

Yazılar:

GRAFİK ERLER MESLEK KURULUŞU
Gazeteciler Sitesi, Hikaye Sokak 7/1, Esentepe 80300, İstanbul Tel. 174 15 80

Times Roman'ı Yeniden Değerlendirme

Peggy Lang

Baseline, Sayı 1, 1988 Londra

Çeviri: Mine Haydaroglu

Times New Roman, The Times gazetesinde ilk defa 3 Ekim 1932'de kullanıldı. 13 yıl sonra endüstrinin tümü tarafından kabul edilmişti. Matbaacıların Yazı Karakteri örnekleri kitabında Times Roman olarak bahsi geçti: "New" kaldırılmıştı. Tamamıyla bilimsel bir temel üzerinde ve her ayrıntıyla gerekli dikkat gösterilerek geliştirilen bir yazı karakteri için gerçek bir başarı...

1945'te Peggy Lang'ın "Alphabet and Image" [Alfabe ve Görüntü] adında bir yazı karakteri dergisinde Times Roman'ı çağdaş tipografide doğrultusunda inceleyen bir yazısı yayımlandı.

"Baseline" bu yazıyı tekrar vasmak uyarıcılığını sunup. Times'ın gelişimini inceleyen bu yazıyla, tipografi konusunda belli başlı başarıları inceleyen bir seriye başlıyoruz.

20. yüzyılın en önemli belgesellerinden biri aynı zamanda da en seyrek rastlanana: 38 sayfalık rehber nitelikli bu yazı özel dağıtım için 25 kopya basıldı: "Memorandum on a Proposal to Revise the Typography of The Times" ["The Times'in Tipografisini Değiştirmek için öneri Notları"]. Girişten anlaşıldığı üzere The Times'in menajeri tarafından atanan -gazetenin metin ve başlık fontlarını değiştirmek üzere çalışacak- bir komiteye rehber olması için Stanley Morrison tarafından hazırlanmış. Bu rehber-yazının başlangıç ve uygulama tarihleri belli değil; ancak komitenin ilk defa 26 Kasım 1930'da toplandığı biliniyor. Yazıda ilk olarak tipografinin doğası ve The Times'in okuyucuları tanımlanıyor. Okuyucu

mantıklı düşündüğü için ve gazetenin yöneticilerine saygı duyduğu için yapılan tipografik değişiklikleri dikkatle iletilecektir; "Bu okuyucuların onayının alınacağı yadsınamaz... eğer yeni tipografi The Times'in kalitesine uygun olursa, yani Maskulin, İngiliz, direkt, sade, olması gerektiğinden fazla asil değil, geçicilikten ve hafiflikten tamamiyle uzak."

Fontların değişmesi gerektiğini ispatlamada en iyi yolun, yazı karakterlerinin tarihini araştırmak olduğu görüşü savunulmuş yazıda: Bu görüş açısıyla, elyