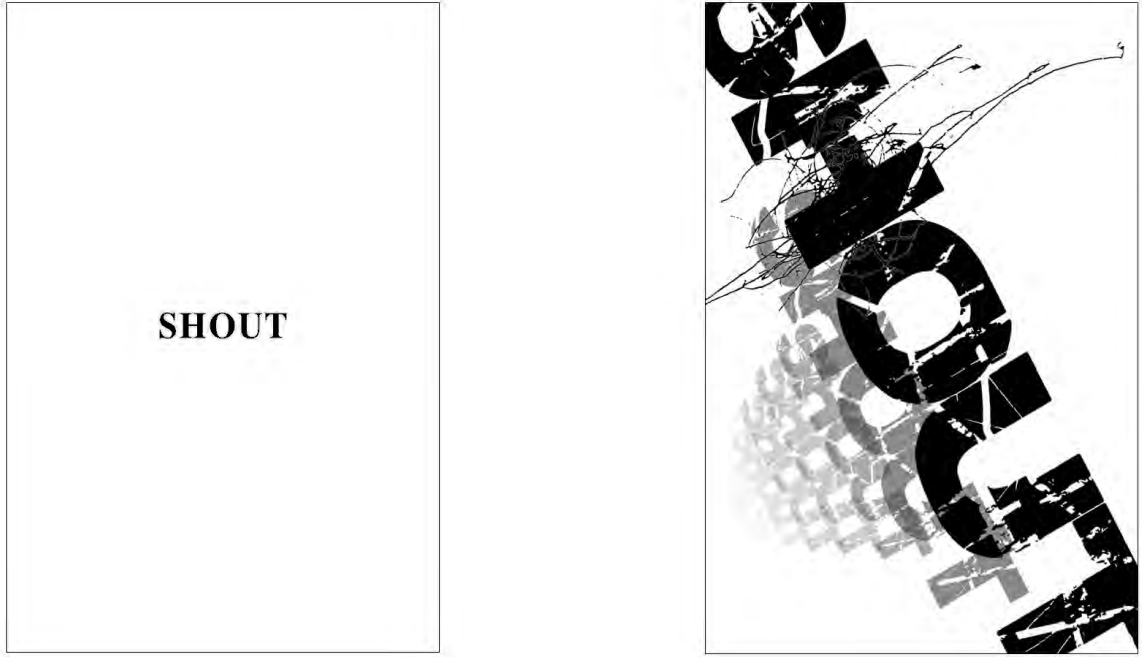
1. GÖRSEL SES VE İLETİŞİMDEKİ ÖNEMİ

Rezonans müzikten alınmış bir terim olup, tipografi ve ses konularının ikisi içinde kullanılmaktadır. Eko veya yankı, ton veya titreşim anlamına gelmektedir. Grafik tasarımcılar biçim, doku, boşluklar gibi görsel elemanları kullanarak iletişime rezonans kazandırabilmekte, bilginin kuruluşunu aşarak, izleyicinin görsel deneyimini arttırabilmektedirler. İşaret ve mesajların estetiği sıklıkla kendi etkilerini belirlemekte ve izleyicide ilgi yaratmaktadır. Tasarımcının verdiği her karar ve yazı karakteri seçimi, büyüklük, imajların kullanımı, kelimelerin sözlük ve alt anlamları, renk ve yerleşimleri çağrışım yaratmada rol oynamakta ve izleyecideki etkisini arttırmaktadır.³⁵ Verilen örneklerde yazının karakteri, boyutu, ağırlığı, düzenlemesi, rengi, içeriğe daha uygun bir biçimde değiştirilmiş, imaj, yazı ve anlam ilişkisi göz önüne alınarak, tasarlanmış ve yapılan tercihlerin görsel çağrışım kalitesine katkıda bulunması planlanmıştır. (Resim 53, 54, 55).

Resim 53 deki bağırarak, haykırmak, seslenmek anlamına gelen “shout” kelimesi; sesin yayılması, uzaktaki bir noktaya ulaşması ve içinde öfke duygusunu da barındırabilecek olması sebebi ile anlamına göre tercihler yapılarak biçimlendirilmiştir. Kağıt üzerinde daha ilk bakışta bile izleyicisine ulaşarak anlam kuvvetlendirilmeye çalışılmış, görsel ve sözel eşitlik kurularak, çağrışım güçlendirilmek istenmiştir. Resim 54 de ise, 1798-1863 yılları arasında yaşamış ressam Eugene Delacroix’in aşk ile ilgili bir sözü ele alınmış, yardımcı imajlar, yazı ve düzenleme ile görsel çağrışım yaratılmaya çalışılmıştır. İç içe geçmiş boya izlerinin olduğu görüntü; hem sözün sahibini, hem de aşkın karmaşıklığını ifade etmek için kullanılmıştır. Kırmızı ve mavi tonları kadın ve erkeği sembolize

³⁵Philip B. Meggs, **Type & Image**, (Van Nostrand Reinhold Limited, 1989) s. 118-119

etmesi için seçilmiş, aşk kelimesinin yazı karakteri ve düzenlemisi yine rezonans oluşturmak için yapılmış tercihler doğrultusunda tasarlanmıştır.



Resim 53– Shout kelimesi ele alınarak Bengisu Keleşoğlu tarafından hazırlanmış örnek, 2007



Resim 54– Eugene Delacroix’in “Aşkı anlatabilmek için yeryüzünde var olan dillerden başka bir dil ister” cümlesinden yola çıkılarak Bengisu Keleşoğlu tarafından hazırlanmış örnek, 2007



Resim 55– İstanbul’a göç oranının artışı ve değişen şehir görüntüsünü anlatan bir makaleden yola çıkılarak Bengisu Keleşoğlu tarafından tasarlanmış örnek, 2007

Resim 55 büyük şehirlerin özellikle İstanbul’un gün geçtikçe daha yoğun bir biçimde maruz kaldığı göç ve değişen şehir dokusu konusu ele alınarak tasarlanmıştır. Metinde sözü geçen konuyu görsel olarak da çağrıştırmak için, betonlaşma, karmaşık, kozmopolit yapı, sadece harfler kullanılarak tasarlanmış ve konunun özü ilk bakışta verilmeye çalışılmıştır. Pek çok farklı yazı karakteri, pek çok farklı insanın göçünü anlatmak için seçilmiştir. Daha sonradan içiçe geçerek birbirlerine yapışan, tutunanan şehir görüntüsü elde edilmek istenmiştir.

Grafik iletişimde rezonansın önemi, sözel iletişimin önemi ile paralellik göstermekte, beden dili, ses tonu, yüzeysel ifade ve bunun gibi konuşmaya eşlik eden öğeler, sözlü sunumun etkisini arttırmaktadır. Bu sözselsel olmayan işaretler; sesin kuvveti, titreşimi, tonlaması, duraksamaları, hızı, yüzeysel ifadeler ve mimikler söze eşlik eden ama aynı zamanda konuşmadan farklı tutulabilen, paralinguistic unsurlar olarak tanımlanmaktadır. Sözselsel rezonansın gücü, 1980 yılında başkanlığa aday olan Jimmy

Carter ve Ronald Reagan arasındaki bir tartışmada ispatlanmıştır. Televizyonda yapılan bu tartışma sonucunda anketler Reagan'ın zaferi ile sonuçlanmıştır. Pek çok gözlemci Reagan'ın ifadesini ve sunumunu, politikasından, ulusal problemlere getirdiği çözümlerlerden daha önemli bulmuştur.

Sonuç olarak konuşmaya eşlik eden tonlamaya, ifadeye ve mimiklere gösterilmesi gereken ilgi, grafik iletişimde görsel rezonansa gösterilmelidir. Bu özellikler mesajı doğru iletmede kritik önem taşımakta, ama ifade ediliş tarzları ve belirsiz yapıları tarif edilmelerini zorlaştırmaktadır.

2. TİPOGRAFİK SES VE TİPOGRAFIYE SES VEREN ÖĞELER

En iyi hikaye anlatıcıları ses tonunun önemini bilenlerdir. Ne zaman fısıldayacağını ve ne zaman bağıracağını bilmek, hikayelerine zenginlik ve renk katabilmektedir. Aynı şey görsel iletişimciler için de geçerlidir. Tipografi, tasarımcının, söylenen sözün söyleniş şeklini kağıt üzerinde de ifade etmek için kullanabileceği malzemedir. Tasarımcının sıklıkla karşılaştığı sorun; metnin biçiminin görsel olarak neyi çağrıştıracaktır. Arkadaşça ve samimi mi, cesur ve iddecı mı yoksa kibar ve ikna edici mi? Aceleci mi ya da rahat mı, keyfi mi yoksa şairane mi, tipografi ile tüm bu etkiler verilebilmektedir. Stil, büyüklük, renk ve sayfa üzerindeki yerleşimin kullanımı ile yazı fısıldayıp kükreyebilmekte, ısrar edebilmekte, kızdırabilmekte ve hatta konuşulan aksanı bile ifade edebilmektedir. Sayfa ya da ekran üzerinde de yazının görünümü, duruşu ve genel havası ile çağrışım yaratılabilmektedir. Bu durum bir mesajın değerini arttırabilmekte ya da tam tersi değerini düşürebilmektedir.³⁶

Tipografik Rezonans, yazı karakterlerinin birer alfabe işaretleri olarak sahip oldukları fonksiyona ek olarak, kültürel, stilistik ve alt anlam özellikleri ile oluşmaktadır. Bir yazı karakteri rezonant özelliğini; tarihsel geleneği, tipik kullanımı ve görsel özellikleri ile kazanmaktadır. 1902'de Alman tasarımcı ve mimar Peter Behrens "Bir dönemin ruhunu ve gelişim sürecinin onayını, o dönemin en karakteristik resmini mimariden sonra tipografi verir" demiş, yazılı bir materyali okumak ile uçan bir kuşu ya da dörtlü

³⁶ Kıt Hinrichs & Delphine Hirasuna, **Type Wise**, (F&w Publications, Inc. 1990) s. 35

koşan bir atı gözlemlemeyi mukayese etmiştir. Her bir detaya odaklanmaktansa izleyici hareketi bütün bir ritim içerisinde algılamakta, kuşun ya da atın hareketi duygusal ve algısal, farklı cevaplar oluşturmaktadır. Aynı biçimde yazı karakteri grafik tasarımlarında geniş bir duygu yelpazesi sunabilmektedir.³⁷ Öyleyse grafik tasarımda tipografi bilgi ve mesajı doğru iletmenin yanı sıra tarzı, kişiliği ve genel görünümü ile görsel bir dil olarak karşımıza çıkabilmektedir. Mesajın içeriği ve tipografik çözümlemenin uyuşması tasarımcının sıklıkla karşılaştığı sorundur. Ses ile doğrudan ilişkiye sahip olan yazı, söylenen sözün kağıt üzerindeki duruşudur. Hatta sözün geçici yazının kalıcı olduğu düşünülecek olursa, tasarımcıya daha büyük bir görev düşmektedir. Söylenen sözün içerikle örtüşen ya da örtüşmeyen bir dille yorumlamak onun kararıdır. Bu sayede sayfalar dolusu metin ile anlatılmaya çalışılan bir içerik, kavram; doğru tipografik çözümleme ile okunmadan öncede mesajı iletebilmektedir.

Yazıyla oluşturulan bu kimlik mesaj vermede kullanılan en doğru ve en yalın yöntem olarak kabul edilmektedir. Zaman içerisinde yazı karakteri tasarımcılarının harf formlarının ifadesi ile oluşan rezonanstan etkilenmesi ve de yazı karakteri seçimi ile rezonans oluşturmadaki başarıları en önemli etkenler olarak gösterilmektedir. Tipografik çeşitlemelerin klasik güzelden, aşırı uçlara kadar günümüzde mevcut bulunan olağanüstü zengin yelpazesi olanakların sınırsızlığını göstermektedir. Bu çeşitlilik iki ucu keskin bir kılıçtır. Tasarımcıya rezonans ve anlatım yaratmak için sonsuz olanaklar sağlarken, bu geniş yazı kütüphanesi klasik harf karakterlerinin özgün ve vasat versiyonlarını da barındırmaktadır. Bu fontlar gösterişli biçimler ve aşırı derecede süslü dokular ile ilgi çekmeye çalışmaktadırlar. Tipografik bahçede yetişen pek çok zararlı ot olduğu gibi, tipografik mükemmelliğin güçlü, kişisel duyumu da gereklidir.

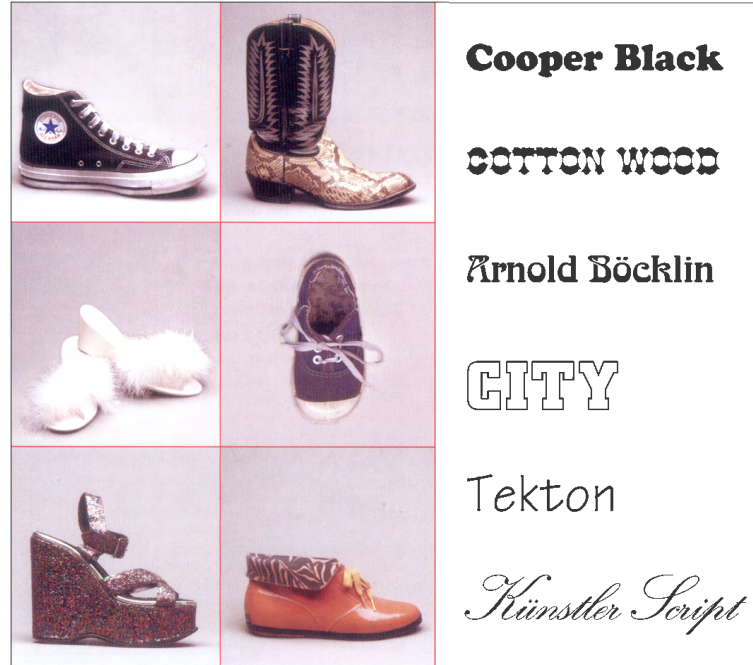
2.1. Yazı Karakteri Seçimi

Değişik biçim ve tarza sahip alfabe tasarımları (font) yazı karakteri olarak adlandırılmaktadırlar. Hepsi farklı çağrışım ilişkilerine sahiptirler. Tasarımcı seçeceği yazı karakteri ile, yazdığı kelimenin anlamını ya da bir imajın karakteristiğini

³⁷ Philip B. Meggs, **Type & Image**, (Van Nostrand Reinhold Limited, 1989) s. 120

yansıtabilmekte, görsel bir tonaj, ciddiyet, samimiyet, inandırıcılık ve tarz kazandırabilmektedir.³⁸

Yazının, imajın özelliğini yansıtabilmesi basit bir tipografik bulmece ile örnekte sunulmuştur. Stilistik, görsel, kültürel özellikleri ile yazı karakterleri imajların özellikleri ile örtüşebilmektedirler. Tüylü ve zarif bir terliğin yazısal ifade biçimi süslü ve ince çizgileri ile Künstler Script olabilmekte, bir cowboy çizmesini ise, Vahşi Batı filmlerinden hafızalara yerleşmiş Cotton Wood yazı karakteri yansıtabilmektedir. Yuvarlak, dolgun, süsten uzak görünümlü Cooper Black, yuvarlak hatlı ve rahat bir çocuk ayakkabısı ile görsel paralellik taşıyabilir, 1980'lerden günümüze kadar gelen Converse spor ayakkabılar City yazı karakteri ile örtüşebilmektedir. Aynı genç kültürden taşınan ve neredeyse bir dönem tüm üniversite ve kolej adlarının yazıldığı karakteri hatırlamak yeterli olacaktır. Kaba fakat ve gösterişli platformlu ayakkabılar ise yayvan ve süslü, moda sayılamayacak Arnold Böcklin karakteri ile ifade edebilirken, Tekton karakteri; ince, sade, çocuksu hatları ile en alt kısımda yer alan bağcıklı, düz ayakkabılar ile eşleşebilmektedir (Resim 56).



Resim 56–Tipografik bulmaca (Spiekerman & Ginger, 2003 s. 42)

³⁸ Fikret Uçar, **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, (İnkılap, 1994) s. 106

Dans ederken, koşarken, dağa tırmanırken ya da ofise giderken aynı kıyafetlerin giyilmemesi, farklı tipte desteğe, korumaya ve görünüme ihtiyaç duyulmasından dolayıdır. Aynı düşünce yazı içinde geçerli olup, harflerin sadece işaretler dizesi veya rakam olmalarının ötesine geçebilmeleri gerekmektedir. Basit bir deyişle, rahat ya da süslü, sevimli ya da sade ama her biçimde uygun olabilmeleri için yazı karakterleri ile giydirilerek farklı biçim ve tarzlarda mesajı ya da imajı destekleyebilmektedirler. Yakından incelendiği takdirde yazı karakterlerinin fiziksel özelliklerinin birer kişilik taşıdığı gözlemlenebilmekte, ağır ya da hafif, yuvarlak ya da kare, ince ya da uzun harfler yanyana durarak belli bir ifade ve mesajı yansıtabilmektedirler. Bu sebepten dolayıdır ki, bazı kelimeler diğerlerine oranla daha iyi ses verebilmekte ve daha uygun görünebilmekte, hatta kelime okunmadan bile anlam hakkında ipuçları sunabilmektedirler.

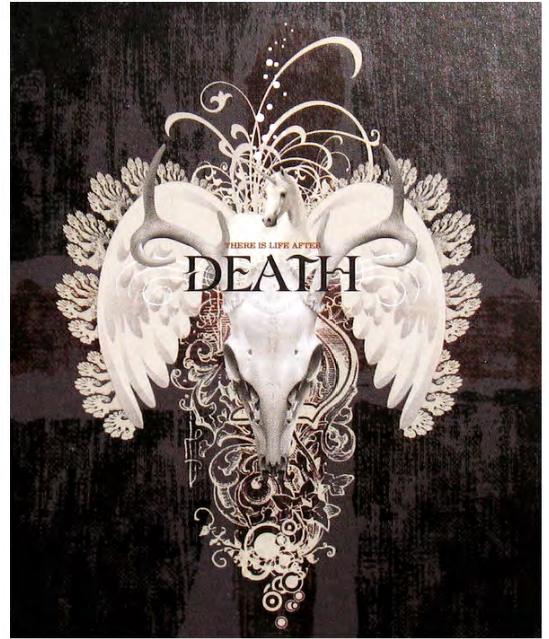
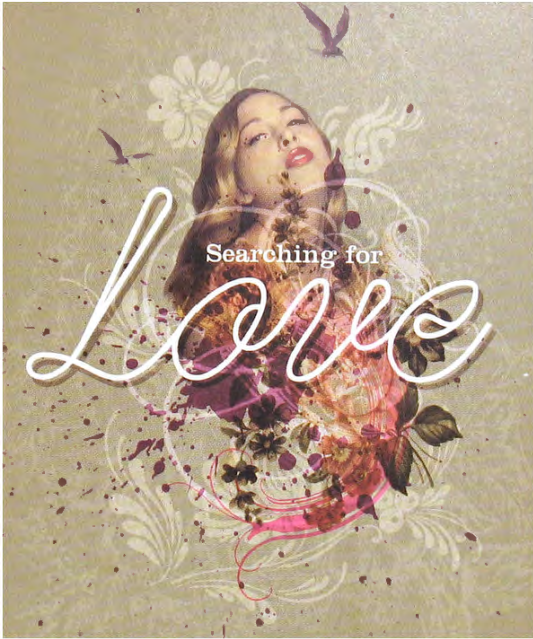
Örnekte görülen Amor kelimesi İtalyanca “aşk” anlamını taşımaktadır. Görsel ifadesinde serbest, hatta biraz hırçın sayılabilecek tarzda, kalın bir fırça ile yazılmış harfler kullanılmıştır. Mekanik dizgiciliğin kısıtlamalarının ötesinde, el yazısının rastgeleliği ile serbest, şaşırtıcı ve beklenmeyen kavramları ima edilmek istenmiştir. (Resim 57).



Resim 57–Yomar Augusto tarafından hazırlanmış broşürden sayfa tasarımı
(Wilson Harvey/Loew Group, 2005, s.157)

Aşk kavramının içinde barındırdığı öfke, tutku gibi duygular, iniş ve çıkışlar, sert fırçanın darbeleri ile verilmiştir. Kimi yerde fırça boyayı tamamen kağıda geçirmemiş ve böylece yazının içerisinde inceliklik ve kalınlıklar, koyu lekeler ve ince çizgisel izler oluşturmuştur. Rutin bir görünümünden ziyade, aşkın içindeki karmaşa gibi, bazı noktalarda net, siyah lekeler baskınlaşırken, bazı bölgelerde ise beyaz boşluklar ile sıradışılık yansıtılmaya çalışılmıştır. Sayfayanın kenarlarından taşırılan yazı yine aşkın içindeki taşkınlığın ifade etmektedir.

Her yazı karakterinin birşeyler anlattığının farkında olunarak keyfi seçimler yapılmamalı ve düşünceyi giydiren yazının duyguları da ifade edebileceği unutulmamalıdır. Duygu anlamı içeren iki kelime; yine aşk ve ölümün konu alındığı örnek bu sebepten tercih edilmiştir (Resim 58, 59).



Resim 58, 59– Clemenger BBDO tarafından hazırlanan Collins ingilizce sözlüğü için basın ilanları
(Lürzer's Archive Vol. 2-2006, s. 106)

Ölümün konu alındığı örnekte karanlık duygular; kenarları keskin, sivri hatlı karakterler ile doğru bir biçimde yansıtılabilirken, daha ılımlı, romantik ve hafif duygular için ise, resmi görünümlü olmayan, el yazısı karakterleri kullanılarak anlam kuvvetlendirilmiştir.

Mükemmel dengedeki Univers ve Helvetica görünüşleri ile bu kelimeye uymayacaklardır. Resim 58 deki aşk kelimesinin bir önceki örnekten farkı daha yumuşak ve romantik bir aşkın ifade ediliyor oluşudur. El yazısı görünümlü, ince yapılı karakter, arkadaki görüntünün de çağrıştırmak istediği gibi, beklenmeyeni, hafifliği ve mutluluktan uçmak gibi kavramları temsil etmektedir. İmajın ve yazı karakterinin paralelliği, dil birliğini sağlayarak, anlamı kuvvetlendirmek amaçlıdır. Resim 59 da karamsar bir duygu olan ölüm kavramı işlenmiştir. D harfinin gövde kısmında ince bir kesik mevcuttur. Çizginin kesilerek devam etmesi engellenmiş ve bu diagonal kesikin biçimi diğer harflerde bütünlüğü sağlamak adına tekrarlanmıştır. Çizginin kesilmesinin hayatın son bulması olarak algılanabilmektedir. “Death” yani ölüm kelimesi “Love” yani aşk kelimesinin karakterinde yazılmış olsa idi sözel ve görsel birlikten söz etmek mümkün olmayacaktı. Sözü anlamının ve söylenme şeklinin kağıt üzerindeki ifade şekli olan yazı ile emretmek ve rica etmek mümkün olabilmektedir. Zarif bir yazı elbetteki kibar bir söyleniş tarzı olduğunu düşündürmekte ve diğer kalın, keskin ve siyah karakterin ise sert bir biçimde emir vermekte olduğu açıkça sergilenmektedir.

Resim 60 “The Mask of Sorrow” yazısı için seçilmiş olan diğer örnektir. The Mask of Sorrow cümlesinin türkçe karşılığı acının maskesidir. Rusyada 1930, 40 ve 50’lerde esir kamplarında ölen mahkumların anısına yaptırılmış anıtın adıdır.



Resim 60– “The Mask of Sorrow” sayfa tasarımı (Eye Vol. 58-2005, s. 21)

Anıt dev bir yüz şeklinde olup, arkadan bakıldığında ağlayan bir kadın portresi görülebilmektedir. Ön taraftan bakıldığında ise sağ göz anıtın penceresi, sol göz ise süzülen yaşların betimlendiği dev bir maske şeklindedir.³⁹ Yazı ise, anıtın köşeli beton yapısını çağrıştıracak biçimde son derece sağlam görünümlü bir karakterden seçilmiştir. Heykelin asıl akılda kalıcı yanı olan sol gözünden akan yaşlar yazının kendisinde de ima edilmiştir. Yazının sol tarafına su dökülmüş gibi dağılmış boya etkisi verilmiştir.

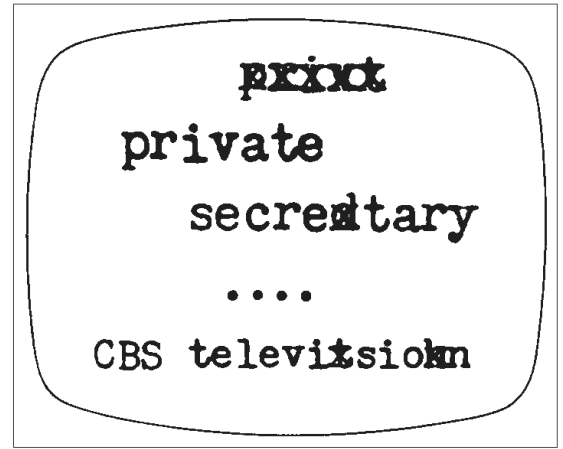
Benhardt Mobilya için tasarlanmış olan basın ilanlarında yazı karakterlerinin sadece görsel özellikleri ve farklılıkları kullanılarak oluşturulmuştur. Yazı ve imaj, sadece düzenlemesi ile değil, yazının fiziksel özellikleri kullanılarak ilişkilendirilmiştir. Seçilen yazı karakteri sunulan mobilyanın görünümü ile örtüşmekte ve çağrışım yaratmaktadır (Resim 61, 62).



Resim 61, 62 — Bernhart Mobilya için RBMM Strategic Brand Consultant & Creative Services tarafından tasarlanan basın ilanı (**Graphis Design Annual** 2005, sy 181)

³⁹ The Mask of Sorrow (en.wikipedia.org/wiki/Mask_of_Sorrow)

Grafik rezonans bir sözcüğün varolan anlamını güçlendirirdiği gibi, ticari ünvan olarak kullanılan bir kelime için ortam yaratabilmektedir. Yeni bir parakende satış mağazası için “Chiasso” kelimesi kullanılmış ve tasarımcı Jeff Barnes’a mağazada satılacak olan çeşitli ve eşsiz ürünleri ifade etme, alışılmışın dışında bir alışveriş deneyimi düşüncesini iletme fırsatını vermiştir. Logotypedaki her bir harf yatay bir eksen üzerine oturtularak görsel bir zemin çizgisi iması üzerinde merkezlenerek, harflerin olağanüstü uyumsuzluğuna rağmen bütünlük hissi sağlanmıştır. H ve O, C ve A harfleri arasındaki çizgi kalınlığı benzerliği de bütünlüğü güçlendirmektedir (Resim 63).



Resim 63–Jeff Barnes tarafından tasarlanan Chiasso adlı mağazanın logotype tasarımı

(Meggs, 1989, s.124)

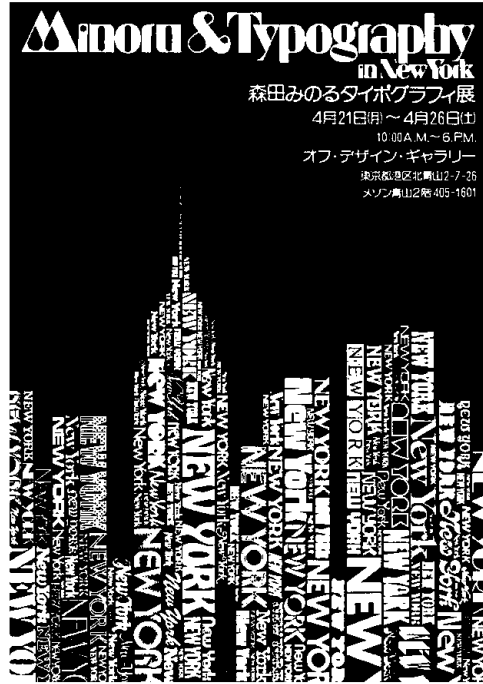
Resim 64– Bob Gill tarafından tasarlanan “Private Secretary adlı televizyon komedisinin başlık tasarımı

(Meggs, 1998, s.365)

Bob Gill aptal bir sekreteri konu olan televizyon komedisi “Private Secretary” (özel sekreter) için bir başlık tasarlamak üzere görevlendirildiğinde problemi yeniden tanımlamış ve bir şey söyleyen imaj (özel sekreter), başka bir şeyi (sekreterin yetersiz olduğunu) aslında söylemeden nasıl ifade eder sorusuna cevap aramıştır. Gill yalınlığı içerisinde zariflik de bulunduran direk bir mantık kurarak rezonans oluşturmayı başarmıştır. Özel bir sekreteri ifade etmenin en uygun yolunu daktilo yazısını kullanmak olarak düşünmüş, bu sekreterin yetersiz olduğunu anlatmanın en iyi ifade biçimini de o yazıda yapılmış belirgin hatalar olarak çözümlemiştir (Resim 64). Gill’in

harf formlarına bu türlü yaklaşımı, etrafta bulunan geniş harf formu yelpazesine ve bu formların potansiyeline dikkat çekmiştir.

Tipografik rezonansı yaratmaya çalışırken, sezgisel seçim aşaması çok önemlidir. Bir yazı karakterinin seçimi, onun rengi, ölçüsü, ağırlığı, yazının düzenlenmesi, onun imajla ve yardımcı elemanlarla ilişkisi, rezonansa katkıda bulunmaktadır. Minoru Morita tarafından tasarlanan afişte ise sadece tipografik elemanlar kullanılmış ve pek çok farklı yazı karakteri ile New York şehir manzarası yaratılarak, New York’da, dünyadan pek çok insanın ülkelerini terk ederek göç etmeleri sonucunda oluşan kaosu, cosmopolitliği, tüm kültürlerin bu karmaşada eriyerek bu şehri oluşturması anlatılmak istenmiştir (Resim 65).



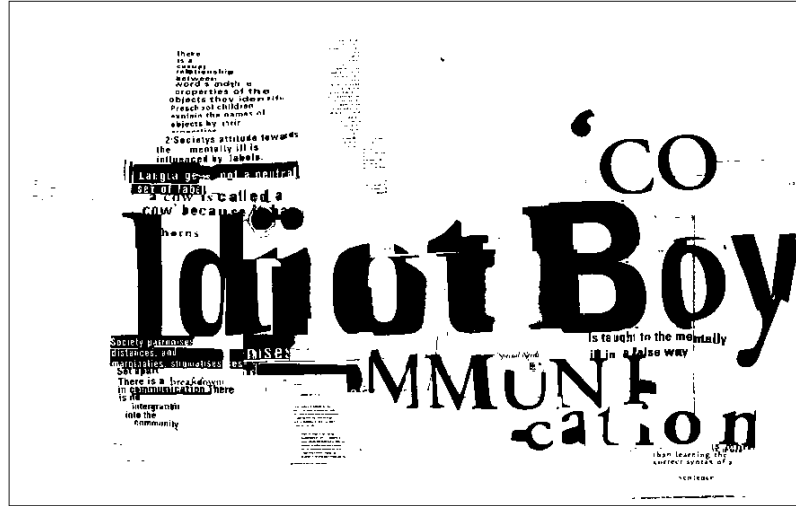
Resim 65– Minoru Morita tarafından tasarlanan New York afişi, 1975

(Language of Type, 1996, s.21)

Yazı karakteri seçimi ile yalnızca tasarımın genel havasını tamamlamakla kalmayıp, ilk bakışta bile mesajı doğru biçimde iletebilecek etkili bir iletişim sağlamak mümkün olabilmektedir. Yazının fiziksel özellikleri ve bu özelliklerin söylenen söze uyup uymaması yani başka bir deyişle tipografik çağrışımın mesaja örtüşüp örtüşmemesi ile

rezonans kuvvetlendirilebilmektedir. Tipografi düşüncelerimizi sunmak için onları giydirmemizdir. Her bir stil çeşitlendirilebilir ama görünüş ortama, çevreye uygun olmalı onun ruhunu taşımalıdır. Bu durumda yazı karakteri seçiminin önemsiz olduğunu düşünmek imkansızdır.

Bir sonraki örnekte ise Idiot Boy yazısı ele alınmıştır. Aptal çocuk anlamına gelen “Idiot Boy” tamlamasında yazıda deformasyon yapılmış, mükemmel görünümlü bir karakterden çok, bir veya daha çok karakterin yırtılarak, kesilerek, tekrar yapıştırılarak bozulmalara sebep olacak biçimde tekrar düzenlenmiştir. Kimi yerlerde oluşan hatalar sebebiyle anlam vurgulanmak istenmiştir. Düzgün bir hatta oturtulmamış rastgeleliğin verdiği rahatlık ile tasarlanmış olan yazıda, üstüste binmeler ve kopmalar ile aptal bir çocuğun yazabileceği şekle getirilmiş, yine anlam vurgulanmıştır (Resim 66).



Resim 66– Huw Morgan tarafından Kralyet Sanat Akademisi için zihinsel özürlü çocuklara karşı davranışları araştıran proje kapsamında tasarlanmıştır. (Walton, 1995, s. 40)

Günlük hayatımızda trafikte, alışverişte, ofiste ve her yerde karşımıza çıkan pek çok yazı karakteri bilinçli ya da bilinçsiz olarak bir tercihten geçmiş ve onlarca çeşidinin arasından bir sebepten dolayı seçilmiştir. Marketlerdeki yiyecek ambalajlarının pek çoğunun üzerinde, alıcı fark etmese de yazılar genellikle el yazısı türündeki stillerden seçilmiştir, çünkü standart yazı karakterleri geniş lezzet tat ve beklenti yelpazesini ifade edebilecek gibi görünmeyişi bunun bir sebebi olarak düşünülebilir. Bu ve bunun gibi örnekleri çoğaltmak mümkündür.

Yazı karakterlerinin farklı ifadeleri ve stilleri olduğu düşünülecek olursa, aslında orijinallerinin ekranda gördüğümüz küçük kare noktalar olsa bile, gözümüzün bize oynadığı oyun sayesinde farklı onlarca hatta yüzlerce biçim ortaya çıkmaktadır. Günümüzde herşeyi teknoloji ile çözümlene ve fazla tasarlanmış hale getirme eğilim varken tipografik eğitim özellikle de bu dönemde büyük önem taşımaktadır. Bazı yaygın tipografik mesajların yazı karakteri bilinçli bir de seçilmemektedir. Seçilen yazı karakterinin görsel özelliklerinin ve verdiği mesajın öneminin farkında olmayan insanlar sorunun da farkında olamayacaklardır.⁴⁰

Tasarlanmış bir mesaja bakan herkes birkaç saniyelik göz kontağı ile sayfadaki herşeyden herbir elemanın kendine özgü görünüşünden ziyade, pek çok elemanın aranjmanından, birleşiminden doğan görünümünden etkilenmektedir. Başka bir deyişle beynimizde oluşan bu genel tablodan etkilenmektedir.

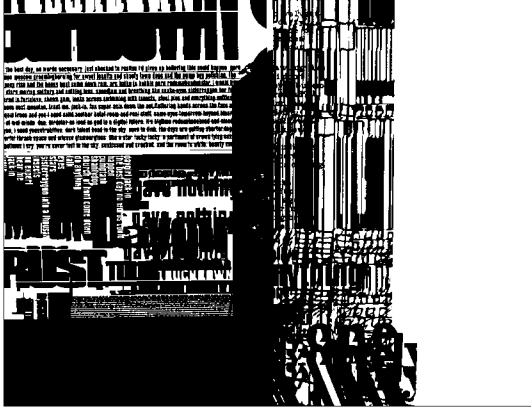
Resim 67, 68, 69 ve 70 de yer alan John Warwicker ve Karl Hyde tarafından Booth-Clibborn Editions için 1994 yılında tasarlanan Skyscapers sayfaları da bu birleşimden doğan etki görülmektedir. Bu tasarımlarda New York şehrinin kaosu ve sokaklardan gelen sesler, sanki bir şehir yolculuğu yaptırıyormuşcasına sergilenmektedir. Özellikle de tasarımcıların vermeyi amaçladıkları mesaj; caddelerin kalabalıklığı mekanikliği ve de gürültüsü olunca sadece tipografik elemanlar ile çeşitli kompozisyonlar düzenlenmiş, seçilen yazı karakterleri ile binaların, köprülerin görüntüleri, üstüste gelen yazılar karmaşa ve gürültü kavramları verilmeye çalışılmıştır.

Pek çok yazı karakterinin birarada kullanılması ise şehrin kozmopolitliği olarak yorumlanabilmektedir. Küçük ebatdaki yazıların dizilişi itibarı ile caddelerdeki elektrik direkleri, büyük kalın yazı karakterlerinin ise görünümü itibarı ile büyük binaları çağrıştırdığı açıkça görülmektedir. Bu çeşitlilik ve karmaşa bir düzen içerisinde sunulmuş, her bir sayfanın birbirleri ile aynı dili konuşmasına özen gösterilerek, şehirden farklı manzaralar sunulmuştur. Bu tasarımlarda yazıları açıkça okutmaktan,

⁴⁰ Eric Spiekerman & Ginger, **Stop Stealing Sheep and Find Out How Type Works**, (Adobe Press, 2003) s. 21

verilen bilgiyi aktarmaktan çok, genel görünümleri itibarı ile harfleri, farklı stillerini, biçimlerini, büyüklüklerini kullanarak şehiri anımsatmak ve sokakların gürültüsünü, kalabalıklığını vermek amaçlanmıştır.

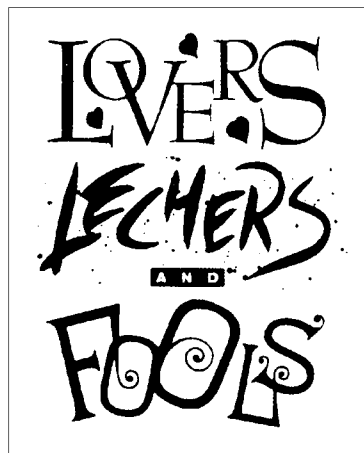
Yazı bir ressamın paletindeki boyalar gibi bir araya getirilerek sadece okutmak amaçlı olmaksızın, ilk bakışta bile izleyiciye tasarlanmış olan mesajı vermektedir. Yanyana dizilmiş olan harflerin okutma ve bir anlam yükleme ihtiyacı öne çıkarılan cümlelerde içerik ile karşılanmaya çalışılmıştır. Gözün aralarda seçip okuyabildiği cümlelerde rastgele dizilmişlikten ve anlamsızlıktan ziyade okutulmak istenilen öğeler öne çıkarılmıştır. Bu durumda sadece harfler sadece birer biçim olarak kullanılmamış aynı zamanda geleneksel işlevini de istenilen yerlerde yerine getirmiştir.



Resim 67, 68, 69, 70– John Warwicker ve Karl Hyde tarafından tasarlanan Skyscraper kitabından sayfa tasarımları (Walton, 1995, s. 45)

Dört tasarımda da görülebileceği üzere bir yazıya yakından bakılacak olunursa onun fiziksel özelliklerinin bir kişilik taşıdığını görülebilir, ağır ya da hafif yuvarlak ya da kare ince ya da uzun. Harfler birer asker gibi yanyana durarak metnin karakteristiğini oluşturup, içeriğinin ruhunu yansıtabilmektedirler. Şu durumda tipografik mesajın görsel ve sözlü olduğunu söylemek yanlış olmayacaktır. Tipografi anlamsal olarak okuyanla iletişime geçerken görsel olarak izlenip yorumlanabilir sesi ve tonu ile kendi kendini ifade edebilmektedir. Bu bağlamda tipografi dinamik bir iletişim aracıdır.

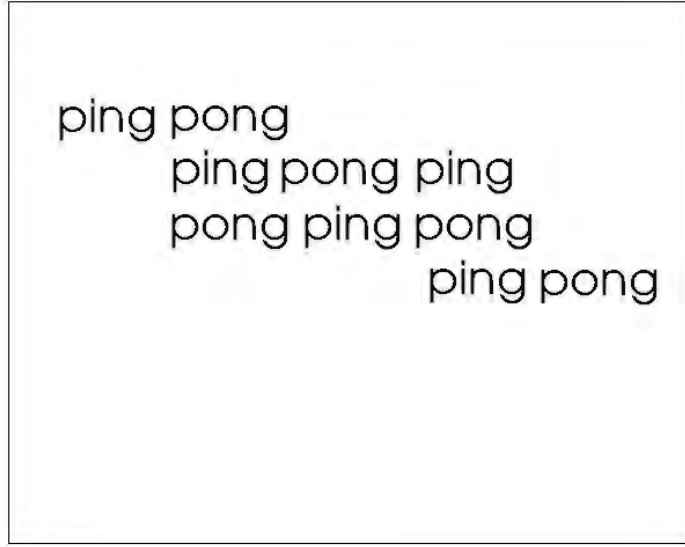
Andrea Barkin tarafından tasarlanan “Lovers, Lechers and Fools” logosu bir okulun eğitim programı için eğlence amacı güdülerek hazırlanmıştır. “Aşıklar, Zamparalar ve Aptallar” anlamını taşıyan logoda üç kelimedeki anlamlarına uygun yazı karakterlerinde tasarlanmış ve görsel olarak da birbirlerinden ayrılmışlardır. Aşıklar kelimesi ince serifli, zarif ve çizgi ağırlıkları birbirini tutmayan bir karakter seçilmiş, büyüklü küçüklü yerleşimiyle de aşkın tutarsızlığı ve içindeki enerjisi verilmeye çalışılmıştır. Zampara kelimesi için ise serbest karalama şeklindeki el yazısı ile daha rahat bir görünüm elde edilirken, aptallar kelimesi, içinde spirallerden oluşan çizgiler barındıran yazı karakteri ile dizilmiştir. Akli başında olmama veya sarhoşluk durumu için genelde karikatüristik çizimlerde görülen spiral çizgiler karakterin doğasında da bulunmakta ve düzenlemesi itibarı ile harfler farklı açılarla birbirinin üzerine bindirilmeleri ile düz bir hatta duramama hissi verilmek istenmiştir (Resim 71).



Resim 71– Andrea Barkin tarafından hazırlanan “Lovers, Lechers and Fools” Logotype tasarımı, 1991

(Walton, 2004, s. 49)

Yazılan kelimelere tasarımları ile getirdiği yenilikler bakımından 20.yüzyılın başları tipografinin evrimi sayılabilmektedir. Resim 72 deki şair Eugen Gomringer tarafından yazılan ping pong adlı şiirin geometrik yapısı ping pong kelimelerinin tekrarı üzerine kurulmuştur. Bu kelimelerin tekrarı ile pin pon topunun masaya vurduğu andaki ses verilmeye çalışılmış ve yuvarlak hatlara sahip olan “p”, “o” ve “g” harfleri topun sesini yansıtmaları için yuvarlak hatlı bir yazı karakteri seçilmiştir. Yüksek sesle okunduğunda şiirin etkisi ortaya çıkmaktadır. Sesleri duyarak ve tipografik formları gözlemleyerek mesaj kuvvetlendirilmiştir. Tipografinin genel formu ve içeriğindeki bu değişiklikler ile tipografik mesaj iletişim kurmanın en etkili yolu haline gelmiştir.



Resim 72– Şair Eugen Gomringer tarafından yazılan “ping pong” şiiri
(Carter, Day, Meggs, 1985, s. 68)

Tipografinin okunması görülmesi duyulması hissedilmesi ve deneyimlenmesi gerekmektedir, yani sözel bir dilin dinamik sunumu olan tipografi iletişim kurmak zorundadır. Bu fonksiyonel rol izleyicinin tipografik mesajı ve tasarımcının beynindeki hızlı ve net bir biçimde algılamasıyla görevini yerine getirmiş olur. Tipografik mesajların çoğalmasıyla etrafımızda karmaşa yaratılmış ve çoğu zaman bu mesajlar algılanamaz farkına varılamaz hale gelmiştir. Dikkat çeken mesajlar form ve

içerikle ilişkili etkili özellikler taşımakta ve hem mesajı gönderenin hem de alanın ihtiyaçlarına cevap vermektedir. Etkili tipografik mesaj mantık ve sezgisel bir yargılamanın sonucu olarak çıkmaktadır. Bu iki ucu dengede tutmak sözel ve görsel hazneyi işlevsel olarak kullanabilme kapasitesi gerektirmektedir.⁴¹

2.2. Yazının Rengi

Her bir yazı dizesinin rengini harflerin birleşerek oluşturdukları düzenli ya da düzensiz doku belirlemekte ve bir sayfa pek çok yol ile renk kazanabilmektedir. Harf ve satır aralıkları roman ve italik yelpazesindeki kontrastlık, inceden kalına giden zıtlık gibi. Doğru kullanıldığında karakterlerin içerisindeki varyasyonlar ile oluşturulmuş doku, paragraf genişlikleri, blok düzenlemeleri verilmek istenilen mesajın içeriğini ve duyguyu sayfanın oluşturuluşuna rengi ile yansıtmasına yardımcı olabilmektedirler.⁴²

Renk, hem tipografi hem de genel olarak grafik tasarım için en önemli ve doğru kullanıldığı takdirde geniş yelpazesi ile bakış açısını değiştirebilen, temayı yansıtabilen elemanlardan biri olarak görülebilmektedir. Basitçe açıklık ve koyuluk değerleri üzerinde üzerinde oynamak bile büyük değişikliklere sebep olabilecektir. Her rengin genel olarak kendi içinde barındırdığı özelliklerin yanı sıra, sonradan kazandırılmış üzerine yüklenmiş kültürlere göre bile farklılık gösterebilen çağrışımları mevcuttur. Parlak kırmızının gergin ve asabi havası ile soluk sarı ve açık yeşilin sakin ve mülayim karakteristiği, mavinin soğuk duruşu, beyazın ise saf hali onlara birer kişilik kazandırmaktadır.

Doğada mevcut, yaşam kaynağı olan herşey insanoğluna ne ifade ediyorsa renklerin kullanım şekli o yönde gelişmiş ve pek çok sembolik anlam yüklenmiştir. Mavi suyu çağrıştırmaktan dolayıdır ki hijyen ve temizliği, turuncu ve sarı güneşin renkleri oluşundan dolayı ısı ve sıcaklığı, yeşil tonları ise ağaçların ve bitkilerin rengi oluşundan

⁴¹ Rob Carter, Ben Day, Philip Meggs, **Typographic Design: Form and Communication**, (Van Nostrand Reinhold Company, 1985) s. 68

⁴² Kit Hinrichs & Delphine Hirasuna, **Type Wise**, (F&w Publications, Inc. 1990) s. 41

dolayı sağlıklı olmayı çağırıştırabilmektedir. Renkler bu çağrışımları nedeni ile ürün tasarımlarında ve grafik tasarımda büyük önem taşımaktadır. Ürünün ya da yazının anlatılmak, yansıtılmak istenilen özelliği, teması renk ve kombinasyonları ile sağlanabilmektedir. Parlak mavinin, yeşilin ve de sarının temizliği, ferahlığı, tazeliği yansıtılabildiğini bilmek yazılacak sözün anlamını pekiştirecek derecede öne çıkabilmektedir. Elegan ya da sofistike kelimesi altın ya da gümüş yaldız ile yazıldığında farklı, soluk yeşil ile yazıldığında farklı bir görüntü sergileyecektir.

Anlamı yansıtacak özellikleri ve çağrışımlarının yanısıra renk farklı katmanlarda okunması gereken bilgiyi ayırt etmede ve sıraya sokmada tasarımcıya muhakkak yardımcı bir görev üstlenebilmektedir. Özellikle karmaşık formlar, detaylandırılmış fiyat listeleri gibi yoğun bilginin aktarıldığı tasarımlarda yazıları gruplamada yardımcı olabilecek, neyin öne çıkıp neyin daha sonradan okunması gerektiğini izleyiciye ilk bakışta yansıtabilecek tasarım elemanı renktir.

Dikkati yakalamak; kullanılacak rengin, zemin ve diğer elemanlar ile ilişkisi doğru kurulduğu takdirde mümkün olabilecektir. Renklerin çağrışım ve kültürel özellikleri ile yazının ifade ettiği anlam paralellik ya da zıtlık kurabilir, bu ilişki tasarımcının karar vermesi gereken noktalardandır. Özellikle de logo tasarımlarında firma adına yansıtılmak istenilen özellik yazı karakteri seçiminde olduğu gibi renk seçimlerinde de doğru yapıldığı takdirde hedefe ulaşp, izleyici ile iletişime geçebilecektir. Yazı ve renk birleşimi son derece etkili bir görüntü sergileyebilir fakat zemin ve diğer elemanlar ile olan ilişkisi göz önünde bulundurulmalı ve yazının okunurluk derecesine dikkat edilmelidir.

Diğer bir problem ise uzun metinlerde ve küçük puntolarda ortaya çıkabilmektedir. Renkli bir zemin ve üzerindeki renkli uzun bir metin gözü yorabilmekte ve okuma süresini uzatabilmektedir. Tüm bunlar tasarımcının vermek istediği mesaj ile doğru orantılıdır. Tasarımcı farklı tonlarda ve koyuluklarda yazıyı denemeli ve verilmek istenilen etki renk faktörü düşünülerek ortaya konulmalıdır. Bazı renkler belli alt kültürler ile doğru orantılıdır. Hippiiler ve çiçek çocuklar döneminde yapılan tasarımlar çok renkliliği ile dikkat çekmiş, parlak ve kontrast tonlar yazılarda da bir arada

kullanılmış ve ortaya çok belirgin özellikler çıkmıştır. Anlatılmak istenilen mesaj bu dönemle ilişkili ise bu tonları yazıya taşımak doğru bir seçim olabilir. Renklerin ve kombinasyonlarının işaret ettiği alt kültürlerin ve anlamların farkında olmak, yazıya yüklenen anlamı kuvvetlendirecektir.

Söylenen sözün dili bile renk seçiminde yardımcı olabilmektedir. İspanyolca bir aşk cümlesi tasarımcının var olan birikimlerinden, deneyimlerinden dolayı siyah zemin üzerine kırmızı tercih edilebilir. Bilinçli yapılması gereken tercihin sebebi ispanyolların flamenko dansı ve giydikleri kırmızı siyah kıyafetleri, aşk öfke ve nefreti bir arada yansıtan gösterileri olabilir ve elbetteki aşk kelimesinin tüm dillerde kırmızı pembe ve tonları şeklinde yansıtılışında etkisini unutmamak gerekir.

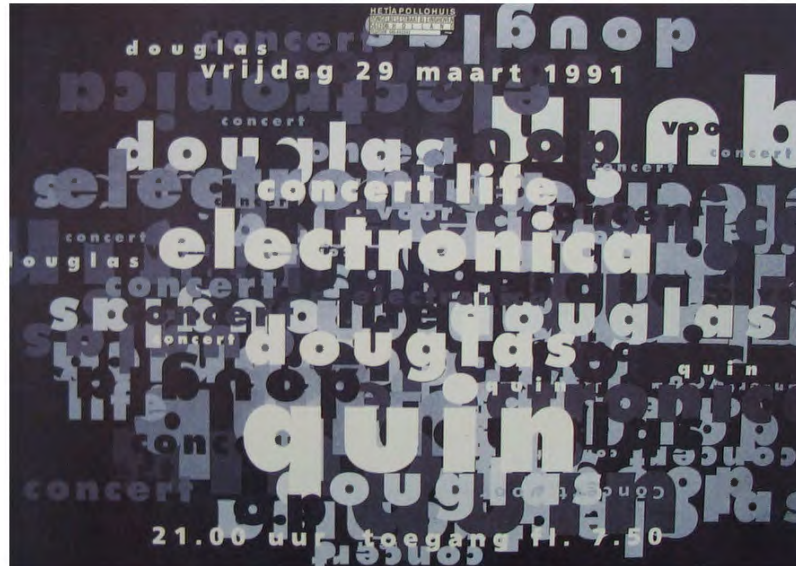
Yazıdaki rezonansı yakalamak adına yapılan tüm tercihler alt anlamlar, seçimlerin yansıttığı fiziksel özellikler, dönemsel ve hatta coğrafi konumlar göz önünde bulundurularak yapıldığı takdirde hedefe ulaşılabilecektir. Ancak böylelikle yazı ve yansıttığı anlam daha ilk bakışta izleyiciye kendini gösterecek ve okunduğunda ise pekişebilecektir. Yazı, renk vasıtasıyla da sayfa üzerinde ya da ekranda bağırabilmekte ve fısıldayabilmekte, seçilen renk ile gruplandırılabilir. Aynı tonda ve parlaklıktaki yazıları göz birleştirecek ve okuma sırasına oturtabilecektir. Aynı büyüklükte ve aynı yazı karakteri ile yazılmış yazılar arasında, zemin ile ilişkisinde en parlaklıkta olanını ilk bakışta yakalayacak ardından gene sıralama yapacaktır. Bu gruplama renksel kodlama olarak tasarımcının bilinçli tercihleri ile yazıyı okuma önceliği tanıyacaktır.

Resim 73 Napoli'99 vakfının Napoli halkını şehrinde gerçekleşen kirliliğe karşı uyarmak için Pentagram partners şirketinin tüm üyelerine tasarlattığı afişlerde, Alan Fletcher sadece yazı ve renk unsurunu kullanarak Napoli şehrinin eğlenceli ve neşeli havasını yansıtmayı amaçlamıştır. Her bir harf için kullanılan renkler canlı ve parlak tonlarda seçilmiş ve şehrin genel ruhunun yansıtılması ile iletişim kurmayı başarmıştır. Yazının üzerinden geçen siyah noktalar ise kirliliği vurgulamış ve bu renkli atmosferi bozduğu ima edilmeye çalışılmıştır. Bu örnekte yazı ve rengin buluşması ve anlamın

başarıyla amacına ulaşması gözlemlenebilmektedir. Renkler verilmek istenilen temaya uygun olarak bilinçli bir tercih doğrultusunda seçilmiş ve rezonans yaratılabilmektedir.

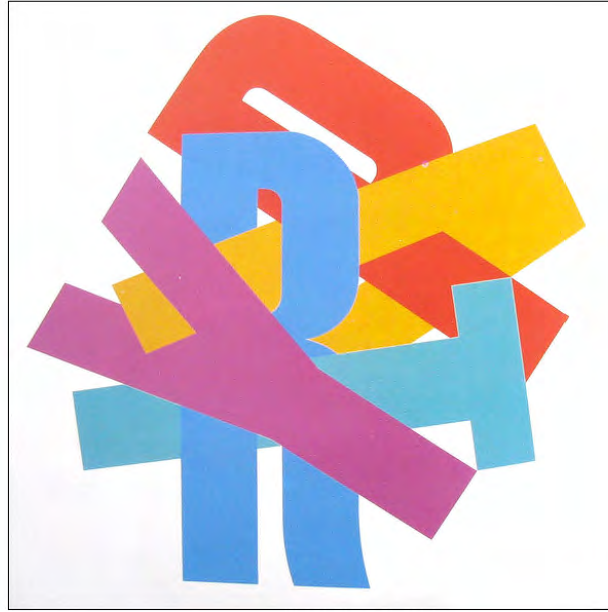


Resim 73– Alan Fletcher tarafından Napoli 99 vakfı için hazırlanan “Napoli” Afiş tasarımı
(Hinrichs, Hirasuma , 1990, s. 58)



Resim 74– Tom Homburg ve Kees Wagenaars tarafından Douglas Quin konseri için hazırlanan
Afiş tasarımı (Poyner, 1991, s. 102)

Resim 74’da ise Douglas Quin konseri için 1991 yılında Tom Homburg ve Kees Wagenaars tarafından tasarlanmış olan afiş yer almaktadır. Sanatçı ve ona eşlik eden orkestranın çok sesliliğinin yansıtılması aynı rengin pek çok tonu ile verilmeye çalışılmıştır. Bir arada kullanılan pek çok kelime siyah ve beyaza doğru açılan tonları ile görsel karmaşa yani gürültü yaratmak yerine beraber ahenk içerisinde müzik yapmanın uyumluluğunu sergilemektedir. Orkestranın yani pek çok sesin grafik tasarımcı tarafından yorumlanması renk ve tonları ile sekinde olmuştur. En çok okunabilen kelime en açık olan, yani sanatçının ismidir. Böylelikle görsel hiyerarşi sağlanmış, okutma sırasındaki ilk eleman tüm bu yazıların arasından tonlama sayesinde rahatlıkla izleyiciye ulaştırılmıştır. Sanatçının adı görsel olarak da en öndeki eleman, orkestra ise aynen sahnede olduğu gibi geride durması gereken elemanlar olarak düzenlenmiştir. Afişin kendisinin de sahne gibi tasarlanarak ve sahnenin üzerinde seyirci ile karşılıklı duran pek çok müzisyen gene yazı ve renk ile ifade edilebilmiştir.



Resim 75– Alan Fletcher tarafından tasarlanan parti davetiyesi (Hinrichs, Hirasuma , 1990, s. 58)

Alan Fletcher tarafından Bob Gross için tasarlanan 21. Yaş günü parti davetiyesi ise gene sadece yazı ve renk ile partinin eğlenceli havasını verebilecek biçimdeki düzenlenmesi ile tasarlanmıştır (Resim 75). Üst üste gelen p,a,r,t ve y harfleri pek çok

katılımcının davet edildiği pir parti olacağı ve farklı tonlarda seçilmiş parlak renkler ise eğlence mesajını vermek üzere tasarlanmıştır.

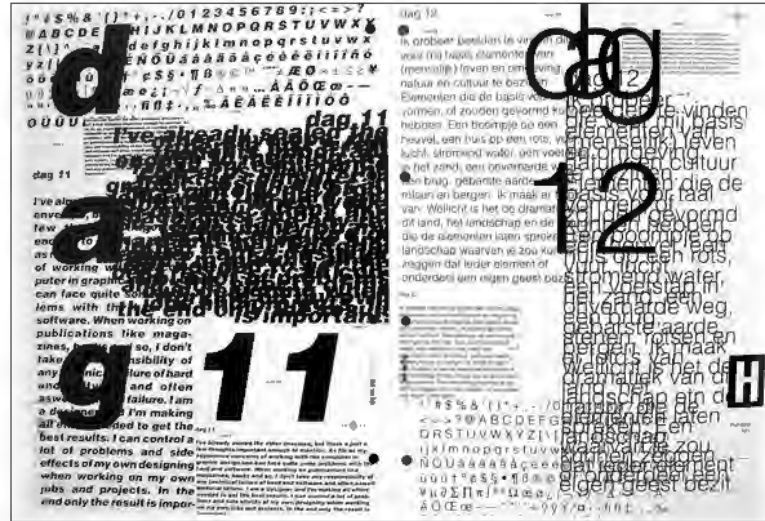
Resim 76 daki kapak tasarımı ise Time dergisi için 1991 yılında hazırlanmıştır. Siyah zemin üzerine çok koyu tondaki gri ve tırnaklı, sivri hatlarıyla yazı karakterindeki seçim ile; şeytan kelimesinin temasındaki karanlık anlam görsel olarak da verilmeye çalışılmıştır. Alt başlık olarak beyaz renk ile yazılmış olan şeytan gerçekten var mı yoksa kötü şeyler zaten olamıydu anlamına gelen cümlemin içeriği itibarı ile de şeytanın varlığının sorgulanması siyah üzerine koyu gri renk seçiminin doğruluğunu göstermektedir. Siyah üzerine kırmızı tercih edilmiş olsa idi var olup olmadığı düşünülen bir şeyin açıkca görüntülenmesi ile anlam kaybına yol açılabilecekti. Oysa sadece tonlamadaki ufak bir farklılık ile zaten görünmez olan birşeyin sayfa üzerinde de görünmesini güçleştirmek düşüncesiyle anlam ile paralellik sağlanmıştır. Rezonansı sağlamadaki en önemli faktörlerden biri olan renk ile verilmek istenilen mesaj arasındaki bağlantı sağlanmış, izleyiciye sadece yazı ile de ilk bakışta ifade edilmek istenilen düşünce geçirilebilmiştir.



Resim 76– Mirko Ilic tarafından tasarlanan Time dergisi kapağı (Carter, 1995, s. 114)

Bir sayfanın genel rengini gene yazı belirleyebilmekte, ve sayfada gri tonlarda bir doku etkisi yaratabilmektedir. Çok net bir biçimde okunması gereken bir sayfada çok fazla kontrast gözleri rahatsız edebilmektedir. Bir yazının rengini çeşitli etkenler belirleyebilmektedir. Yazı karakterinin yapısı ve fiziksel özellikleri, harfler arasındaki boşluklar, kelimeler arasındaki boşluklar ve satır arasındaki boşluklar genel dokusunu ve sayfanın rengini gösterebilmektedir.

Yazı karakterinin yapısı harfi oluşturan hat kalınlığına, ‘a’, ‘e’ gibi harflerde bulunan iç boşluklara ve alt uzantı ile üst uzantı oranına göre değişiklikler gösterebilmekte ve harfler arasındaki boşluğun oranına göre metin koyu yada açık hale gelebilmektedir. Kelimeler arasındaki boşluklar düzenlenirken, iki yana hizalı metinler için düzensiz kelime arası boşlukları önlemek gerekebilmektedir. Satır arası boşlukları düzenlerken satır arası boşluğun, kelime arası boşluktan az olmamasına okuma güçlüğü yaratabileceğinden dolayı dikkat edilmesi gerekmektedir. Bu durumda rahat bir okuma sağlamak için satır arası boşluklar kelime arası boşluktan daha fazla olmalıdır. Tüm bu çerçevede yazının tonu ortaya çıkabilmektedir.



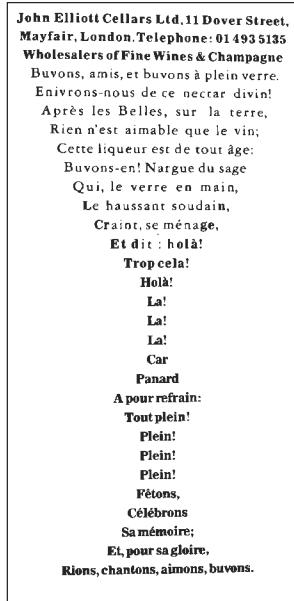
Resim 77 –Max Kisman tarafından tasarlanan yazı kataloğu (Poynor, 1991, s. 152)

Resim 77, 1990 yılında Max Kisman tarafından tasarlanmış olan font kataloğundan bir sayfadır. Çeşitli dizilimler ile yazının rengi ve tonu değiştirilmiş ve genel görüntüye

olan etkisi göz önüne serilmiştir. Harf kelime ve satır aralıklarında yapılan küçük değişimler metnin tonunu koyulaştırmış yada rengini açmıştır. Yoğun boşluklarda rahat okunurluk sağlanmış beyaz alanın etkisiyle de tüm metinlerde siyah renk olarak kullanılmış olsa da sayfanın üzerinde açık bir ton ifadesi yaratabilmiştir. Oysa ki sıkışık dizilimlerde beyaz boşluğun kalmaması ile daha koyu bir etki bırakmıştır. Bu örnekte paragraflar arasında yazının büyüklüğü ve ağırlığının değişmesinin de etkisi büyüktür. Aynı yazı karakteri ile yapılan bu seçimler sayfa üzerinde aynı rengin farklı ton seçeneklerini göz önüne serebilmektedir. Böylece yazının genel sayfa üzerindeki ton değişimleri ve rezonansa etkisi açıklıkla görülebilmektedir.

Söylenen sözün sesi ve tonunun değişimi gibi yazının sayfa üzerindeki tonu ve rengi değiştiğinde etkisi çok farklı olabilmektedir. Bu geniş yelpazeyi sağlayabilmenin ve destekleyebilmenin bir diğer alternatifi olan renk ile farklı ifadeler verilebilmektedir.

Alan Fletcher tarafından John Elliot Cellars Ltd için tasarlanmış olan kurum kimliğinde düzenlemenin yanısıra yazıda yapılan küçük ağırlık değişimi ile metnin belli yerlerinde ton koyulaşmış ve kadeh içindeki şarabın illüzyonu verilebilmiştir (Resim 78).



Resim 78 –Alan Fletcher tarafından tasarlanan John Elliot Cellars için kurum kimliği
(Hinrichs, Hirasuma , 1990, s. 53)

Fletcher şarap ithal eden bu firma için yaptığı tasarımda el dizimi bir yazı karakteri seçerek firmanın tarihsel ve el yapımı kalitesini öne çıkarmayı planlamış ve metin içindeki belli belirsiz ağırlık değişikliği ile cam etkisini yakalamayı başaramıştır. Değişen ton ile kadeh ve içindeki şarabın silüeti ortaya çıkmıştır. Tonlama ve rengin etkisi, yazı ile birleştiğinde mesajın kendisi de ortaya çıkmaktadır. Yazı karakterinin seçimi kadar renk ve tonlama mesaja katkıda bulunabilmekte ve anlamını sağlamlaştırabilmektedir.

2.3. Sözel Görsel Eşitlik ve Zıtlık

Dil hangi formda olursa olsun başlı başına düşünceleri ifade edebilen interaktif bir işaret sistemini içinde barındırmakta, hitabet ve kelimelerin seçimi, kelimelerin kullanım şekli konuşulan sözün anlamını netleştirebilmektedir. O halde yazı söylenen sözün kıymetini arttırabilmekte veya azaltabilmektedir. Ancak bir tasarımcı tarafından ustaca kullanılan tipografik işaretler daha etkili bir iletişim kurmayı becerebilmektedir. Tipografik işaretler iki boyutta çalışmaktadır. Birinci boyut sintatic ve ikinci boyut semantic olarak adlandırılmıştır. Zihin işaretin formu ile ilgileniyorsa tipografik syntax, kelimenin belirgin bir anlamıyla ilişki kuruyor ise o zaman semantik boyutuna taşınıyor demektir. Çevremizdeki tüm objeler işaretler gibi işlev görebilmekte ve türlü konuları çağrıştırabilmektedir. Dumanlı bir şehir, hava kirliliğini, sahile vurmuş bir balina yok olmayı, konfeti kutlamayı ifade edebilmekte ve her biri belirgin bir konuyla ilişkiye girerek işaretler gibi işlev görebilmektedirler.

İşaretler soyutlamanın çeşitli katmanlarında yer almaktadırlar. Kırmızı bir nokta kadar temel bir şey ele alınacak olunursa pek çok şeyi çağrıştırabildiği görülecektir; balon, top, japon bayrağı ya da bir kiraz. Zihnin kendi deneyimlerine en yakın hangisi ise ona göre ipucu vermektedir.⁴³ Belli özellikler belirgin bir anlam çıkarmak için tipografik işaretler ile ilişkilendirilebilmektedirler. Bir seri birbirini takip eden aynı harf dizesi hareketi ya da hızı ifade edebilmekte, büyük bir beyaz boşlukdaki küçük bir harf

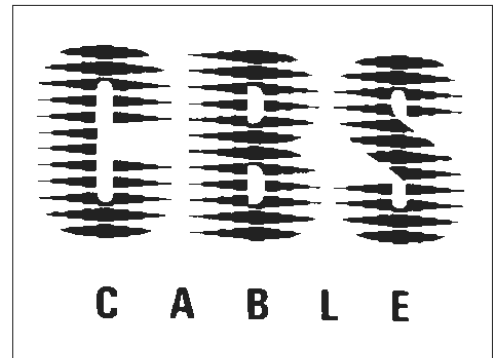
⁴³ Rob Carter, Ben Day, Philip Meggs, **Typographic Design: Form and Communication**, (Van Nostrand Reinhold Company, 1985) s. 71

yalnızlığı sembolize edebilmektedir. Harfin tekrarı ya da bazı harflerdeki ağırlık değişiklikleri gibi basit düzenlemeler kelimelere görsel ve sözel eşitliği sağlamaya yardımcı olabilmektedir.

Mesajdan bağımsız sözel ve görsel eşitliği sağlamak adına keyfi bir seçim yapılmamalıdır. Verilecek mesajın tersine bir düzenleme kullanarak da mesaja daha çok dikkat çekilebilmektedir. Bu durumda beklenmeyen bir karakter, düzenleme, büyüklük ya da renk seçmek uygun olan anlamına gelebilmektedir.

Tipografi hem sözel hem de görsel olduğundan dolayı ardışık sırada birbirini takip eden kelimeler ile ya çizgisel bir düzlemde ya da elemanların pek çok farklı kombinasyonda varoldukları çizgisel olmayan bir düzenlemede okunabilmektedirler. Herhangi bir imaj gereksinimi duymadan sadece tipografi kullanılarak ilk bakışta bile bir şiirin, bir güftenin ya da sözün içeriği ve ruhu izleyiciğe geçebilmektedir. Bir işaretin direkt anlamının yanısıra çağrıştırdıklarının da bilincinde olmak şu noktada önem taşımaktadır. Sarı bir “O” nun anlamı sarı bir daire gibi gözüktürken, güneşi ya da bir dilim limonu ya da sarı bir yüzüğü çağrıştırabilmektedir. Tüm bu alt anlamlar bakan kişinin şahsi deneyimlerine bağlanmakta, tipografide sözel ve görsel eşitlikler pek çok biçimde sunulmaktadır. Mesajı oluşturan işaretlerin doğasında ortaya çıkmakta ve çift taraflı etkisini anlamamızı sağlamaktadır.

Resim 79, 80 ve 81 deki örnekler sözel ve görsel eşitliğin doğasını gösteren örneklerdir. Jeff Barnes tarafından tasarlanmış olan city logosu sözel ve görsel uygunluk için iyi bir örnek teşkil edebilmektedir. Bu tipografik işaretin görsel özellikleri büyük kentlerdeki grafiti denilen duvar yazılarına benzetilerek uygunluk yakalanabilmiştir.



ZIIIIIIIIIIIPPER

Resim 79 – David Colley tarafından tasarlanmış olan City Logotype çalışması

Resim 80– Jerry L. Kuyper ve Sheila Bretteville tarafından tasarlanmış olan CBS Logotype çalışması

Resim 81– Richard Rumble tarafından tasarlanmış olan Zipper Logotype çalışması

(Carter, Day, Meggs, 1985, s. 75)

Richard Rumble tarafından tasarlanmış olan Zipper logosu gene bir sözel ve görsel uygunluk üzerinedir, tipografik logoda ı harfinin tekrar edilerek yatay bir düzlemde hafif bir kayma ile kelimenin içinde barındırdığı anlam, yani fermuar görsel olarak da örtülmüştür. Jerry L. Kuyper ve Shealia de Bretteville tarafından tasarlanmış olan CBS Cable logosu içinde aynı eşitlikten söz etmek mümkün olabilmektedir. CBS harflerindeki düzenlemeler kablo ile aktarımdaki kalite vurgulanmak istenmiş ve bu anlamda kelime ile mesaj arasında ilişki açıkça göz önüne serilebilmiştir.



Resim 82, 83, 84– Aromatik kokular satan bir mağaza için Ogilvy tarafından tasarlanan reklam kampanyası (Lürzer's Archive Vol. 5-2006, s. 122)

Aromatik kokular satan bir mağazanın reklam kampanyasında sözel ve görsel zıtlıktan yola çıkılarak satılmak istenilen ürünün özelliği öne çıkarılmıştır (Resim 82, 83, 84). “Cat Pee, Shit ve Sweaty socks” başlıklarıyla seriyi tamamlayacak üç ilan hazırlanmış ve ilanlarda “Kedi pisliği, Dışkı ve Terli çorap” kelimeleri son derece elegan, romantik ve süslü el yazıları ile görselleştirilmiştir. Kelimenin anlamı ile tam tezat bir görünüm sunan tipografik seçimlerde hedeflenen nokta; aromatik kokular alındığı takdirde, son derece kötü kokuya sahip olan bu üç örneğin bile güzel, parfümsü kokular haline dönüşeceği. Kedi pisliği, dışkı ya da çorap kokusu elbetteki anlamlarına göre görselleştirilecek olsalardı muhakkak ki bu yazı karakteri ve bu renklerle ifade edilmeyecek, görünümü itibarı ile bambaşka biçimde tasarlanacaklardı. İlanlarda kedi pisliği, dışkı ve terli çorap kelimeleri, hoş, hafif ve feminen bir kadın parfümünün adını çağrıştıracak biçimde gibi düzenlenmiş verilmek istenilen mesaj görünümde tezatlık sağlanarak izleyicisine iletilmiştir.

2.4. Yazının Ağırlığı

Radio spikerleri bir hikaye anlattığında, ses hikaye ile beraber değişir. Çünkü dinleyiciye bir sürü duygu ve karakteri yansıtmaktadır. İşte yazılı hikayede de aynı şey tipografiyi kullanarak yapılmalıdır.⁴⁴ Konuşma dilinde uygulanan kuralların tipografi içinde geçerli olduğu düşünülecek olursa; monoton, aynı ses tonu ile aynı şiddette ve aynı hızla anlatılan bir dersten, en ilgili dinleyici bile bir süre sonra sıkılacaktır. Konuşmacının bir şekilde sesinin tonunun alçalıp yükselmesi, bazı yerlerde aniden gürleşmesi ile dinleyicinin ilgisini çekmesi gerekmektedir. Tasarımcının da tipografi ile merakı canlı tutması, vurgulamalar yapması ve okunulan mesaj içinde ritm yaratması mümkündür. İyi düzenlenmiş yazı ağırlıkları, vurgulama yaratmanın yollarından biridir.

Pek çok yazı karakteri ailesi içinde farklı ağırlıklarda, yani çizgi kalınlıklarının incelik kalınlaşması ile oluşturulan biçimler barındırmaktadır. Aynı punto ölçüsünde kalarak

⁴⁴ Ragıp İstek, **Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni**, (Pusula Yayıncılık, 2005) s. 115

onu düzenli olandan ‘kalın’a değiştirerek, sayfa üzerinde tek bir yazı ailesiyle bile zenginlik yaratılabilmektedir. Ayrı aileden iki kişiyi ifade etmek, hatta aralarındaki benzerlik ve farklılıkları ortaya çıkarmak için iki farklı yazı karakteri seçmek gerekebilir. Fakat aynı aileden gelen kardeşler düşünölecek olursa; kardeşler fiziksel özellikleri bakımından birbirlerine benzeyebilmekte, ama farklı özellikleri kendi görünüşlerinde barındırabilmekte, kardeş olduklarını ilk bakışta anlaşılabilmektedir. Yazı karakterleri de kendi içinde aileleri barındırmaktadır.

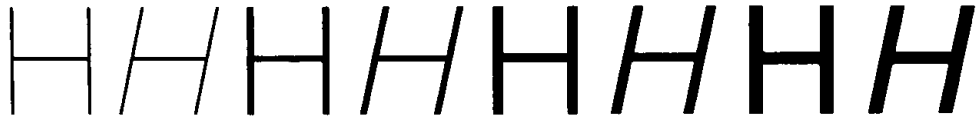
Geleneksel anlamda çok kalın ve kalın olmayan yazı karakterleri kitap dizilimlerinde kullanılırken, 19. Yüzyıl başlarında endüstri devrimi ile doğan ürünlerin reklamını yapmak için kullanılan ilanlarda çok kalın ve kalın gibi daha çabuk dikkat çekebilen ağırlıkta yazı karakterlerine ihtiyaç duyulmuştur. Amacına uygun kullanıldığında tek bir yazı ailesi bir metin içindeki tüm tipografik problemleri çözmeye yetebilecektir.

Pek çok farklı gitar bir müzisyenin stüdyosunda geniş yelpazeli bir şarkı için kullanılabilmektedir. Profesyonel müzisyenler, görünömleri birbirine benzeyen fakat detaylarda ayrışan, sesleri birbirinden farklı olan tüm bu çeşitliliği ayırt edebilmektedirler. Hangisinin ya da hangilerinin müziğin içerisinde uyumlu duracağını, hangilerinin ise tamamen aykırı kalacağını ve ahengi bozacağını seçerek en uygun tadı ortaya çıkarmaktadırlar. Tipografide de profesyoneller için ailenin içinden uygun biçimleri seçip kullanmak ve tüm ihtiyaçları bu seçimlerle şekillendirmek kolaydır. Eğitimli bir göz için doğru yazı karakteri ailesi içinden doğru ağırlıktaki elemanları ortaya çıkararak tasarlamak olağandır.

Müzik ve tipografi bazı yönlerden ortak dillleri kullanmaktadırlar. Harfler enstrüman güfte ise tasarımcının kullandığı dildir.⁴⁵ Yüksek sesli ve alçak sesli müzik, hafif tonlar ve ağır tonlar olduğu gibi, tipografi ve müzik paralelliğinde ağır görünömlü ve hafif görünömlü yazılar vardır. Bazı yazı karaterleri fiziksel özellikleri ile bağırabilirken, bazılarıda daha alçak tondan fısıldayabilmektedir. Geniş bir yazı ailesi tüm bu yelpazeyi sunabilmektedir.

⁴⁵ Eric Spiekerman & Ginger, **Stop Stealing Sheep and Find Out How Type Works**, (Adobe Press, 2003) s. 117

Örnekte Helvetica ailesinin pek çok ağırlıdaki versiyonlarını görmek mümkündür. Bir flütten çıkan tonlar gibi, yazı ailesi kendi içinde bu çeşitliliği sunabilmektedir. Helvetica ailesinin en ince olan üyesinden başlayarak flütten çıkan tonlar ifade edilmeye çalışılmıştır. En ince olanı daha fısıldanarak söylenmek istenilen mesajı vermek için uygunken, en kalın olanı görsel ağırlığı ve yoğun siyah görüntüsü sebebiyle en çok bağırarak ya da en kalın ton olacaktır (Resim 85-86).



Resim 85, 86– (Spiekermann & Ginger, 2003 s. 110, 111)

Flüt en ince ve narin tonlamaları ile ses verirken, geniş ses yelpazesi ve güçlü tonlamaları ile tuba müzik enstrümanı da aynı yazı karakterinin farklı ağırlıktaki çeşitlemeleri ile görsel olarak eşleştirilmiştir. Tıpkı tuba gibi her kalın yazı karakterinin

kullanım limitleri olmakla beraber, anlama vurgu yine kalın biçimlerle sağlanabilmektedir. Küçük puntolarda harfler kalınlaştıkça harfin içindeki boş alanlar dolacak ve okunma güçlüğüne sebep olabilecektir. Tuba çalmak gibi kalın yazıyı kullanırken de nereye dikkat çekmek isteniyorsa orada kullanılmalıdır (Resim 87, 88).

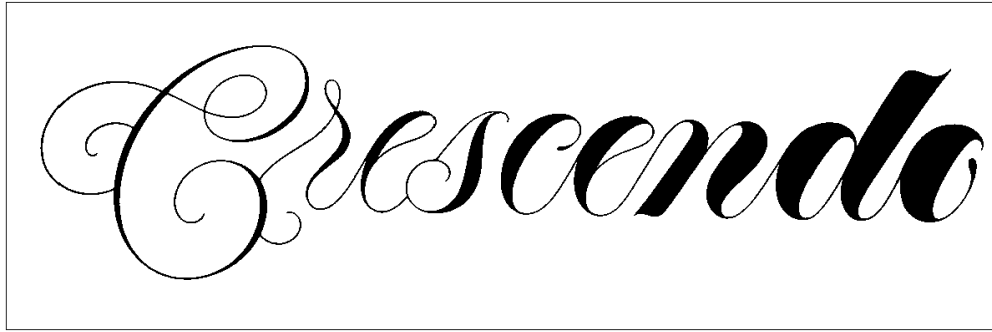


H H H H H H H H H H

Resim 87, 88– (Spiekermann & Ginger, 2003 s. 112, 113)

Bir diğer örnekte ise kullanılan çizgi ağırlıkları kelimenin anlamlarını nakledecek biçimde hafiflik ve koyuluk hissi taşımaktadırlar (Resim 89). Crescendo; müzikten alınmış bir terim olup, seslerin gittikçe artması anlamına gelmektedir. Tasarımda baştan sona harflerin çizgi kalınlıklarının artması ile içerikle paralellik sağlanmaya çalışılmıştır. Genel olarak müzik kavramını çağrıştıracak, notaların üzerine yazıldığı porte çizgileri gibi, çizgisel kıvrımları olan, elegan bir yazı karakteri seçimi ile de görsel

çağrışım kurulmuştur. Harflerin kalınlıkları arasındaki bu zıtlık rezonansın çevre, şartlar ve yanyana bulunma ile yakın ilişkisi olmasından dolayı önemli rol oynamaktadır. Burada ilk harf için kullanılan kalınlık tüm harflere uygulansaydı, anlam ve görüntü arasında paralellik sağlanamayacaktı. Doğal seslerin kelimeler ile taklit edilmesine ya da kelimenin sesinin, kelimenin anlamını ima etmesine “onomatopaeia” yani yansıma denilmektedir. Aynı kural bir kelimenin, cümlelerin görsel özelliklerine de uygulanabilmektedir.



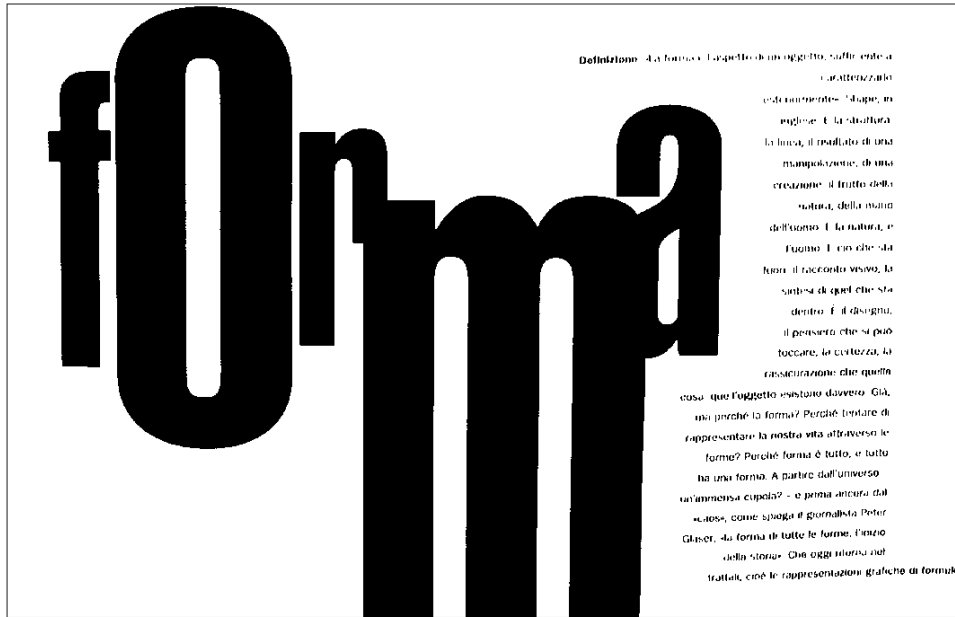
Resim 89– Richard Brooks Miller Mitchell Associates firması tarafından, Centennial için tasarlanan Crescendo logotype tasarımı, 1985 (Newest Logotype Designs, s.38)

2.5. Yazının Ölçüsü

Yazının ölçü seçimi ile yaratılabilecek etkinin farkında olmak, rezonansı yakalamak için tasarımcının elindeki bir diğer olanaktır. Aynı özelliklere sahip yazılarda büyük puntoların öne çıktığı ve küçük puntoların daha geride kaldığı sayfa üzerinde şüphe götürmez bir durumdur. Diğer bir yandan yazının büyüklüğü ile oynamak başlıkların büyük olması ve geri kalan metnin daha küçük dizilmesi okuma sırası düşünülecek olur ise tamamen fonksiyonellik de kazandırabilmektedir. Bolca bilgi içeren bir broşür ya da kitapçıkta büyüklük dereceleri ile daha dinamik bir tasarım elde etmek ve çok daha rahat bir okuma sırası takip ettirmek mümkün olacaktır.

Bir harfin punto ölçüsü onun yukarı uzanan bölümünün en altına konan çizgilerin arasındaki boşluk ölçüsüdür. Her karakterin alttaki ve üstteki boşluğu harf şekline göre değişmektedir. Dolayısıyla her yazı karakterinin 12 puntosu aynı yükseklikte değildir.⁴⁶

Geleneksel olan yöntemde yazı karakteri tasarımcıları her bir harf ölçüsünü ayrı ayrı biçimlendirirken, günümüzde ayrı ayrı çizilmesine gerek kalmamıştır. Çünkü bilgisayar ortamı her türlü ölçülendirme ve boşluklama seçeneklerini sunabilmektedir. Bundan dolayı üreticiler en seçkin çizimleriyle her türlü ölçülendirme sunabilmektedirler. Bilgisayar ortamında harf nokta temelli ve ya da bezier eğrileriyle tanımlanmış olduğu için harfin punto ölçüsü küçültmek ya da büyütmek niteliği değiştirmemektedir.⁴⁷



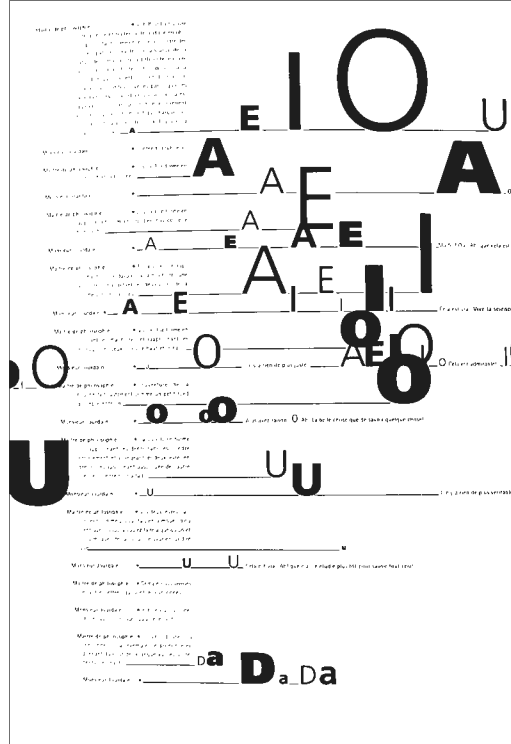
Resim 90–Sanat yönetmenliğini Neville Brody'nin yaptığı Per Lui dergisinin sayfa tasarımı
(Poynor, 1991, s.62)

⁴⁶ Ragıp İstek, **Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni**, (Pusula Yayıncılık, 2005) s. 12

⁴⁷ Namık Kemal Sarıkavak, **Çağdaş Tipografinin Temelleri**, (Seçkin Yayıncılık, 2004) s. 95

Resim 90, sanat yönetmenliğini Neville Brody'nin yaptığı Per Lui dergisinin sayfa tasarımıdır. “Forma” kelimesi italyanca şekil, biçim anlamında gelmekte ve Neville Brody harfleri birer şekil olarak göstermek için onları büyük puntolarla kullanmıştır. Anlama uygun olacak biçimde, ilave herhangi bir görüntüye ihtiyaç olmaksızın, harflerin de birer form olduğu düşüncesi ile mesaj, görsel olarak izleyicisine aktarılmaktadır. Harfler büyük puntolarla yazıldıklarında kendi biçimlerini de beyaz sayfa üzerinde daha belirgin biçimde ortaya çıkarmaktadırlar.

Diğer bir örnek ise Jerome Mouscadet tarafından Moliere'nin bir oyunu için hazırlanmış sayfa tasarımıdır. Sayfada oyunun içindeki dialogları ve dinamizmi vermek adına çeşitli ölçülerde yazılar kullanılmış ve düzenlemesi yapılmıştır. Farklı büyüklükteki harfler, karşılıklı söylenen sözlerin söyleniş şeklinin farklılığını ortaya çıkarmak için kullanılmış olduğu izlenimini yaratmaktadır (Resim 91).



Resim 91–Moliere'nin bir oyunu için Jerome Mouscadet tarafından tasarlanmış sayfa örneği
(Walton, 1995, s. 33)

2.6. Yazının Düzenlenmesi

Tasarımcı bilinçli olarak yapsın ya da yapmasın her bslı malzemenin tipografik bir düzenlenmesi vardır. Düzenleme sıkıcı veya statik ya da durağan olabilmektedir. Okuyucuyu içine çekip mükemmel duraklamalar görsel ferahlamalar, devamlılığın sağlanması ve okuma sırasındaki klavuzları ile belli bir düzenleme sunalabilmektedir.. Tasarım ya da müzik ya da edebiyat; ister yazılı, ister görsel kompoze edilmiş olsun sadece bir başlangıç ve sondan oluşmazlar. Yükselen ve sakinleşen anları hafifleyen ve artan tonları ile zirveye çıkar ve neticeye ulaşırlar. Tipografik düzenleme müzikal bir motif ile aynı rolü ve görevi oynar.⁴⁸

Bilgi çeşitli katmanlarda okunmakta, başlık ve işaretlerde durulmakta, tüm metni ardından okunmaktadır. Tipografik düzenleme; mesajı organize ederek anlaşılmasını ve izleyicisine ulaşmasını sağlamakta, bilgilerin hiyerarşiye sokularak, önce neyin okunması gerektiğinin tayin edilerek belli bir biçime getirilmesidir. Bu bilgileri düzenlemek için pek çok yol vardır. Büyüklük, yerleşim, anlamla ilişkilendirerek tasarlamak, yaklaşık aynı ebattaki imajları okuma sırasına sokmak ya da bu düzeni bozarak ilgiyi çekmek gibi alternatifler mevcuttur.

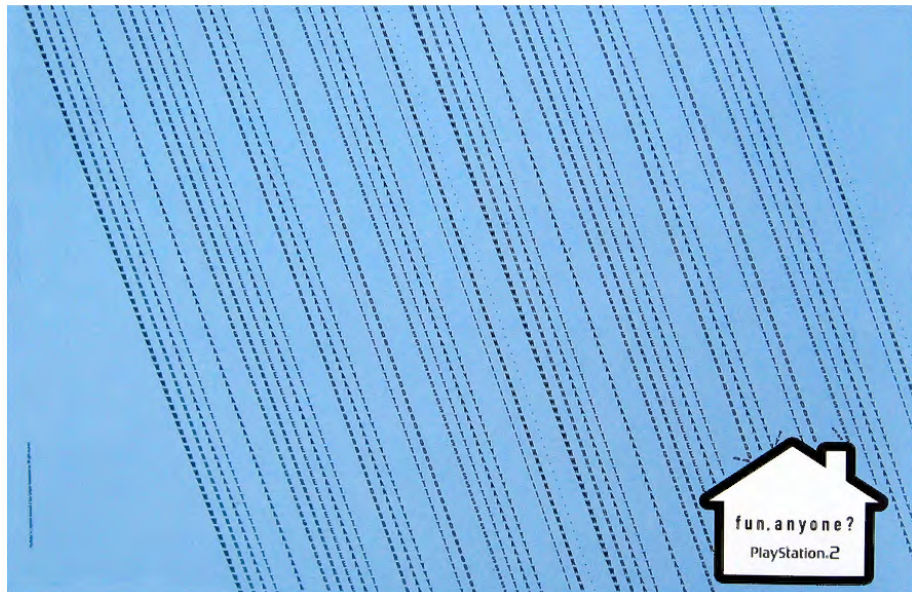
Kontrastları kullanmanın avantajlarının bilincinde olmak, farklı ağırlıkdaki yazıları kullanmak; kalın, ekstra ince gibi, zemindeki renge zıt bir ton kullanarak mesajı iletmek gibi fayda sağlamaktadır. İnsiyaller, alt başlıklar ve kenar çizgiler ile anlam güçlendirilebilmektedir. Bu elemanlar kılavuz görevi görerek bilgiyi keserek ya da öne çıkararak okunma sırasını belirleyebilmektedirler. Bilgiyi sunarken okuma sırasına dikkat edilmeli, ana başlık, ardından alt başlık ve en osnunda ise ana metin genellikle uygulanan sıralamadır. Bu okuma düzeylerini bilmek en ilgisiz okuyucuya bile bazı bilgilerin verilebilmesini sağlamaktadır.

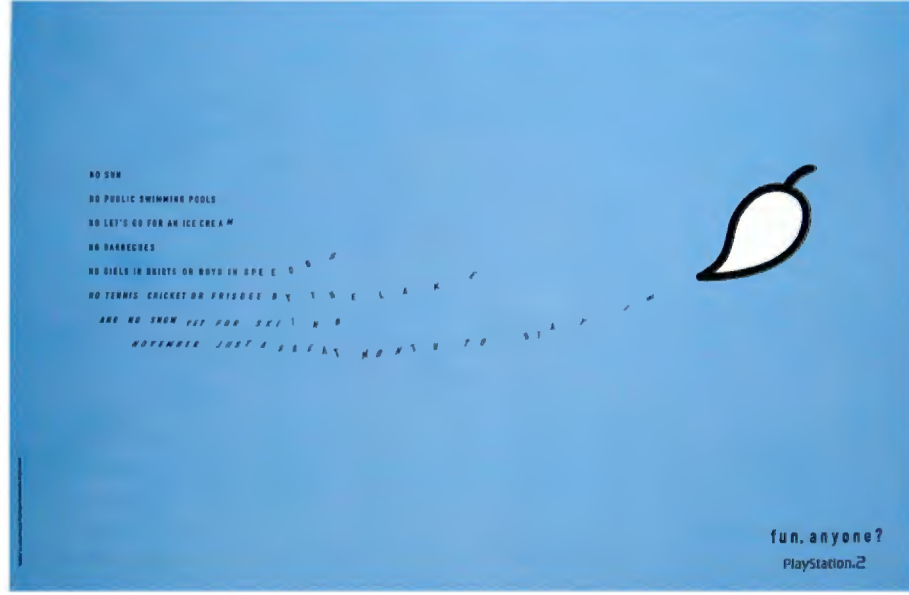
Tipografik düzenleme iyi bir yol haritası ile izah edilebilir, nerede durulduğunu ve nereye gidileceğini belirlemekte ve izleyiciye verilmek istenilen biçimde sunulmasına yardımcı olacaktır. Varılacak noktaya uygun rotayı ve nasıl daha etkili ulaşılabileceğini

⁴⁸ Kit Hinrichs & Delphine Hirasuna, **Type Wise**, (F&w Publications, Inc. 1990) s. 40

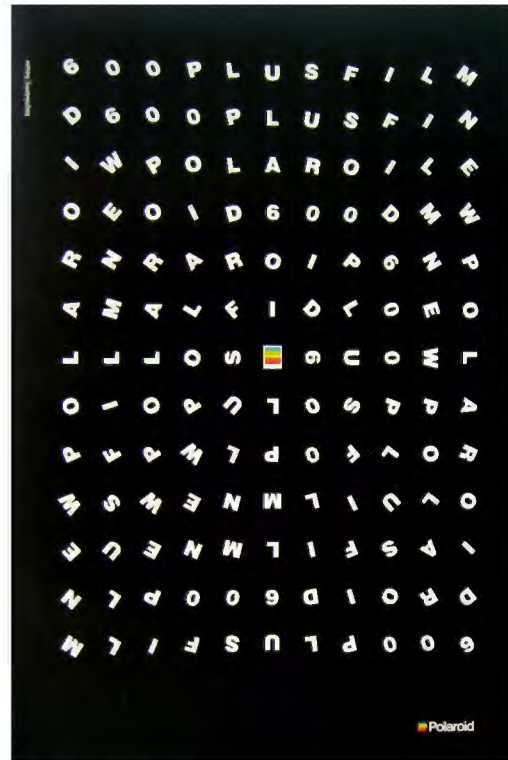
göstermektedir. İlgiyi çekmenin ve vurucu olmanın yolları bu haritayı iyi tespit etmekten geçecektir. Rotayı göstermenin yanı sıra, tasarımcı bu gezinin faydalı olacağına izleyiciyi ikna etmeli ve çeşitli ilgi seviyelerine sahip yolcuların dikkatini elinde tutmalıdır.

Yazının düzenlenmesi ile ilgili çeşitli örnekler sunulmuştur. İlki Play Station bilgisayar oyunları için hazırlanmış reklam kampanyasıdır. “Evde kalmak için ne mükemmel bir gün/ay” anlamına gelen “What a great day/month to stay in” sloganıyla yola çıkılmış ve sayfa ortasına düz bir şekilde yerleştirmektense, yazı yağmur damlaları biçimine sokulmuştur. Böylece verilmek istenilen mesaj yazının düzenlenmesiyle ilişkilendirilmiş ve çağrışım özellikleri kullanılmıştır. Diagonal çizgiler halinde dizilen yazı herhangi bir görüntüye gerek kalmadan yağmurun kendisini ifade etmeye yetmiştir. Kampanyanın ikinci ilanında yine aynı yöntem kullanılmış ve ilave metin eklenmiştir. Metine “güneş, havuz, dondurma, barbekü partisi, etekli kızlar ve mayolu oğlanlar, tenis maçı, kriket oyunu, firizbi ve hatta kayak yapmak için kar yok, aylardan kasım, evde kalmak için ne mükemmel bir ay” cümleleri eklenmiştir. Yine düz bir metin halinde dizmek yerine yazı yaprak görüntüsünün ardından rüzgarla uçuşuyormuş gibi gösterilmiş ve bu sayede sonbaharın izlenimi yazı ile verilmiştir. Son derece yalın ve sade bir dil ile sonbaharda yapılacak tek eğlencenin evde oturup oyun izlemek olduğuna ikna edilmeye çalışılmıştır. Yazının düzenlemesi ile çağrışım yaratılmış mesaj izleyicisine daha ilk bakışta ulaşmıştır (Resim 92, 93).





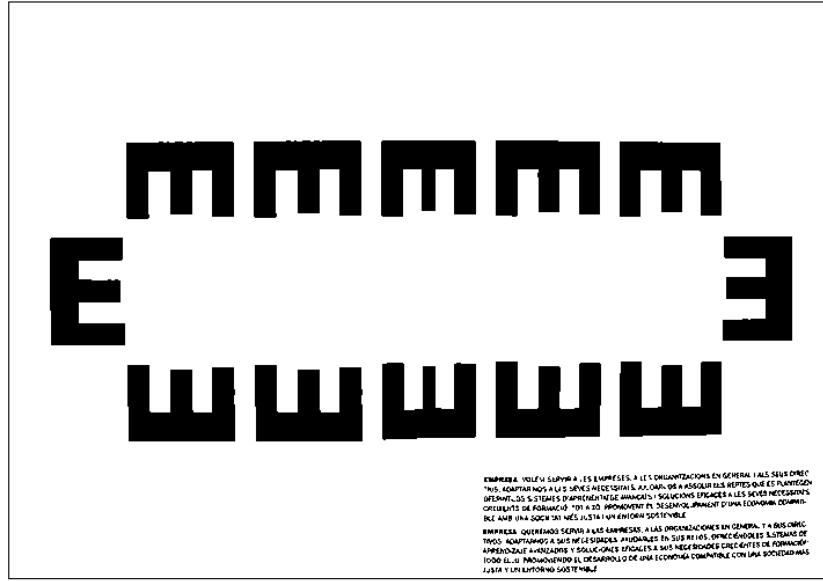
Resim 92, 93–Play Station için reklam kampanyası (Lürzer's Archive Vol. -2005, s. 35)



Resim 94–Mervyn Kurlansky tarafından tasarlanan polaroid afişi (Hinrichs, Hirasuma , 1990, s. 153)

Bir diğer örnek ise Mervyn Kurlansky tarafından Polaroid firmasının ürettiği yeni fotoğraf makinası için hazırlanmış olan afiş çalışmasıdır (Resim 94). Tasarımcı yazıyı

afişin tam merkezine odaklanacak şekilde düzenlemiştir. Fotoğraf makinasının objektifinden bakıyormuş çağrışımı yaratarak dikdörtgen bir alan içerisinde yazıların açıları değiştirilerek yerleştirilmiş ve rotasyon sebebiyle gözü birleştirdiği orta merkezli daireler ile kamera objektifi izlenimi verilmiştir. Dinamik bir düzenlemeye sahip olan afişte Helvetica yazı ailesinden kalın versiyon kullanılmış, beyaz yazının siyah üzerinde yeterli ağırlığa sahip olmasıyla okunurluk korunmuştur.

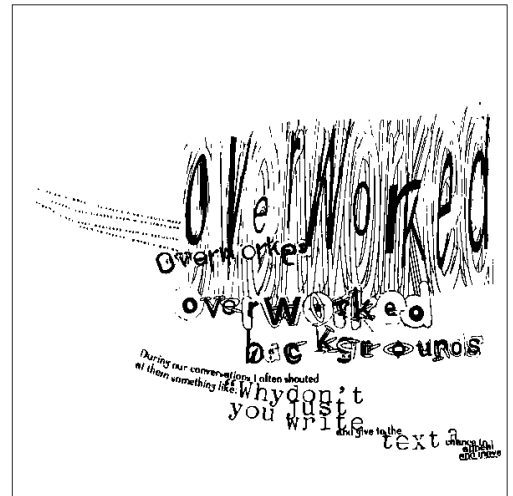
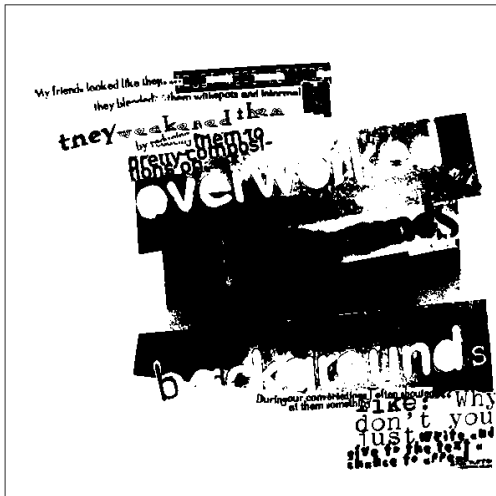
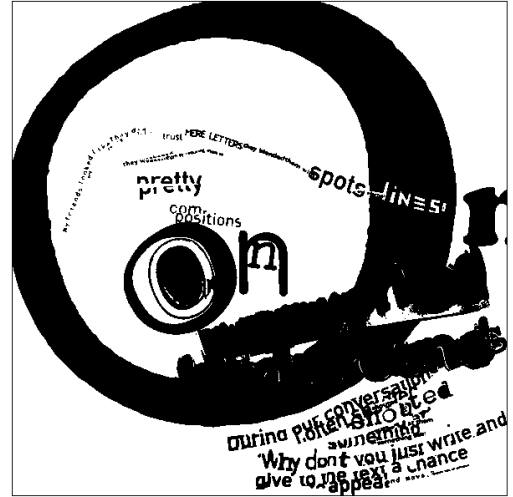


Resim 95–Esade Bussines School için hazırlanan broşür tasarımı (Graphis Brochures 5, 2004, s. 81)

Resim 95 de “Esade Bussines School” için tasarlanmış broşür görülmektedir. Okulun adının baş harfi 12 defa tekrarlanarak kullanılmış, düzenleme biçimi itibarı ile “E” harfi iş toplantısı masasını çağrıştıracak formda yerleştirilmiştir. İşletme dersleri veren bir okulun tanıtım broşüründe yine hiçbir görüntüye ihtiyaç duymadan, tipografinin düzenlenme biçimi ile verilmek istenilen mesaj, yazının tasarlanma biçimi ile görsel çağrışım yaratılarak iletişim sağlanmıştır.

Bir başka örnek ise tasarım eğitimi veren özel bir okulun öğrencisi olan Shelly Stepp tarafından tasarlanmıştır. Söylenen söz ile benzerlik taşıyan metin anlamına gelen “Identical text” projesinde bir metin seçilmiş ve yazılan sözün içeriğine göre tasarımlar

yapılmıştır (Resim 96, 97, 98 ve 99). Resim 96 da, harfler ve hareket anlamına gelen “letters” ve “move” kelimeleri öne çıkmaktadır. Anlamını çağrıştıracak şekilde Letters kelimesine düz ve sağlam görünümlü bir yazı karakteriyle yazmaktan çok, hareketi daha çok anımsatacak dinamik bir el yazısı tercih edilmiş ve içindeki çizgisel değerler ile titreyen bir görünüm sağlanmıştır. Resim 97 de ise, on ve spot lines kelimeleri öne çıkarılmıştır. Spot yani nokta, o harfinin yuvarlaklığı ile büyütülerek düzenlenmiş ve büyük siyah bir nokta halindeki biçimi ile anlam vurgulanmıştır. Çizgiler anlamına gelen lines kelimesi ise çizgisel lekeler halinde dizilmiş cümleler ile görsel çağrışım yaratılmıştır. Resim 98 ve 99 da öne çıkarılan eleman, çok çalışmak anlamına gelen “overworked” kelimesidir. Overworked kelimesi pek çok kere arka arkaya tekrarlanarak anlamını pekiştirecek şekilde tasarlanmıştır.



Resim 96, 97, 98, 99–Shelly Stepp tarafından tasarlanan “Identical Taxet” projesi (Walton, 1995 s.63)

BBDO Reklam ajansının tasarlamış olduğu Veja magazine serisinde yazının düzenlemesi ile verilmek istenilen mesaj açıkca ortaya konulmuştur. Belirli portreleri ortaya çıkarmak için yazı yüzleri oluşturan çizgiler haline dönüştürülmüştür (Resim 100, 101, 102 ve 103). Okunurluk korunmuş ortaya çıkan figüre dair söylenen sözün anlamı eşitliğı sağlamıştır. Usema Bin Laden'nin yazıyla oluşturulan portresinde ölü ya da diri anlamına gelen “dead, alive” okunurken, George Bush'un kinde barış ya da savaş anlamındaki “peace, war” kelimeleri yer almaktadır.



Resim 100, 101, 102, 103–Veja Magazine için BBDO tarafından tasarlanan reklam kampanyası

([www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-fidel\(600X395\).jpg](http://www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-fidel(600X395).jpg))

([www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-saddam\(600X395\).jpg](http://www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-saddam(600X395).jpg))

([www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-binladen\(600X395\).jpg](http://www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-binladen(600X395).jpg))

([www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-bush\(600X395\).jpg](http://www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-bush(600X395).jpg))

2.7. Yazının İmaj ve Yardımcı Elemanlarla İlişkisi

Geleneksel anlamda sayfanın amacı; izleyici ile iletişime geçmektir. Sayfa üzerindeki elemanların düzenlenmesi, verilmek istenilen mesajın anlamına mani olmaktan çok, güçlendirmelidir. Elemanların okunma sırası birbirleriyle ilişkileri ve sayfa üzerinde bulunuş amaçları unutulmamalıdır. Tasarımı oluşturacak elemanlar; tipografik, grafik, illüstratif ve dekoratif olarak dört ana kategoriye ayrılabilir. Tipografik elemanlar; söylenen sözün içindeki yazı, başlık, alt başlık sayfa numaraları ve daha birçok yazıya dair işaretlerdir. Grafik elemanlar; tipografik iletişimi güçlendirebilecek semboller ve işaretlerden oluşan görsel elemanlardır. İllüstratifler ise çizimler, fotoğraflar, tablolar ve diyagramlar olarak sayılabilmektedir. Dekoratif elemanlar ise iletişim kurmaktan ziyade işin ruhunu yansıtmaya yardımcı olabilecek bordürler, motifler ve süslemelerdir.⁴⁹

Tüm bu yoğunluk içerisinde tasarımcı sözel-görsel mesajı yaratmak ve problemi çözmek durumundadır. Kimi zaman eşitlik sağlanarak kimi zamanda da zıtlık oluşturarak iletişim kurmaktadır. Geleneksel yöntemde kelimeler baskın rol oynarken, imajlar, kelimenin anlamına yardımcı olacak şekilde düzenlenmektedir. Roland Barthes “günümüzde yazı imajın görevini de görmektedir. Kültürel, ahlaksal değerleri ve hayalgücünü yüklenmiştir” diyerek çağın anlayışını özetlemiştir.⁵⁰ Yazının diğer elemanlara göre daha baskın, özel bir önemi vardır. Yazı görüntüde başka bir anlam yükleyebilmekte ve izleyiciyi belirgin bir rotaya yönlendirebilmektedir. Hangi unsurun öne çıkarak hangisinin geride kalacağını kararı tasarımcıya aittir. Kelimelerin anlamsal gücünü ve yaratabileceği etkiyi unutmadan kararlarını vermeli ve hiyerarşiyi kurmalıdır.

Resim 104 de, Ruddles biraları için tasarlanmış olan reklam kampanyasına yer verilmiştir. Bira şirketinin sloganı tehlikeli şehrin içeceği anlamına gelen “Serious country flavour” olarak ilanlarda yer almaktadır. İlk ilanda metin “Pardon me; I think you dropped something” türkçe çevirisi “Pardon, sanırım birşey düşürdünüz” manasına gelmektedir. Kullanılan yazı karakteri ve söylenen söz paralellik sağlarken, zeminde kullanılan fotoğraf zıt değerler taşımaktadır. Son derece kibar söyleniş şeklinin görsel

⁴⁹ Suzanne West, **Working With Style**, (Watson-Guption Publications, 1990) s.37

⁵⁰ Philip B. Meggs, **Type & Image**, (Van Nostrand Reinhold Limited, 1989) s. 41

ifadesi elbetteki yatık, elegan ve süslü bir yazı karakteridir. Fakat kullanılan görüntü işe espiro katarak aslında tehlikeli şehrin insanlarını sembolize etmektedir. Söylenen sözü, ile uyuşacak görüntü belki kibar bir hanımefendiyken, imajda görülen hamburger kutusunun tutan sivri dişli çatal aslında söyleyen kişinin son derece tehlikeli olduğu imasındadır. Resim 105 yine aynı amaç güdülerek tasarlanmıştır. Bu sefer metinde “Özür dilerim, bu sanırım benim koltuğum” anlamına gelen “Excuse me, I believe that’s my seat” cümlesi yer almaktadır. Yine söyleniş söz ile yazı karakteri birbirini görsel olarak ifade ederken, arkada görülen imaj ise tam tersi etki yaratmaktadır. Bir tüfeğin namlusunun görüldüğü fotoğrafta tehditkar ve tehlikeli durum, kibar söyleniş şekli ile zıtlık yaratarak espiroli yaklaşım sürdürülmüştür.



Resim 104, 105–Ruddles Bira markası için WFAC Integrated tarafından tasarlanan reklam kampanyası (Lürzer’s Archive Vol. 3-2005, s. 35)

Yazı ve imaj ilişkisi için seçilmiş diğer örnek ise, Milton tiyatrosu için tasarlanmış olan William Shakespeare’in yazdığı Macbeth adlı oyunun afişidir (Resim 106). Oyun, Glamis Baronu olan Macbeth ve eşinin krallık taçı uğruna üç cadıya inanarak işledikleri cinayetleri konu almaktadır. Cadıların söylediklerine inanarak karşılarına çıkan herkesi

katleden Layd Macbeth, kocasıyla işledikleri suçların vicdan azabından yıkılır ve oyunun en meşhur sahnesinde, uyurgezer haldeyken ellerindeki hayali kan izlerini çıkarmaya çalışır.⁵¹ Oyun için tasarlanan afişte oyunun en belirgin özelliği olan kan ve cinayet unsuru kullanılmış ve hayali kan izlerini ima edecek şekilde boşluklar kullanılarak yazı ortaya çıkarılmıştır. İmaj yazı ve hikayenin içeriği görsel olarak da izleyicisine verilmiştir.



Resim 106 – Harry Pearce tarafından Milton tiyotrosu için tasarlanan afiş çalışması
(Wilson Harvey/Loewy, 2005 s. 256)

⁵¹ Macbeth (www.tr.wikipedia.org/wiki/Macbeth_%28oyun%29)

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

UYGULAMA PROJESİ

1. PROJENİN TANIMI

Ses ile doğrudan ilişkiye sahip olan yazı, kağıt ya da ekran üzerinde söylenen sözün anlamını ve söyleniş şeklini, genel görünümü, havası ve duruşu ile verebilmektedir. Tipografinin sesi, sesin tipografisi başlığı bu düşünce çerçevesinde oluşturulmuştur. Tipografinin sesi ve sesin tipografisi kavramları, birbirlerinden çok farklı biçimde tanımlanmamakta, ortak noktalarda buluşmakta ve aynı dili paylaşmaktadırlar.

Tipografinin sesi, işitilebilen bir sestən ziyade, yazının biçiminin izleyici üzerinde çağrışım yaratılabilmesi ve iletişim kurabilmesi sonucu ortaya çıkmaktadır. “Yazının konuşması” ya da “yazının sesi” anlamına gelen “Type Talks” ve “The Voice Type” başlıkları pek çok kaynaktan aynı biçimde yorumlanmıştır. Steven Heller “The Education of a Typographer” adlı kitabında konuyu şöyle açıklamıştır; seslerin görsel ifadesi olan harfler aracılığı ile söylenmek istenilen söz, kağıda aktarılabilir. Yazı, duruşu ve genel görünümü ile görsel çağrışım yaratarak belirli bir döneme ve yere ait olduğunu daha ilk bakışta izleyicisini verebilmektedir. Tarihsel bir geçmişi olduğu için “eski”, üretim şekillerine göre de “klasik” olabilmekte, daha yeni teknoloji ürünü olanlar ise “moda” ya da “modern” bir görünüm sunabilmektedirler. Ama ne olursa olsun, söylenen sözün kağıttaki izi hala harf ve yazıdır.

Yazılara özgün stiller, onların diğerlerine oranla neden farklı görüldüğünü belirlemektedir. İster elegan, ister sofistike, ister sinirli ya da samimi, ne olursa olsun, görünümleri ve yarattıkları çağrışımlar sebebiyle yazı karakterlerinin kendilerine özgü kullanım alanları oluşmaktadır. Yazıyı biçimlendirerek ses vermek önemlidir.

Düşünceyi, mesajı ya da fikri, ana tema içerisinde, kullanılan yazı ifade edebilmeli, hedef kitlesiyle iletişime geçebilmelidir.⁵²

Yazının rengi, düzenlemesi, büyüklüğü, ağırlığı ve genel havası ile, anlamla paralellik ya da zıtlık yaratılarak içerik verilebilmektedir. Bir kelimenin anlamına göre yapılan tercihler sonucunda, ilk anda bile iletişim kurmak, tipografi ile rezonans yaratmak, çağrışım etkilerini aktarmak mümkündür.

Yazının sessiz kalması gereken durumlar ve alanlar olabilmektedir. Mesajın algılamasının kişiden kişiye değişebileceği, yorumlamanın açık bırakıldığı, her izleyicinin kendi bilgi seviyesine göre mesaj çıkarması beklenen durumlarda, tipografinin herhangi bir tasarımcının yorumuna maruz bırakılmadan sergilenmesi en uygun olabilecek durumlardandır. Herhangi bir çağrışım yaratmaksızın, sessiz bırakılan yazıda her izleyici, kendi mesajını kendisine göre çıkarabilecektir.

Bir metnin içindeki mesajı, metni yazan ile izleyicinin algılaması arasında bırakmak, tasarımcının vermesi gereken kararlardandır. Zaten yazarı tarafından yoruma açık bırakılan bir yazının, tekrar tasarımcının süzgeçinden geçirilerek herkese sunulması mesajı kısıtlayabilmektedir. Bir şiirin görselleştirilmesi ele alınacak olursa, şairin bakış açısı şiirin içinde gizlidir. Her okuyan şiirin içinden kendisine başka bir mesaj çıkarabilmektedir. Tipografi ile yaratılacak yorum, tasarımcının o şiiri nasıl algıladığını göstermektedir. Her tasarımcı elbetteki kendi bakış açısını şiirin metnini kullanarak ortaya koyabilmektedir. Nasıl ki aynı müzik eseri, farklı sanatçılar tarafından seslendirdiğinde, farklı yorumlar ortaya konuluyor ise, harflerle ve yazıyla yapılan görselleştirme de, o tasarımcının yorumu olacaktır. Fakat herkesin alıp okuyacağı ve kendine göre mesaj çıkaracağı bir şiir kitabında, tasarımcının yorumunun yer alması, şiire bir de tasarımcının gözüyle bakılarak izleyiciye ulaştırılması anlamına gelmektedir. Bu durumda şiir ile okuyucu başbaşa kalamayacaktır. Tipografiyi sessiz bırakmak bu noktada en uygun karar olabilmektedir.

⁵² Steven Heller, **The Education of a Typographer**, (Allworth Press, 2004) s. 115

Sesin tipografisi, işitilen bir sesin kağıt üzerindeki tipografik ifadesidir. Tipografi duyulabilen bir şey olmadığı için, ortaya çıkan sonuçta, yine fiziksel bir sestene bahsedilmemektedir. Ama çıkış noktası sesin kendisidir. “Bir ressam, bir mimar, bir heykeltıraş ve bir müzisyen nasıl bulunduğu çağı, hayatın ruhunu eserlerinde yansıtıyorsa, yazı tasarımcıları da aynı işi harf formları içinde yapar. Farklı bir yönden yaklaşıldığında “sesin şekli” olarak adlandırabileceğimiz yazı ve tipografi, grafik tasarımın en eski ve en önemli dallarındandır. Yazı karakteri, içeriğin dışavurumu, önce biçim sonra ise form olarak ortaya çıkmış halidir.”⁵³

Çok sesli duyulan bir müzik eserinde, bir koroyu ifade etmek için, tasarımcı söylenen sözü, görsel olarak da elemanlarını pek çok kereler tekrarlayarak kompozisyonda yorumlayabilmektedir. Bağırarak söylenen bir sözün ifadesinde, anlamı da destekleyecek biçimde, kalın bir yazı karakteri seçmek, sayfa üzerinde sesin tipografik ifadesini yansıtabilecektir. Bir flütten çıkan ses ile tubadan çıkan sesin görsel anlamda yorumlaması, muhakkak ki farklılık gösterebilecektir. Ses ve tipografi benzer terimleri kendi içlerinde barındırabilmektedirler.

Elektro gitar eşliğinde söylenen bir müzik eseri ile, aynı eserin klasik gitar eşliğinde söyleniş biçimindeki farklılıklar tipografik ifadelere de yansıyabilecektir. Güfte aynen tekrarlanırsa bile yorum farklılığı, eserin havasının ve ruhunun değişime uğraması sonucunda yazı karakteri seçiminden kullanılan renklere kadar değişim gözlemlenebilecektir. Sesin tipografik ifadesi bu noktada değişim gösterecek, yine söylenen sözün anlamı yansıtılacak fakat eserin genel görünümü farklılaşacaktır.

Sesin en küçük birimi tondur ki, bu tipografide ya da görsel alanlarda bir noktaya, ya da pixele karşılık gelebilmektedir. Bir tek ton, belirli bir pozisyonda ve kendine ait olan alanda, yani sessel düzenin içinde durmakta ve tipografik bir nokta, bir ton gibi durduğu yerde zeminiyle ilişkiye geçebilmektedir. Sesin yüksekliğini ya da büyüklüğünü, tipografide bir harfin ağırlığı ya da ölçüsü karşılayabilmektedir. 1939’da Amerika’lı kompozitör Aaron Copland “Müzikteki ses rengi, resimdeki ses rengi ile benzerlik gösterir” demiştir. Tipografik renk, bir yazı karakterinin rengi ya da sayfa üzerinde yaratmış olduğu doku anlamına gelmekte, yazı karakterinin özellikleri ve düzenleme ile oluşturulacak anlamsal karşılık önem kazanmaktadır.

⁵³ Fikret Uçar, **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım**, (İnkılap, 1994) s. 133

Tipografinin sesi ve sesin tipografisi kavramları pek çok noktada örtüşmekte ve benzer sonuçlara çıkabilmektedirler. Sesin tipografisi denildiğinde yukarıdaki alıntıda da bahsedildiği gibi, söylenen sözün içeriği atlanmamalı, söyleniş biçimi ile yazının örtüşebileceği unutulmamalıdır.

Daha önceki bölümde genel olarak tipografi ve bir metnin görsel sesi nasıl yaratılır, rezonans ve rezonansı oluşturan etkenler üzerine araştırmalar yapılmış, bu araştırmaların ışığında ortaya çıkan maddeler üzerinde çalışılarak proje geliştirilmiştir. Çalışmalar sırasında müzik ve tipografinin pek çok ortak terimi içinde barındırdıkları ve benzer noktalar taşıdıkları görülmüştür. Müzik ve tipografi duygu ve düşünceleri farklı biçimlerde ifade etmeyi sağlayacak iletişimin çeşitleridir. Her ne kadar farklı biçimde ortaya çıksalar da, aynı ataya sahiptirler. Orijinal haliyle ritimli konuşmaya dayanan müzik, bir hikayeyi anlatmanın sessel bilgi ile ifade etme şeklidir. Tipografi, harflerin, kelimelerin, bilgiyi ve anlamı nakledebilmek için yapılan tercihler sonucunda düzenlenmesidir. Tipografinin amacı ise, iletişim kurarak bilgi vermek, ikna etmek ve çağrışım ilişkilerini kullanarak izleyici üzerinde etki bırakabilmektir.⁵⁴

Müzik ve tipografi bazı yönlerden ortak dillleri kullanmaktadırlar. Notalar müzisyenlerin düşünceyi görselleştirme biçimi iken, güfte ise tasarımcının kullandığı dildir.⁵⁵ Müzik notalaması bir takım sembollerden oluşan ve kendi sessel dillerini gösteren görsel notalama sistemidir. Bu nokta projenin ana hatların oluşturan kısımlardan biridir. Tasarımcının malzemesi olabilecek kısım eserin güftesidir, sessel alandaki detaylar ancak bir müzisyenin yetenek ve bilgisi dahilinde iken, bir hikayesi olan ve yazı ile kağıda dökülen güfte kısmı tasarımcının eseri görselleştirmedeki elemanıdır. Yüksek sesli ve alçak sesli müzik, hafif tonlar ve ağır tonlar olduğu gibi, tipografi ve müzik paralelliğinde ağır görünümlü ve hafif görünümlü yazılar vardır. Bazı yazı karakterleri fiziksel özellikleri ile bağırabilirken, bazıları da daha alçak tondan fısıldayabilmektedir.

⁵⁴ Steven Heller, **The Education of a Typographer**, (Allworth Press, 2004) s. 2

⁵⁵ Eric Spiekerman & Ginger, **Stop Stealing Sheep and Find Out How Type Works**, (Adobe Press, 2003) s. 117

Müzik eserleri çoğu zaman yorumcunun ve ona eşlik eden tüm enstrümanların performansı ve belirli bir güfteden oluşmaktadır. Eserde söylenen sözün içeriği gereği; tasarımcı eserin hikayesini, genel havasını, dönemini ve seyircisine aktarmak istediği duyguyu doğru bir tipografik çalışma ile düzenlendiği takdirde verilmek istenilen etkiyi kağıt ya da ekran üzerinden de izleyiciye aktarabilmektedir. Bunun sonucunda eserin genel atmosferini yansıtan tasarımlar, söylenen sözün anlamı ile örtüşen çalışmalar olarak ortaya çıkmaktadır. Herhangi bir yardımcı görüntü kullanmaksızın, yalnızca kelimeleri ve kelimeleri oluşturan harfleri kullanarak, bir şarkının dinleyicisine geçen duygusu aynı anda görsel olarak nasıl ifade edilebilir sorusu üzerine gidilerek projenin hedefi oluşturulmuştur.

2. UYGULAMA PROJESİNİN BELİRLENMESİ

Projede tipografi ile yaratılması hedeflenen görsel ses, şarkıda söylenen sözün anlamı ve verilmek istenilen duygu baz alınarak ortaya konulmaya çalışılmış ve duyulan ses ile de ortak hareket sağlanmaya çalışılmıştır. Bir müzik eseri elbetteki tasarımcı tarafından pek çok şekilde görsel olarak ifade edilebilir, yalnızca siyah kareler kullanılarak da mutlak bir çözüm geliştirilebilecekti. Fakat projede güftesi olan bir şarkı seçilmiş ve söylenen sözün bir anlam taşıdığı düşünülerek ve bu anlam ışığında yazıyı tasarlayarak görsel ses yakalanmaya çalışılmıştır. Görsel çağrışımı sağlayan faktörler olarak yazı karakterinin seçimi, ağırlığı, ölçüsü, rengi ve düzenleme ile şarkıda duyulan sözler, kullanılan enstrümanların yarattığı genel hava ve şarkıyı söyleyenin esere kattığı yorum bu projenin kriterlerini oluşturmuştur.

Tüm bu belirleyiciler ışığında sayfanın kendisi sahne olarak düşünülmüş, kelimeler anlamlarına göre giydirildikleri kostümleri ile sahnede duran oyuncular ve tasarımcı ise koreograf görevi üstlenek tüm elemanların sahneye çıkış zamanlamalarını, nerede ne kadar durması gerektiğini, ne zaman bağırması, ne zaman susması istendiğine karar vererek seçilen şarkı görsel olarak sahneye konmuştur.

Seçilen müzik eseri dünya sahnelerinde en çok oynanan operalardan biri olan senaryosu Georges Bizet’ye ait Carmen’den Habenera adlı eserdir. 1964 yılında EMI Records Ltd. Şirketi tarafından kayıt altına alınmış olan eser, Maria Callas tarafından seslendirilmiştir. Orjinal senaryonun bilinen tarihi 1845’dir. Georges Bizet adıyla tanınmış olan nl Fransız bestecisi Alexandre Cesar Leopold Bizet, 1838’de Paris’te doğmuştur. Sanatçının yazdığı “İnci Avcıları”, “Perth’li Güzel Kız “ ve “Cemile” adlı oyunları beklenen ilgiyi görmemiştir. Bizet’in hayatı boyunca yazdığı opera ve operetlerden yana yüzü hiç gülmemiş, ancak ölümünün ardından büyük ilgi gören “Carmen” operasının daha ilk oyunda uğradığı başarısızlık sebebiyetiyle, kendisinin 37 yaşımda vefat ettiğı bilinmektedir.

“Bizet’in konuşmalı opera olarak yazdığı “Carmen” günümüzde dünya sahnelerinin repertuvarlarında önemle yer almış bulunmaktadır. Bizet’in bu üstün nitelikli eserde İspanya’nın yerel özelliklerini büyük bir başarıyla dile getirmiştir. “Carmen” in belirgin bir ustalıklı işlenmiş olan dramatik yn, Verdi’nin birkaç eseriyle birlikte bu eserinde dünyanın en popüler operalarından biri olarak benimsenmesine olanak sağlamıştır. Bazı eleştirilere göre, Bizet’nin üstün yaratıcılığına rağmen Wagner’in izinden yürüme eğilimi halkın sempati duymasını engellemiştir. Mziki filozof Friedrich Nietzsche “Carmen” operasının Wagner etkisinin tamamen dışında kalmış bir yaratış olmasından dolayı Bizet’ye duyduğu hayranlığı aıkıca belirtmekten büyük haz duymuştur.”⁵⁶

Bizet’nin yayımlanmamış operetleri ise şunlardır; Rahibe, 1854; Mucize yaratan doktor; 1857 ve yalnız bir perdesini yazmış olduğu Malborough savaşa gidiyor, 1867. Dört perdelik “Carmen” operası ilk olarak 3 Mart 1875 tarihinde Paris’te oynanmış, eserin libettosunu H. Meilhac ve Ludovic Halevy, Fransız romancısı P. Merimee’nin bir hikayesinden esinlenerek hazırlamıştır. “Carmen” operasının ilk biçimi çeşitli müzik bölümleri arasında yer alan dialoglar şeklinde iken Bizet’nin ölümünden sonra bu dialoglar eserden çıkarılmıştır. Son zamanlarda Bizet’in yazdığı biçimde oynanması için çaba harcanmaktadır.

“Carmen” operasının hikayesinde olay, 1820 yıllarında Sevilla yöresinde geçmektedir. Jandarma avuşu Jose, Carmen adında, gzelliğı ile herkesi büyüleyen bir ingene kızını sevmektedir. Carmen geçimsiz ve son derece hırçın bir kızdır. Çalıştığı fabrikada

⁵⁶ Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi**, cilt.2, (Pan Yayıncılık, 2000) s. 194

işçi kızlardan biriyle kavga eder ve Jandarma çavuşu Jose, görevi gereği sevgilisini hapse götürmekle görevlendirilir. Aşk görev tanımaz ve Jose Carmen'in kaçmasına yardımcı olur, gözaltına alınır. Daha sonra göreve bağlılık duygusu ile işinin başına döner. İkinci Perde, kaçakçıların toplanmış olduğu meyhane sahnesiyle başlar. Sevilla'nın ünlü boğa güreşçisi Escamilloda oradadır. Bu sırada büyük aşk bunalımıyla sarsılmış olan Jose, sadece Carmen'i düşünmektedir. Meyhanede çıkan kavgada amirinin ihtarlarına rağmen kılıcını çeker. Kaçakçılarla istemeden suç ortağı olup, aralarına katılmak zorunda kalır. Üçüncü perdede kaçakçılar ve çingenelerin dağdaki eğlence sahnesiyle başlar. Carmen ise Jose'den bıkmış, Escamillo'ya gönül vermiştir. Kıskançlıkla dolup taştan Jose, Escamillo'ya bıçak çeker. Carmen Jose'yle alay eder ve onu sevmediğini açıkça söyler, bu durum karşısında öfkeden çıldıran Jose Carmen'i tehdit ederek uzaklaştır. Dördüncü perde, halkın boğa güreşi sonrası Escamillo'yu selamlaması ile başlar. Carmen Escamillo'nun peşindedir ve Jose'nin tehditlerine aldırmaz, verdiğini yüzüğü çıkarıp atmıştır. Jose bıçağını Carmen'e saplar ve onu öldürür.⁵⁷

Proje şarkısı olarak seçilen Habanera ise tüm bu senaryonun küçük bir parçasıdır. Neden Carmen ve neden Habanera olduğuna değinilecek olursa, tüm bu coşkulu duyguların aşkın, nefretin, cinayetin bulunduğu belli bir dönemi ve belli karakterleri barındıran bir eser oluşu en büyük sebeptir. Zıt duyguları içinde taşıyan bir eser, zıt görünüme sahip yazı karakterleri, zıt renkler, zıt büyüklükler ile ifade edilebilir olması, tasarımı bu öğeler doğrultusunda oluşturabilme fikri ile Carmen tercihi yapılmıştır. Bir arya olması ve yer yer koronun, yani çok sesliliğin devreye girmesi ise seçim sırasında tercih sebebi olmuştur.

Arya; operalarda solistlerden birinin orkestra eşliğinde söylediği genellikle kendi içinde bütünlüğü olan parça anlamına gelmektedir. Bir arya hangi dilde söylenirse söylensin verilmek istenilen anlam ve duygu seyirciye ifade edilebilmelidir. Proje bu noktada ariyanın genel duygusu ile paralellik taşımaktadır. Çünkü amaç, kelime hangi dilde yazılırsa yazılsın, verilmek istenilen mesaj ve duygu tipografik tasarım ile izleyiciye aktarılabilmelidir. Belki izleyici ve opera seyircisi şarkının sözlerini tek tek

⁵⁷ Cevad Memduh Altar, **Opera Tarihi**, cilt.2, (Pan Yayıncılık, 2000) s. 196-197

anlamayabilir ama genelinde hissedeceği duygu ve çıkaracağı fikir hem aryada, hem de projede izleyicisine ulaşabilmelidir.

Şarkının solisti Maria Callas şarkının anlamını, kendi yorumu ile dinleyicisine ulaştırmayı başarmıştır, projede de amaç yalnızca tipografi ile izleyene bu duyguyu verebilmektir. Hikayeyi anlatırken kendi içinde bir bütünlük sağlayan arya, yine kendi içinde bütünlük sağlaması gereken tipografik tasarımlar ile ortak bir nokta taşımaktadır.

Bir diğer önem taşıyan husus, güftesinin projenin temelini oluşturduğudur. Beste müzisyenlerin işi olduğu gibi, sözün karşılığı olan tipografi de tasarımcının işidir. Beste ve güfte müzik eseri için bir bütündür, şarkı dinlenirken ikisi ayrıştırılıp dinlenemeyeceği için güfte hafızalarda bestesiyle varolmaktadır.

Projeye başlangıç aşamasında bir kelimenin anlamı ile şarkıda söyleniş biçimi arasında karşılaştırılma yapılmamıştır. İlerleyen aşamalarda, şarkının sözleri incelendiğinde kimi zaman öfke ve karşısındaki aşığın kayıtsızlığı ile hırçınlaşan bir kadının kinaye dolu sözlerine rastlanmıştır. “Sen bir aptalsın”, “Garde a Toi” cümlesi şarkıda solist tarafından pek çok kere tekrarlanmaktadır (Resim 107, 108). Söyleniş biçimi öfke, nefret, alay ve acıma içerirken, cümlenin anlamını, bestesindeki vurgulamalar, iniş ve çıkışlar desteklemiştir. Bu noktada, söyleniş şeklinin şarkının gerçek duygusunu vermeye yardımcı olduğunu söylemek yanıltıcı olmayacaktır. Anlamın ve söyleniş şeklinin yani vurguların gerçek duyguyu ortaya çıkardığı gözlemlenerek, bu duyguyu yine anlam ve genel atmosferin ışığında tipografiyi kullanarak vermek asıl hedeftir.



Resim 107, 108 – “Eğer beni sevmezsen, sana kızacağım, sen bir aptalsın” cümlesinin düz metin ve projedeki tasarlanmış hali görülmektedir.

Projede bestenin karşılığı hareket olurken sözün karşılığı ise tipografik tasarımlardır. Hareketten kasıt müziğin durduğu yerlerde sayfa üzerindeki elemanların da azalması ya da yok olması, koronun soliste eşlik ettiği noktalarda tipografik elemanların da aynı oranda çoğalması olarak izah edilebilir. Tezin konusunu oluşturan tipografi ile, şarkıda geçen sözlerin anlamlarının tasarımlara şekil vermesi ve bu anlamlara göre ortaya konulan görsel tonlamalar ve rezonans ile metnin sesinin oluşturulması hedeflenmiştir. Sözlerin anlamlarını göz ardı etmek ve sadece müziğin içindeki ritmlere göre yazıyı tasarlamak demek; kelimeleri, harfleri basit geometrik şekiller olarak kullanmak anlamına gelmektedir. Hareket ve ritim duygusu elbetteki bu yöntemle de sağlanabilmektedir, ama kelimeler yanyana geldiğinde ister istemez anlamlar oluşmakta ve o anlamı gözardı etmek, tasarlanan projenin sadece belli geometrik şekilleri, yuvarlakları, kareleri ve üçgenleri kullanarak oluşturulan bir proje haline dönüşmesi demektir. Yazı hangi dilde olursa olsun anlam ifade etmektedir, şarkının içeriği, ruhu ve havası bu anlamda saklıdır. Parçada kullanılan enstrümanlar, klasik çalgılar ve orkestra aynı ruha ve havaya hizmet etmektedir. Bu durumda müziğin ve kullanılan enstrümanların şarkının ruhunu aktarmadaki faydası tipografik tasarımlar ile paralellik gösterme zorunluluğunu doğurmaktadır.

Seçilen arya, proje uygulaması esnasında dikkatle incelenmiştir. Kimi yerlerde orkestra susmakta ve solist sesini tek başına duyurmaktadır. Örnek verilecek olursa Carmen terk edilşini ve duyduğu acıyı önce koro eşliğinde ardından ise solo olarak haykırmaktadır. Terk edilmek anlam olarak da yalnız kalmak olduğundan şarkının manasına katkıda bulunacak şekilde koro ve orkestra acının en fazla duygu olarak verilmesi gereken yerde susmaktadır. Solist tek başına kalarak izleyiciye bu duyguyu; yalnızlığı ve acıyı aktarabilmektedir. Enstrümanlar bu noktada yoklukları ve varlıklarını göstererek anlamı güçlendirmektedirler. Orkestra ve enstrümanları bu parçadan çıkarmak anlam eksilmesine de sebep olabilecektir.

Herhangi bir müzik aleti olmaksızın bestelenmiş bir parçanın tipografik olarak görselleştirilmesi, her eser için olması gerektiğı gibi farklı bir tasarım ile ifade edilmelidir. Projenin başlangıç aşamasında şarkı seçimi yapılırken, vokallerin müzik enstrümanlarını ses olarak taklit ettikleri ve tüm besteyi insan seslerinden oluşturdukları “acapella” adı verilen müzik türünün tipografik olarak ifade edilmesi de denenmiştir. Kadın ve erkek vokallerin, türlü enstrümanların seslerini kendi sesleriyle oluşturdukları bir eser seçilmiş ve ilk aşamada tüm seslerin ifadeleri aynı yazı karakteri, aynı ölçü ve renk ile bir düzenleme yapılmıştır. Genel görünüm itibarı ile tasarımda pek çok farklı enstrüman sesini ifade eden vokallerden çok, aynı sesi aynı şekilde çıkaran koro duygusu gözlemlenmiştir.

Bir konunun farklı tasarımcılar tarafından yorumlanması elbetteki pek çok farklı sonuç doğuracaktır. Tasarımcıların farklı ifade şekillerinin haricinde, görsel sesi yaratmak için önceki bölümde aktarılan maddeler atlanmış ve her enstrümanın farklı özelliğı olduğunun bilincine varılamayarak onu taklit eden her vokalin diğer vokallerden farklı görsel ifadesi olması gerekliliğı yansıtılamamıştır. Bir başka önemli husus ise şarkıda geçen sözlerin herhangi bir anlamı olmayışdır. Sadece taklitlerden oluşan ve belirli bir besteyle ilerleyen eserin tipografik bir yorumu muhakkak yaratılabilmektedir. Rezonans bu eserde taklit edilen enstrümanın ve vokali yapan kişinin özellikleri ve görünümleri düşünülerek yaratılabilecektir. Bu yolla tasarlanacak bir proje tez konusuna daha çok hizmet edebilecektir.

Müzik dünyasında ne kadar eser varsa o kadar çok farklı görsel yorumlama ortaya çıkabilir demektir. Her parçanın genel havası verilmek istenilen duygusu, içeriği farklıyken tipografik olarak ifadesi de farklı olacaktır. Müziği yaratan bestecilerse, söz ve sözün içeriğini, eserin genel havasını kağıt üzerinde ifade edebilme kısmı da grafik tasarımcının işi olabilecektir.

Projenin amacı başrolü harflerin oynadığı bir videoklip yaratmak değildir. Tamamen farklı bir bakış açısıyla, tasarımcının gözünden o eserin yorumlanmasıdır. Carmen'in habanera adlı eserinin tasarımcı üzerinde yarattığı etki, o eserin güftesi temel alınarak, kelimeleri ve o kelimelerin anlamlarını eserin genel havasıyla yansıtmak üzerine çalışılmıştır. Verilmek istenilen, kelimeleri tek tek okutarak izleyiciye şarkının anlamını çözümsetmekten ziyade, palettteki boyalar gibi harfleri kullanarak tasarımcı üzerindeki etkisini izleyiciye geçirmektir. Nasıl ki aynı müzik eseri, farklı sanatçılar tarafından seslendirdiğinde, farklı yorumlar ortaya konuluyor ise, harflerle ve yazıyla yapılan görselleştirme de, o tasarımcının yorumu olabilecektir.

3. UYGULANAN SİSTEM

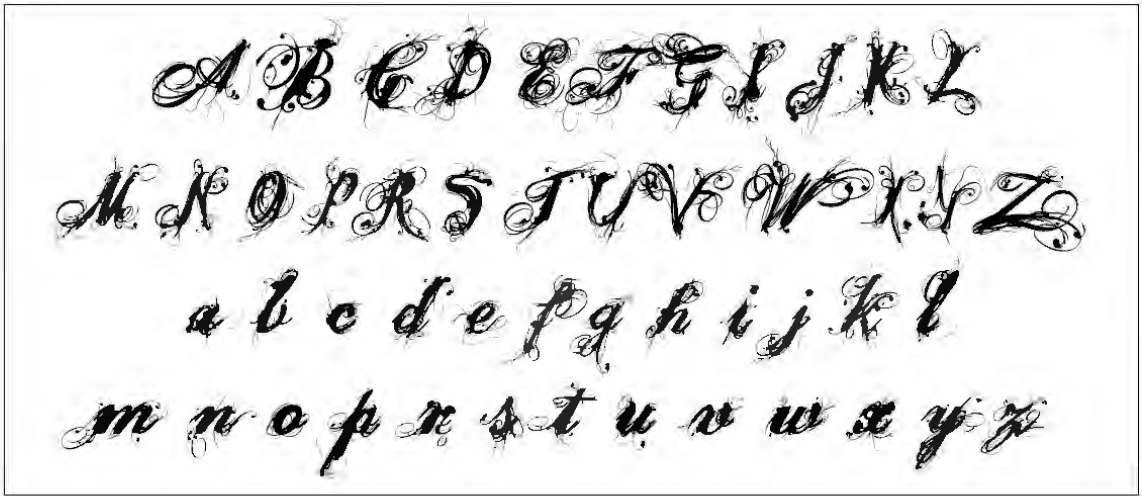
3.1. Yazı Karakterinin Seçimi

Carmen operası, senaryosu gereği büyük bir aşkın hikayesini anlatmaktadır. Habenera adlı eserde, bu aşkın içindeki öfke, kıskançlık ve kayıtsız kalan aşğın karşısında duyulan hırçınlık ifade edilmektedir. Tüm bu olumsuz sayılabilecek duyguların tek sebebi aslında hissedilen aşkın büyüklüğüdür. Aşkın genel olarak tarifi parça içinde farklı benzetmeler ile yapılmaktadır; değeri bilinmediği takdirde uçup giden “asi bir kuş” ya da “şımarık bir çocuk” ifadeleri sıklıkla kullanılmaktadır. “Asla ehlileştirilemeyen” ve “kafes içinde yaşayamayan kuş” benzetmesi parçanın pek çok noktasına hakimdir.

Proje konusu gereği tasarımlarda kullanılabilecek tek öge olan kelimelerin ve harflerin şarkının anlamını ve genel havasını yansıtmaya adına, yazı karakteri seçimi büyük önem

taşımaktadır. Asi ve gösterişli olarak tarif edilen ve aşka benzetilen kuşun şarkının ana temasında yer aldığı düşünülerek tasarımlardaki pek çok karede, bu kuşu ifade edebilecek bir yazı karakteri araştırılmış ve Poesie Noire tercih edilmiştir (Resim 109). Brezilyalı bir tasarımcı olan Marcio Hirosse tarafından 2006 yılında tasarlanmıştır. Tasarladığı fontlardan bazıları ise şöyledir. Club (2006), Macabra (2005), Thailandensa (2006), Ferrugem (2006)'dır.⁵⁸

İlk tasarımdan sonuncusuna kadar, şarkıda bahsedilen kuşun yani aşkın hapsedilememesini ifade edebilmek adına, kimi zaman tasarımlarda net olarak gösterilmemiş, kimi zaman sayfanın sınırları dışına taşırılmış olan figür, miniskül “s” ile majiskül “B” nin biraraya getirilmesinden oluşmuştur. Kuşun imajı harfler ile verilmeye çalışılmıştır. Hırçın, ama bir o kadar da güzelliği ile büyüleyen bu kuşu ifade edebilecek yazı, gösterişli fiziksel özellikleri ile kanatları anımsatmalı ve düzenlemesi ile onun duygusunu verebilecek yapıya sahip olma düşüncesiyle çalışılmıştır.



Resim 109 –Poesie Noire yazı karakteri (www.typophile.com/files/POESIE-NOIRE.jpg)

⁵⁸ Poesie Noire, Marcio Hirosse (www.dafont.com/marcio-hirosse.d885)

Tasarımların genelinde kullanılan bir diğer font ise Garamond yazı ailesidir (Resim 110). Claude Garamond (1500-1567) tarafından tasarlanmış ve kesimi yapılmıştır. Paris’de doğan Garamond kendi ürettiği harf karakterlerini satan ilk tasarımcı olarak, Fransa’da roman karakterlerinin benimsenmesinde aracı olmuştur. Büyük harflerin ve küçük harflerin italik versiyonlarının yaratan ilk tasarımcılardan biridir. Garamond tasarımının harf gövdelerinde kaligrafik izlerin azaldığı ama yok olmadığı görülmektedir. Çıkış ve inişlerin x yüksekliğine göre oran olarak bir hayli kısa oluşu onun sayfa üzerindeki metinlerde aydınlık bir görünüm kazanmasına neden olmaktadır. Garamond yazı ailesi, bugün bile açık ve yumuşak detayları, dokulardaki armoni ve uyumu, metinlerdeki okunaklılıkları ile en kolay ve en yaygınla kullanılan alfabeler arasında yer almaktadır.⁵⁹



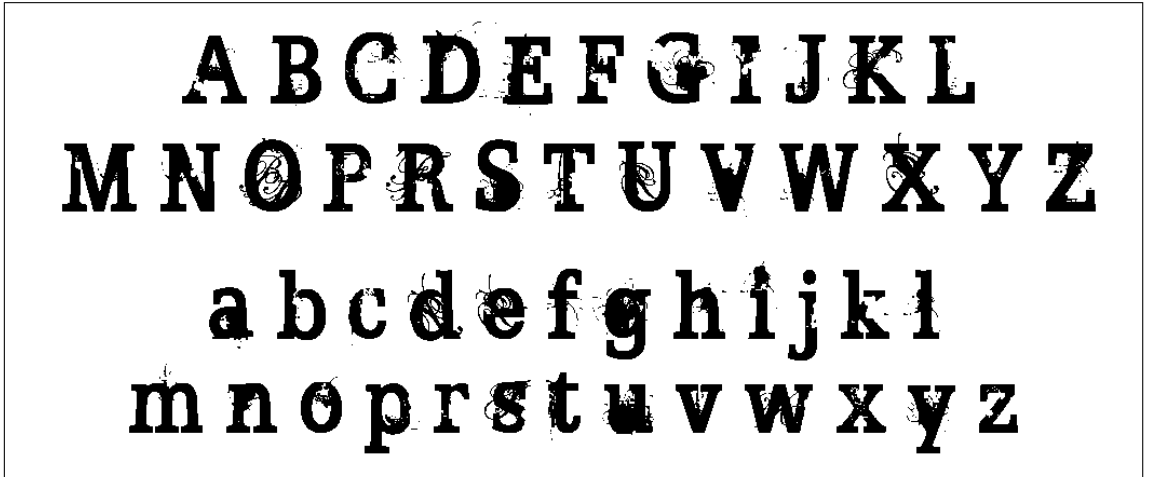
Resim 110 –Garamond yazı karakteri (Ganiz, 2004 s.52)

Mükemmel oranları ve klasik yapısı ile garamond yazı karakterinin, hem şarkının geçtiği dönemi, hem de senaryonun kahramanları olan güzel çingene kız ve ve uğruna

⁵⁹ Yrd. Doç. Selahattin Ganiz, **Yazı & Tasarımcıları**, (Kastaş Yayınevi, 2004) s.52

orduyu terkeden askerin statü ve sınıf farklılığındaki tezatlığı ifade edebileceği düşünülmüştür. Çingene kız daha serbest hatlara sahip bir karakter iken, asker daha ciddi görünmek durumundadır. Parçada pek çok duygu biraradadır, bu sebepten kimi yerlerde Garamond ile yazılmış kelimeler parçalanarak harfler içiçe geçirilmiştir. Gösterişin ve klasik, süssüz güzelliğin bir arada kullanılmasının sebebi, yine nefret ve sevgi arasındaki tezatlıktır.

Uygulamalarda kullanılan bir diğer yazı karakteri ise Broken Ghost adlı yazı karakteridir (Resim 111). Serifli bir yazı ile birleştirilen süslemelerin yer aldığı, kimi yerlerde harflerin deformasyona uğramış olduğu bu yazı karakteri, garamond ailesine göre daha modern bir görünüme sahiptir. Hırçın çizgilerin karalamalar haline dönüştüğü görünümü ile şarkıda sürekli bahsedilmekte olan asi kuşa gönderme yapılması için kullanılmıştır. Poesie Noire yazı karakteri, aşırı süslü yapısı ile okuma güçlüğü yaratacağı için sadece iki harfi kullanılmış ve Broken Ghost'un hem okunması hem de formu itibarı ile şarkıda sürekli bahsedilen kuşa benzer bir görünüm sergilenmesi hedeflenmiştir.



Resim 111 –Broken Ghost yazı karakteri (www.dafont.com/broken-ghost.font)

Broken Ghost yazı karakterinin yanyana dizildiğinde diğer karaktere oranla daha kolay okunabilmesi, okutulması istenilen yerlerde tercih sebebi olmuştur. Yazıyı sadece bir

şekil olarak kullanmanın ötesinde, kendi fiziksel özellikleri ve taşıdığı anlam ilişkisi kurulmaya çalışılmıştır. Broken Ghost yazı karakteri 2006 senesinde 23 yaşındaki Kanadalı genç bir tasarımcı olan Gyom Seguin tarafından tasarlanmıştır. Diğer tasarımlarından bazıları; Epoxy History (2007), Sidewalk (2006), The Poison (2007), Trashed (2006), Brand New Burn (2007), The Last Soundtrack (2007), Chic Decay (2006), olarak sayılabilmektedir.⁶⁰

Proje konusu olan parçada içerisinde kimi zaman koronun da eşliği ile öfke ve kinaye taşıyan duygular ve kelimeler yoğunlaşmakta ve doruğa çıkmaktadır. Sevgisine karşılık alamadığı zaman aşğını aptal olmakla suçlayan bir kadının isyanı gözlemlenmektedir. Bu noktada günlük konuşma dili ile söylenmiş, karşısındakini aşağılayan kelimelere de rastlanmaktadır. Bu kelimelerin görsel ifadeleri için mükemmel bir görünüme ve oranlara sahip olmayan, hatta kendi içerisinde parçalanmış bölünmüş, öfkeyi daha iyi anlatabilecek bir yazı karakteri araştırmalarına başlanmıştır. Pek çok alternatif denemiş ve en iyi ifade şekli olarak Skratch Punk tercih edilmiştir (Resim 112).



Resim 112 –Skratch Punk yazı karakteri (www.dafont.com/skratch-punk.font)

Blok ve kütesel yapısı, aşılamaz görüntüsü ile ikna edilemeyen bir sevgiliyi, ona duyulan öfkeyi de içindeki kesiklerin ifade edebileceği düşünülmüştür. Hakaret içeren kelimelerin görsel yansımasının, times ya da garamond gibi klasik hatlara sahip olan karakterlerle olamayacağına kanaat getirilerek bu seçim yapılmıştır. Skratch Punk günümüze ait bir görüntüye sahiptir, Carmen'in hikayesi 1800'lerin ortalarında geçmekte fakat projenin uygulanma tarihi yenidir. Proje o dönemde yaşanan bir aşkın

⁶⁰ Broken Ghost, Gyom Seguin (www.abstractfonts.com/font/12008)

hikeyesini tipografik olarak anlatmakta olsa bile, o günlerde yapılmış gibi görünmemelidir. 2006 yılında Nik Coley tarafından tasarlanmıştır.⁶¹

Koronun eşlik ettiği noktalarda amaç, solistin sesini bastırmak değil ona eşlik ederken, söylenen kelimenin anlamını güçlendirmek olduğu gözlemlenmiştir. Söyleniş şekli ile de koro son derece kısık tonlarda başlayarak yavaş yavaş tonlamasını güçlendirmektedir. Koronun sesinin az duyulduğu kısımlarda, koroyu ifade etmek yazı karakteri olarak Edwardian Script ITC tercih edilmiştir (Resim 113). Bunun sebebi, şarkının hikayesinin geçtiği döneme gönderme yapmaktır. Koronun bu kısımlarda söylediği sözlerin seçilen yazı karakterine aykırı düşmemesine özen gösterilmiştir. Koro sesini yükselttiğinde ise yer yer yazı Skratck Punk'a dönmektedir.



Resim 113 –Edwardian Script ITC yazı karakteri

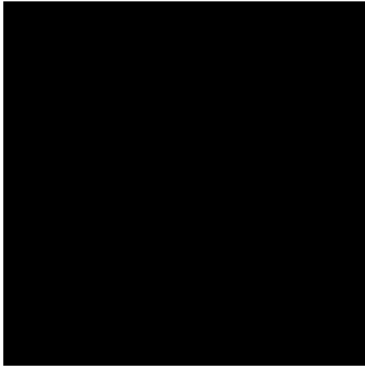
⁶¹ Skratck Punk, Nik Coley (www.dafont.com/skratch-punk.font)

3.2. Renk Paletinin Oluşturulması

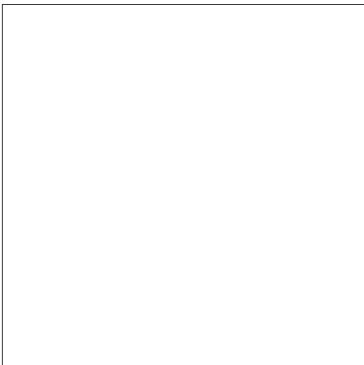
Proje uygulaması sırasında kullanılması uygun görölen renkler, Carmen'nin hikayesi oluşundan dolayı adını bu operadan alan Carmen kırmızısı, beyaz ve siyah olarak tercih edilmiştir. Tüm zıt duyguları içinde barındıran şarkının ifadesindeki renklerin zıt renkler seçilmesi uygun görölmüştür. Kimi yerlerde iç içe geçen bu renkler, duyguların birbirlerine zıt göröndüğü kadar birbirlerini tamamlamasından da kaynaklanmaktadır. Aşkın olduğı yerde öfkenin de muhakkak bulunduğı, beyazı ortaya çıkaran rengin siyah olması benzetmesiyle ilişkilendirilmiştir (Resim 114, 115, 116).



Resim 114 –Kırmızı R:177 G:10 B:17
C: 21 M:100 Y:100 K:14



Resim 115 –Siyah R:0 G:0 B:0
C: 100 M:100 Y:100 K:100



Resim 116 –Beyaz R:255 G:255 B:255
C: 0 M:0 Y:0 K:0

Seçilen parçanın giriş kısmında, şarkının içindeki tüm sözlerin, yani tüm oyuncuların sahnede görüntülenmesi tasarlanmıştır. Eserin güftesi henüz başlamadan tüm elemanların birarada kendilerini göstermeleri ve ardından sahne sırası gelenin daha öne çıkararak, öbürünün arka planda kalması planlanmıştır. “L’amour” yani “aşk” kelimesinin, içinde pek çok duyguyu barındırdığı düşünölerek parçalara ayrılmış ve her bir parça içiçe geçirilerek bu karmaşık duyguyu ifade edecek şekilde yeniden düzenlenmiştir. Diğerk tüm cümleler şarkıda geçen sözlerin anlamı gereğı “L’amour” kelimesinden doğarak sayfanın sınırlarına doğru açıları değıştirilerek yerleştirilmiştir. Habenera da aktarılan genel anlam, herşeyin aşkın etrafında toplandığıdır. Bu sebeptendir ki görsel olarak elemanların sayfa üzerindeki yerleşim ve düzenlemeleri anlama göre tasarlanmıştır.

Zeminde görölen kırmızı figür, iki harfin birleştirilmesinden oluşan, hırçınlığı kadar cezbediciliğinden de bahsedilen asi kuşun temsilcisi, görsel ifadesidir. Kırmızı renk, siyah zeminde tüm görkemiyle ortaya çıkararak bu anlama katkıda bulunmuştur. Ehlileştirilemeyen kuşu temsil eden kırmızı figür, sayfanın sınırlarından hafifçe taşırılarak hiçbir engeli tanımayacağı hissi verilmek istenmiştir. Bu tasarım ile, şarkının sözleri, tipografinin görsel sesini oluşturan yazı karakterleri ve renk seçimleri yapıldıktan sonra, düzenlemesi ile de genel atmosfer daha kuvvetli bir şekilde hissettirilmeye çalışılmıştır.



Resim 118 – Sahne 2

İkinci sahne, şarkının ilk sözleri düşünülerek tasarlanmıştır. “L’amour est un oiseau rebelle” **“aşk asi bir kuştur”** cümlesi, şu ana kadar bahsedilen genel anlatımın hayata geçmesi niteliğindedir. “Oiseau” yani kuş kelimesi, kanat çırpmayı andıracak şekilde hareketlendirilerek anlam ile görsel eşitlik sağlanmaya çalışılmıştır. Aşk kelimesinin yazılışı pek çok karede birliği sağlamak açısından aynen tekrarlanmıştır. “Rebelle” sözcüğü ise **asi** anlamına gelmektedir. Sözel ve görsel eşitliğin sağlanması için, anlamına uygun, dokusunda karalamaların yer aldığı bir karakter seçilerek düzenlenmiştir. Kırmızı figür ise Adobe Photoshop programında motion blur efekti kullanılarak hareketlendirilmiş, sayfa üzerinde dolaşıyormuş gibi gösterilmeye çalışılmıştır.

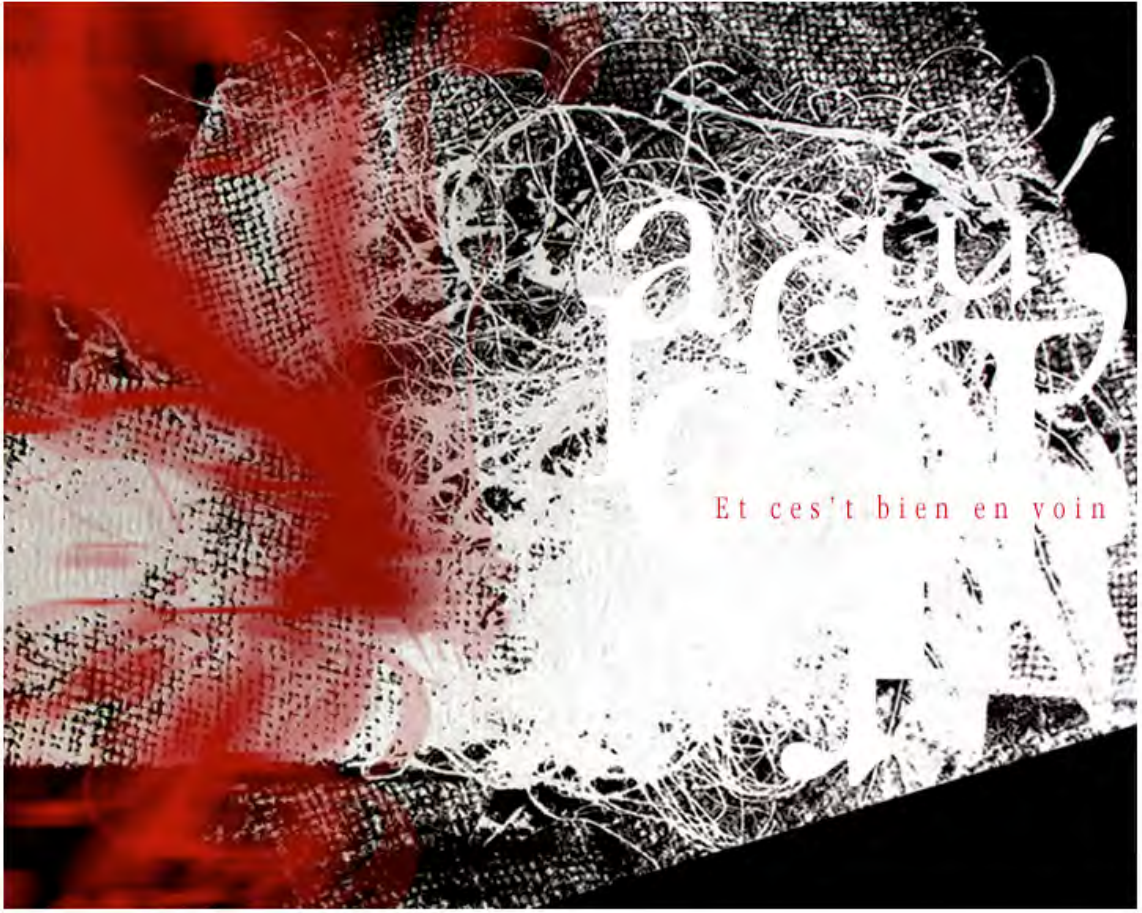


Resim 119 – Sahne 3

Üçüncü sahne, ikinci sahnenin devamı niteliğindedir. Kanat çırpma hareketini andırması istenilen “oiseau” kelimesinin, hem görünüşü, hem de hareketi ile anlamı desteklemesi planlanmıştır. İkinci sahnede, aynı kelimenin tekrar tekrar farklı tonlarda, farklı açılarda kullanılması ile önce yukarı doğru çıkarken, bu karede tam ters yöndeki inişi ile hareket tamamlanmıştır. “Que nul ne peut apprivoiser” cümlesi **“kimse tam olarak nasıl ehlileştireceğini bilemez”** anlamını taşımaktadır. Kırmızı figür gerek zeminde büyüyerek, gerekse blur miktarı arttırılarak, daha fazla sınırları yıkma ve aşma hissi verilmeye çalışılmıştır. Dördüncü sahnede, aynı cümlenin devamı olarak tasarlanmıştır. Daha fazla büyüyerek yaklaşma ve sayfadan dışarıya doğru taşma devam ettirilmektedir.



Resim 120 – Sahne 4



Resim 121 – Sahne 5

Beşinci sahne ise hareketin devamı niteliğinde, anlam ile bağdaşacak şekilde tasarlanmıştır. “Et ces’t bien en vain”, “**faydasız tüm çabaların**” anlamına gelmektedir. Türkçenin aksine, Fransızca’da cümle yapıları devrik olduğundan, bir sonraki karede ve cümlenin devamında anlam yerine oturacaktır. Artık aşk kelimesi, geriden büyüyük gelen beyaz doku yüzünden okunamaz olmuş ve aşkın yerini ümitsizlik kaplamaya başlamıştır. “**Seni duymayacak, faydasız çaban**” anlamına gelen cümlede, görsel hakimiyet değişikliği ile anlam yansıtılmaya çalışılmıştır. Bu sebepten aşk kelimesinin görsel baskınlığı azaltılmıştır.



Resim 122 – Sahne 6

Altıncı sahne, cümlenin devamı “qu'on l'appelle ”, “**istediğin kadar seslen, çağır**” anlamına gelmektedir. “**İstedığın kadar seslen, çağır ama o seni duymayacaktır, boşuna çaban**” ifadesi vardır. Çağırarak ya da seslenmek kelimesinin geçtiği tasarımda aynı kelime pek çok kere görsel olarak da tekrarlanmış, renk baskınlığı azaltılarak tasarlanmıştır. Uzaktaki birine seslenirken, sesin uzaklaşması, dalga dalga azalarak yayılması biçiminde ifade edilmesi planlanmıştır. Şarkının söyleniş şeklinde de, uzaklaşan bir yankılanma duyulmaktadır böylece, gittikçe silikleşen kelime ile de sözel ve görsel birlik oluşturulmaya çalışılmıştır.

Tüm tasarımlarda sahneden sahneye geçişin düzgün sağlanabilmesi, atlamaların yaşanmaması için, zeminlerdeki renk değişiklikleri, kullanılan bir elemanın büyütülmesi ya da küçültülmesi, baskınlığının azaltıp çoğaltılmasıyla sağlanmaya çalışılmıştır. Altıncı kareden bir sonrakine geçiş en koyu renkteki “L'appelle” kelimesinin büyütülerek yakınlaştırılması ile devam ettirilmektedir.



Resim 123 – Sahne 7

Yedinci sahnedeki “C’est bien en vain qu’on vient de nous refuser” cümlesi, “**seni reddetmektir amacı**” anlamına gelmektedir. Zeminde baskınlığını koruyan E harfi, bir önceki karede yer alan “l’appelle” kelimesindeki E olup, büyüyük kesiklerle dolu dokusunun, cümlelin anlamı görsel olarak da desteklemesi için sayfanın ortasına yerleştirilmiştir. Reddetmek ve canını acıtmak, üzme gibi fiillerin görsel anlatımları, parçalanmış ve kesiklerle zedelenmiş bir doku üzerine kırmızı ve son derece sıkışık bir şekilde yerleştirilmiş “refuser” kelimesi ile sağlanmaya çalışılmıştır. Harf aralarındaki sıkışıklık ile harflerin arasında dolaşan boşluk azaltılarak bloklaştırılmış ve reddedenin kuvveti arttırılmaya çalışılmıştır. Bu durumda zemindeki “E” harfi reddedilen olurken, harf aralarından geçilemez blok görüntüsüyle kırmızı “refuser” kelimesi ise reddeden görevini üstlenmiştir. “Refuser” kelimesinin karakteri ise Garamond olarak belirlenmiştir. Sivri ve tırnaklı görüntüsü bu tasarımda, geçilmez, can acıtıcı dikenli tellere benzetilmeye çalışılmıştır.



Resim 124 – Sahne 8

Sekizinci sahnede ise, **“ister tehdit et ister yalvar hiçbirşey fayda etmez”** anlamına gelen **“Rien n’y fait, menaces ou prieres”** cümlesinin aktarımı görülmektedir. Siyah zeminde beyaz görülen doku, yine kompozisyonadaki bir harfin büyümesi sürdürülerek oluşturulmuştur. Böylelikle zeminlerin kendisi de harf ve onların kendi dokularından, boşluklarından faydalanılarak yaratılmıştır. Yalvarmak anlamına gelen **“prieres”** kelimesi, kendi doğası gereği kibar ve zarif görünümlü bir el yazısı seçilerek düzenlenmiştir. Karşısındaki sevgiliye yalvaran kişi güzel ve kibar sözlerle onu ikna etmeye çalışacaktır. Bu sebepten kelimenin yazı karakteri seçilirken zarif bir el yazısı tercih edilmiş ve italik yapısının da verdiği eğim ile sahnede dizleri üstüne çöken, yalvaran aşıkı ifade edilmek istenmiştir. Sözel görsel eşitlik elde edilmeye çalışılmıştır.

“Menaces” kelimesi ise tehdit etmek anlamına gelmektedir. Tehdit etmek, anlamı gereği elde edememeyi ve ardından öfkeyi getirmektedir. Büyüklü küçüklü yerleştirilmiş

harfler, duygunun içindeki iniş ve çıkışları aktarabilmek içindir. Zeminde doku olarak görülen büyütülmüş harfin, kesikli ve parçalanmış yapısı yine tüm cümlelerin içeriğindeki zedelenmiş ve reddedilmiş istenmeyen sevgilinin hissettiklerini, o ruhu verebilmek için tasarlanmıştır.



Resim 125 – Sahne 9

Dokuzuncu sahnede, beyaz zeminde görülen siyah diagonal şekil devamlılığı sağlamak adına, süregelen şekilde harfin büyütülmesiyle elde edilmiştir. Siyah görülen kısım, aslında bir önceki karede de görülen beyaz harfin dokusu yani kesikleridir. “L’un parle bien, l’autre se tait” cümlesi, **“biri konuşur öbürü susar”** anlamına gelmektedir. “L’un parle bien” kısmı konuşan taraf “L’autre se tait” ise susan taraftır. İki cümle, sahnedeki iki oyuncu olarak kişileştirilmiştir. Karşı karşıya durmakta olsalar da aralarındaki mesafeleri tipografik olarak aktarmak için, biri siyah şeklin üst tarafına öbürü ise alt kısmına yerleştirilmiştir. Konuşan taraf hiç susmadığı için cümlelerin bu kısmı birkaç defa

çoğaltılarak, sayfa üzerine daha silik bir şekilde yerleştirilmiştir. Kelimelerin üzerinden yukarıya doğru küçülerek giden harfler, yine birinin sürekli konuştuğunu anlatabilmek için tasarlanmıştır. Susan taraf, yani cümlelerin diğer kısmı ise, daha ince ve küçük bir ölçüde dizilerek anlam ifade edilmeye çalışılmıştır.



Resim 126 – Sahne 10

Onuncu sahne ise, iki önceki karedeki hareketin devamı niteliğindedir. Yukarıya doğru çıkan harfler biraraya gelerek senaryonun bu kısmını tamalamaktadırlar. Görsel bütünlüğün sağlanması için ilk karelerde görülen, kuşu temsil eden, kırmızı figürün yeniden görüntülenmesi planlanmıştır. Sahneler arası bütünlüğün, sadece renkle değil, aynı yazı karakterlerinin kullanılması, hareketlerin devamlılığının sürdürülmesi ile de sağlanması planlanmıştır. “Et c’est l’autre que je prefere, Il n’a rien dit mais il me plait” cümleleri aktarılmaya çalışılmıştır. **“Aptal gibi davransa da benim seçeceğim kişi**

o'dur" anlamına gelen cümlede, bir çoğunluğun arasından seçme fikrini verebilmek adına çok sayıda harf sayfada büyüklü küçüklü düzenlenmiştir.



Resim 127 – Sahne 11

Onbirinci ve onikinci sahneler, koronun da dahil olduğunu görselleştiren tasarımlardır. Onbirinci tasarımın, koronun yavaş yavaş soliste eşlik etmeye başlamış olduğu noktada görüntülenmesi planlanmıştır. Koro “L’amour” yani “aşk” kelimesinin tekrarından oluşan bir giriş yapmakta ve solist de en ön planda sesini duyurmaktadır. İlk karedeki “L’amour” kelimesinin düzenlenmesi, yine aynı şekilde kullanılmış fakat açısı değiştirilmiştir. Koroyu görsel olarak ifade etmek için el yazısı karakteri seçilmiştir. Kelime, pek çok kere tekrarlanılarak çok seslilik anlatılmaya çalışılmıştır. Onikinci tasarımda görselleştirilmeye çalışılan konu, koronun da sesini yükseltmeye başladığıdır. Daha coşkulu bir şekilde nakarat devam ettirilmektedir. Tasarımda da coşku bir öncekine göre daha yoğun bir şekilde verilmeye çalışılmıştır.



Resim 128 – Sahne 12



Resim 129 – Sahne 13

Onüçüncü sahnenin görüntülendiği noktada, koro susmakta ve solist tek başına devam etmektedir. Parçanın ilk bölümünün sonunda yer alan **“aşk şımarık bir çocuktur, hiçbir kural yada yasa tanımaz”** anlamına gelen “L’amour est enfant de boheme, Il na jamais jamais connu de lois” cümleleri görselleştirilmeye çalışılmıştır. Şımarık bir çocuk gibi yazının üzeri karalamalar ile ses ve görsel eşitlik sağlanmaya çalışılmıştır. Siyah zemin üzerindeki beyaz figür, yine bir önceki kareden seçilmiş bir harfin büyütülmüş halidir. Beyaz harfin içinde hapsolmuş kırmızı yazı ve yoğun beyazı kesip geçen ince yazıda ise, hiçbir kural tanımayan aşkın kafesini delip geçeceği anlatılmak istenilmiştir.



Resim 130 – Sahne 14

Ondördüncü, onbeşinci ve onaltıncı sahneler ise tüm nakaratın koro ve solist tarafından en yüksek tonda yorumlandığı bölümdür. Bu bölümde solist, **“sen bir aptalsın”** anlamına gelen **“Garde a toi”** cümlesini çok yüksek bir tonda yorumlamakta ve arkada duyulan korunun söylediği kısım ise **“beni sevmezsen sana kızacağım sen bir aptalsın”** cümlelerinin tekrarlarından oluşmaktadır. Kızgınlık içeren bu cümlelerin görselleştirilmesi ise üstüste gelmiş, tekrarlanan metinler şeklindedir. Hırçınlığın ifadesi olarak düşünülmüş fırça darbeleri ile söylenen sözün etkisi arttılmaya çalışılmıştır. Hakaret ve hırçınlığın ifadesi olarak klasik bir yazı karakteri yerine, parçalanmış ve deforme olmuş yazılar seçilmiştir. Onaltıncı sahnede, şarkının orijinal versiyonunda deformasyon yapılmış ve geri sarılarak tersten duyulması sağlanmıştır. Bu nedenle tipografide de, duyulan sesin ifadesi olarak tersten yazılmıştır. Tersten duyulduğunda söylenen söz, normalden daha hızlı geçiyormuş gibi duyulduğu için yazılan yazıda da hız efekti uygulanmıştır.



Resim 131, 132 – Sahne 15 ve 16





Resim 133, 134 – Sahne 17 ve 18





Resim 135 – Sahne 19

Onyed, onsekiz ve ondokuzuncu sahneler “L’oiseau que tu croyais surprendre, battit de l’aile et s’envola”, “**kuşun kafese girdiğini düşündüğünde yanılmış olursun çünkü o uçup gider**” anlamını taşımaktadır. Bu nedenle ilk tasarımlarda kullanılan kuş kelimesi, yine Broken Ghost yazı karakteriyle tekrar edilmiştir. Yeni bir düzenlemeye geçilmiş ve diğer tüm yazılar tekrar edilerek kafes görüntüsü verilmiştir. Cümlenin içeriği gereği kafes sonraki karelerde yıkılır ve kuş kelimesi ortaya, açığa çıkarılmıştır. Kefesin iki yanında duran siyah figürler, yine bir harfin parçacıklarıdır. Kafesin yıkılmasıyla beraber, sayfa üzerinde yerleri değiştirilerek hareketlenmiş gibi gösterilmişlerdir.



Resim 136 – Sahne 20

Yirminci sahnede “aşk artık uzakta” anlamına gelen “L’amour est loin” cümlesi görselleştirilmiştir. Sahnenin devamlılığının sağlanması adına, bir önceki sahnenin kafes imasında bulunan siyah cümle grupları çoğaltılarak, karamsar duygu verilmek istenilmiştir. Aşkın artık uzakta olduğu düşüncesi ile aşk anlamına gelen L’amour kelimesinin üstü kapanmaya başlamıştır. Karamsar duygunun kompozisyonun tümüne hakim olması istenmiştir.



Resim 137 – Sahne 21

Yirmibirinci sahnede, bir önceki tasarımda ifade edilmiş olan “loin”, “uzak” kelimesinin harfleri birbirinden uzaklaştırılarak, o harfi tasarımın merkezinde tek başına bırakılmıştır. **“Bir hiç için bekliyorsun”** anlamına gelen “Tu peux l’attendre” cümlesi tasarıma biçimini veren cümledir. Hiçlik kavramı, içinde herhangi birşey barındırmayan, sıfır anlamına da gelmektedir. Loin kelimesinin içindeki o harfi, tasarımın orta noktasında durmakta ve formunun zaten sıfır rakamına benzemesi ile anlam desteklenmek istenmiştir. Hiçlik yani sıfır görsel olarak da ifade edilmeye çalışılmıştır. Sahneler arasındaki geçisin ve akıcılığın sağlanması için siyah cümle grupları çoğaltılarak doku oluşturması sağlanmış ve yerini siyah zemine bırakmaya başlamıştır. Artık aşk kelimesi iyice silikleştirilmiştir.



Resim 138 – Sahne 22

Yirmiikinci sahne “Tu ne l’attends plus il est la, Tout autor de toi vite vie” cümlelerini içermektedir. **“Boşuna bekleme, aşk, etrafında döner, bir gelir bir gider”** anlamına gelmektedir. Mesajı destekleyecek şekilde, bir önceki sahne ile devamlılığın sağlanması planlanmıştır. Tüm yazının düzenlemesi cümlelerin içeriğinde de olduğu gibi, etrafında dönmeyi ima edecek şekilde yerleştirilmişlerdir.



Resim 139 – Sahne 23

Yirmiüçüncü sahnede **“Tekrar sana geri dönecek, onu kontrol edemezsin”** anlamına gelen “Il vient, s’en va puis il revient” cümlesi bütünlük içerisinde görselleştirilmeye çalışılmıştır. Geri dönmek eylemini anlatmak adına, yazı daha gri tonlara doğru yaklaşmayı hissettirecek şekilde yerleştirilmiştir. Kontrol edilemezliğin ve hırçınlığın ifadesi için ise, parçalanmış bir yazı karakteri olan Skratch Punk tercih edilmiştir.



Resim 140, 141 – Sahne 24 ve 25



Yirmidört ve yirmi beşinci sahnelerde **“ondan kaçabileceğini sanıyorsun, acılar içindesin, Tuttuğunu sandığın anda kaçıp gidecektir”** anlamına gelen “Tu crois le tenir, il t’évite, Tu crois l’éviter, il te tient” cümleleri yer almaktadır. Uçup gitmek fiilini temsil etmek için motion blur efekti kullanılmıştır. Acı içinde olma durumunu ise, orijinalinde sağlam görünen bir yazı karakterinin, sonradan parçalara ayrılarak bozulmuş görünümü ile verilmeye çalışılmıştır.

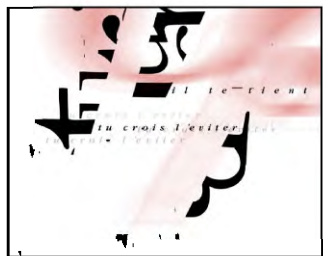
3.4. Storyboard

Video	Audio	Görselleştirme
Kamera sabit	Şarkının giriş kısmı	
Kamera sabit	L'amour est un rebelle	
Kamera beyaz alana doğru yaklaşır.	Que nul ne peut apprivoiser	
Kamera beyaz alana doğru yaklaşır.	Que nul ne peut apprivoiser	
Kamera beyaz alana doğru yaklaşır ve beyaz alanın içine girer	Et ces't bien en voin	

Video	Audio	Görselleştirme
Kamera siyah "E" harfine doğru yaklaşmaya başlar.	Qu'on l'appelle	
Kamera "E harfine iyice yaklaştıktan sonra açısını sağa doğru kaydırarak sağ alt köşedeki "P" harfinin görünen kısmına yaklaşmaya başlar.	C'est bien en vain qu'on	
Kamera siyah "P" harfine doğru iyice yaklaşır.	Rien n'y fait, menaces ou prieres	
Kamera beyaz alanının yani "P" harfinin sağ üst köşesine doğru iyice yaklaşır ve yukarı doğru çıkmaya başlar.	C'est bien en vain qu'on	
Kamera yukarı doğru çıkmaya devam eder ve sabit kalır.	Et c'est l'autre que je prefere, Il n'a rien dit mais il me plait	

Video	Audio	Görselleştirme
Kamera sabit	L'amour kelimesini tekrar ederek koro hafif giriş yapar	
Kamera sağ tarafta bulunan beyaz yoğunluğa doğru yaklaşır.	L'amour kısmını solist devralır ve birinci kısım ses artırılarak koro tarafından tekrarlanır.	
Kamera sol taraftaki fırça darbesine doğru yaklaşır.	L'amour est enfant de bohème, Il n'a jamais jamais connu de lois	
Kamera sabit	Si tu ne m'aime pas, je t'aime, si je t'aime, prend garde toi	
Kamera sabit	Si tu ne m'aime pas, je t'aime, si je t'aime, prend garde toi (koro) prend garde a toi (solisit)	

Video	Audio	Görselleştirme
Kamera kırmızı alana yakınlaşır	Si tu ne m'aime pas, je t'aime, si je t'aime (koro) (tersten duyulmakta)	
Kamera kırmızı alana yakınlaşır ve sabit kalır	L'oiseau pue tu croyis surprendre Battit de l'aile et s'envola	
Kamera kırmızı alana yakınlaşır ve sabit kalır	L'oiseau pue tu croyis surprendre Battit de l'aile et s'envola	
Kamera sabit	L'oiseau pue tu croyis surprendre Battit de l'aile et s'envola	
Kamera sabit	L'amour est loin	

Video	Audio	Görselleştirme
Kamera sabit	Tu peux l'attendre	
Kamera merkeze doğru yaklaşır	Tu ne l'attends, plus il est là, Tout autor de toi vite vite	
Kamera merkeze doğru yaklaşır ve açısını değiştirerek sağ taraftaki beyaz alana kayar, yaklaşmaya devam eder	Il vient, s'en va, puis il revient	
Kamera sabit	Tu crois le tenir, il t'évite	
Kamera sabit	Tu crois le viter, il te tient	

3.5. Sergiden Görüntüler



Resim 142, 143 – Tez Jürisi Sergisi, Anadolu Üniversitesi, GSF, Galeri G, Bengisu Keleşoğlu, 2008





Resim 144, 145 – Tez Jürisi Sergisi, Anadolu Üniversitesi, GSF, Galeri G, Bengisu Keleşoğlu, 2008





Resim 146 – Tez Jürisi Sergisi, Anadolu Üniversitesi, GSF, Galeri G, Bengisu Keleşoğlu, 2008



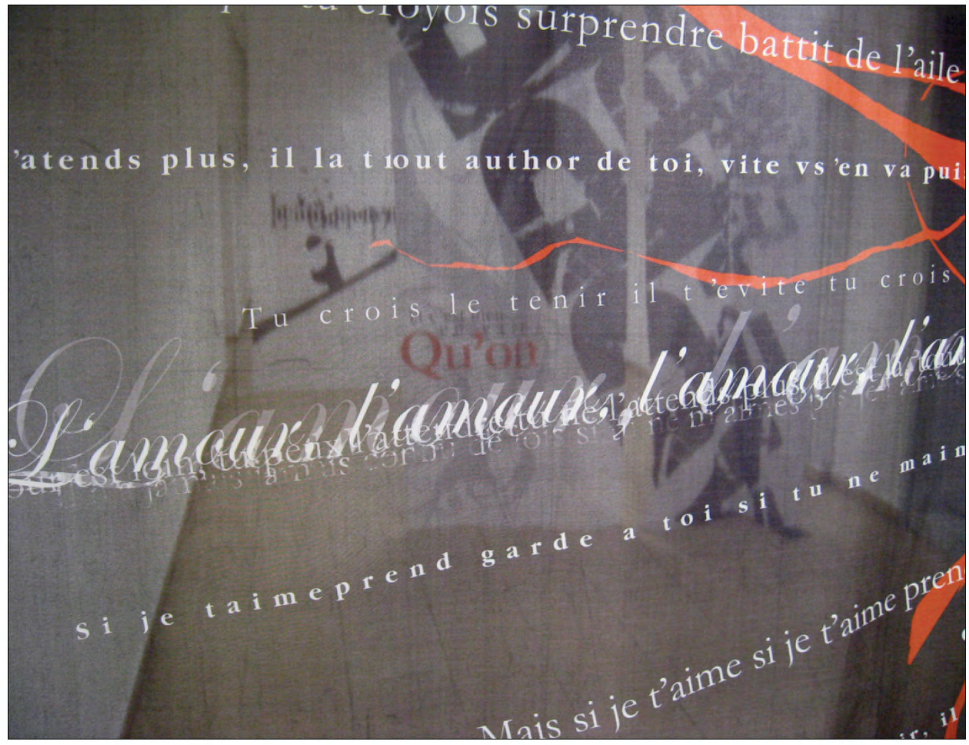
Resim 147 – Tez Jürisi Sergisi, Anadolu Üniversitesi, GSF, Galeri G, Bengisu Keleşoğlu, 2008



Resim 148 – Tez Jürisi Sergisi, Anadolu Üniversitesi, GSF, Galeri G, Bengisu Keleşoğlu, 2008



Resim 149 – Tez Jürisi Sergisi, Anadolu Üniversitesi, GSF, Galeri G, Bengisu Keleşoğlu, 2008



Resim 150, 151 – Tez Jürisi Sergisi, Anadolu Üniversitesi, GSF, Galeri G, Bengisu Keleşoğlu, 2008



SONUÇ

Yazıya ses vermek ve onun görsel özelliklerini göz önünde bulundurarak, yazılan sözün anlamı ile arasında çağrışım yaratabilme ve ilk bakışta bile izleyici ile arasında iletişim kurabilme sonucu ortaya çıkmaktadır. Söylenen sözün söyleniş şekli yine yazı arasında paralellik sağlanabilmekte ve böylece duyulan ses ile yazının kendisi arasında da ilişki kurulabilmektedir. Düşünceye, mesaja ve anlama uyabilecek ya da zıt düşebilecek görüntüyü yazı ile sunabilmek bu çerçevede mümkün olabilmektedir. Tez projesi hazırlanırken, yazılan sözün anlamı önem taşımış, söyleniş şekli ile anlam arasındaki uyum göz önünde bulundurulmuştur. Yazı ve tüm bu ilişkiler arasında görsel paralellik sağlanmaya çalışılmıştır. Yazının sadece kendisi kullanılarak, söylenen sözün anlamı ve söyleniş şekli tasarımcının bakış açısıyla birleştirilerek izleyiciye sunulmuştur.

Maria Callas'ın yorumladığı Carmen opereti ele alınmış, onun yorumu ve dinleyicisine geçirdiği duygusu, eserin seslendirildiği dönem ve parçanın sözlerinin anlamını, tez projesinin kriterlerini oluşturduğu düşünülerek yazı biçimlendirilmiştir. Böylelikle yorum, anlam ve sunulan görsellerin paralellik oluşturması hedeflenmiştir. Duyulan ve gözlemlenen arasında ilişkilendirme sağlanmaya çalışılmıştır. Böylelikle yazının ilk bakışta biye izleyicisi ile iletişime geçebilmesi planlanmıştır. Müziğin akıcılığı hareketli görüntü ile verilmeye çalışılmıştır. Müziğin durduğu noktalarda akan görüntülerin de durması sağlanmış, sessizlik ile hareketin dondurulması görsel ve işitsel paralellik şeklinde yorumlanmıştır. Güftenin, ana kareleri, tasarımları şekillendirmesi, söyleniş biçimi ile yazının örtüştürülmesi sonucu, şarkının dinleyicisine geçen genel duygusunu aynı anda görsel olarak da tipografi ile ifade edebilme asıl amaç olarak belirlenmiştir.

Tipografinin sesi, sesin tipografisi konusunu incelemeden önce yazı ve yazı ile ifade edilebilecekler konusunda habersiz iken, araştırmalarım sonucunda, yazının sadece kendisiyle bile söylenen sözün en etkili biçimde ifade edilebileceğini görmüş bulunmaktayım. Yazının sesinin duyulan bir ses olmasından öte, anlamına ve söyleniş şekline göre tasarlandığı takdirde başlı başına iletişim aracı olabileceği, tez çalışmalarım sırasında pekişmiştir. Ne zaman ses verilmesi gerektiği ve ne zaman sessiz

kalması istendiği, mesaj ile ne zaman uyuşması veya ters bir görüntü sunması tez araştırmalarım sırasında farkına varabildiğim hususlardır. Daha önceden bilin sisiz bir şekilde baktığım işler çalışmalar sırasında ortaya çıkmıştır. Tipografi ve tipografi ile yapılabileceklerin sonsuzluğu, her tasarımcıya göre değişebilir kriterler ve engin, yeni bir dünya ile tanışmam tez çalışmalarım sayesinde gerçekleşmiştir. Tipografiye bakış a ım baştakinden çok farklı olmakla beraber, her geçen gün bu konuda yeni bir şeylerin daha öğrenilebileceği, asla sonu gelmeyecek derin, d ş nebildiğin, tasarlayabildiğin kadar geniş bir evrenin önümüzde bulunduğunu görmekteyim. Yazıya dair her seçimin başka bir şey ifade edebildiğini, bulunduğu ortam ve barındırdığı özellikleri ile kendi içinde zaten bir şeyler söylediğinin farkında olmanın önemini göstermiştir.

KAYNAKÇA

Kitaplar

Altar, Cevad Memduh. **Opera Tarihi**. Cilt no:2. İstanbul:, Pan Yayıncılık, 2000.

Baines, Phil and Andrew Haslam. **Type & Tyography**. New York: Watson-Guptill Publications, 2002.

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

Becer, Emre. **Modern Sanat ve Tipografi**. Ankara: Dost Kitabevi, 2007

Bektaş, Dilek. **Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi**. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları Ltd. Şti., 1992.

Berry, John D. **Language of Culture Type**. New York: Graphis Press, 2002.

Brady, Philip. **Using Type Right**. Ohio: North Light Books, 1988.

Bringhurst, Robert. **The Elements of Typographic Style**. Washington: Hartley and Marcs Publishers, 2002.

Carter, Rob. **Working With Computer Type: Books, Magazines, Newsletters** . New York: Watson Guptill Publications, 1995.

Carter, Rob. **Working With Computer Type 3, Color & Type**. New York: Watson Guptill Publications, 1997.

Carter, Rob, Ben Day and Philip Meggs. **Typographic Design: Form and Communication.** New York: Vannostrand Reinhold Comp Inc., 1985.

Clair, Kate. **A Typographic Workbook, A Primer to History, Techniques and Artistry.** New York: John Wiley&Sons Inc, 1999.

Conover, Theodore E. **Graphic Communications Today.** New York: West Publishing Company, 1985.

Gill, Eric. **An Essay on Typography.** Lund Humhries, 1988.

Goorian, Viva, Gregory Wolfe. **Type Recipes.** Ohio: North Light Books, 1991.

Harvey/Loewy, Wilson. **1000 Type Treatments.** United States of America: Rockport Publishers Inc., 2005.

Heller, Steven. **The Education of a Typographer .** New York: Allworth Press, 2004.

Heller, Steven and Elinor Pettit. **Graphic Design Timeline: A Century of Design Milestones.** New York: Allworth Press, 2000.

Heller, Steven and Georgette Balance. **Graphic Design History.** New York: Allworth Press, 2001.

Hinrichs, Kit and Delphine Hirasuna. **Typewise.** Ohio: F&W Publications Inc., 1990.

Hollis, Richard. **Graphic Design, A Concise History.** United Kingdom:Thames & Hudson Ltd., 2001.

İstek, Ragıp. **Görsel İletişimde Tipografi ve Sayfa Düzeni.** İstanbul: Pusula Yayıncılık ve İletişim Ltd. Sti., 2005.

Kılıç, Levend. **Görüntü Estetiği**. İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş., 2000.

Krause, Jim. **Type Idea Index**. Ohio: F&W Publications, 2007.

Livington, Alan and Isabella Livington. **Graphic Design and Designers**. New York: Thames & Hudson, 1992.

Lupton, Ellen. **Thinking with Type**. New York: Princeton Architectural Press, 2004.

Meggs, Philip B. **Type and Image**. New York: Vannostand Reinhold Comp Inc., 1989.

Meggs, Philip B. **A history of Graphic Design**. California: John Wiley& Sons Inc, 1998.

Pekman, Cem ve Barış Kılıçbay. **Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü**. İstanbul: Pan Yayıncılık, 2004.

Poynor, Rick. **Typographica**. New York: Princeton Arc. Press, 2002.

Poynor, Rick, Edward Booth Clibborn. **Typography Now The Next Wave** . United Kingdom: Booth-Clibborn Editions, 1991

Poynor, Rick. **Typography Now Two Implosion**, United Kingdom: Booth-Clibborn Editions, 1996

Samara, Timothy. **Typography Workbook**. Massachusetts: Rockport Pub., 2004

Sarıkavak, Namık Kemal. **Çağdaş Tipografinin Temelleri**. Ankara: Seçkin Yayıncılık San. ve

Tic. A.Ş., 2004

Spiekermann, Erik and E.M. Ginger, **Stop Stealing Sheep Findout How Type Works.**

California: Adobe Systems Inc, 2003

Solomon, Martin. **The Art of Typography.** New York: Watson Guptill Publications, 1986

Uçar, Tefik Fikret. **Görsel İletişim ve Grafik Tasarım.** İstanbul: İnkılap Kitapevi Yayın

Sanayi ve Ticaret A.Ş., 2004

Walton, Roger. **The Big Book of Typographics .** London: Duncan Braid Publishers, 1995

West, Suzanne. **Working With Style, Traditional and Modern Approaches to Layout and Typography.** New York:Watson Guptill Publications, 1990

Zettl, Herbert. **Sight Sound Motion.** United States of America: Wadsworth, Thomson Learning Inc., 2005

İnternet Üzerinden Yararlanılan Kaynaklar

www.bl.uk/onlinegallery/themes/landmarks/gutenberglge.html (10.08.07)
www.uwm.edu/Library/special/exhibits/incunab/incpg3.htm (10.08.07)
www.britannica.com/eb/art-67498/Logo-for-AEG-designed-by-Peter-Behrens-1907
 (12.06.07)
www.getty.edu/art/exhibitions/tumultuous/ (08.06.07)
www.britannica.com/eb/article-9396023/Jan-Tschichold (13.07.07)
www.supergraphic.blogspot.com (14.08.07)
www.identifont.com (28.01.07)
www.users.design.ucla.edu/~cariesta/designhistory/bauhaus/gill.jpg (11.08.07)
www.fontblog.de (08.02.07)
www.users.design.ucla.edu/~cariesta/designhistory/bauhaus/futura.jpg (10.06.07)
www.sfcg.org/massin/baldsoprano3.html (12.08.07)
www.en.wikipedia.org/wiki/Mask_of_Sorrow (11.08.07)
[www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-fidel\(600X395\).jpg](http://www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-fidel(600X395).jpg)
 (13.08.07)
[www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-vejasaddam\(600X395\).jpg](http://www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-vejasaddam(600X395).jpg)
 (13.08.07)
[www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-binladen\(600X395\).jpg](http://www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-binladen(600X395).jpg)
 (13.08.07)
[www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-bush\(600X395\).jpg](http://www.janela.com.br/imagens/cannes/cannes2004_almapbbdo-veja-bush(600X395).jpg)
 (13.08.07)
www.tr.wikipedia.org/wiki/Macbeth_%28oyun%29 (03.06.07)
www.typophile.com/files/POESIE-NOIRE.jpg (12.08.07)
www.dafont.com/marcio-hirosse.d885 (12.08.07)
www.dafont.com/broken-ghost.font (12.01.07)
www.abstractfonts.com/font/12008 (11.08.07)
www.dafont.com/skratch-punk.font (25.04.07)
www.tcd.org (09.03.08)

www.atypi.org (09.03.08)

www.en.wikipedia.org/wiki/Herb_Lubalin#_note-snyder (03.03.08)

www.typogabor.com/neville-brody (06.03.08)

[www.en.wikipedia.org/wiki/David_Carson_\(graphic_designer](http://www.en.wikipedia.org/wiki/David_Carson_(graphic_designer))

www.peterb.sk (09.03.08)

www.dot-dot-dot.us (08.03.08)

www.typotheque.com/articles/what_is_typography (08.03.08)

www.typotheque.com/articles/experimental_typography_whatever_that_means
(08.03.08)

Diğer

Lürzer's Archive Vol. 2-2006, s. 106

Eye Vol. 58-2005, s. 21

Graphis Design Annual 2005, sy 181

Lürzer's Archive Vol. 5-2006, s. 122

Lürzer's Archive Vol. -2005, s. 35

Graphis Brochures 5, 2004, s. 81

Grafik Tasarım Vol. 11-2007, s. 50, 51, 52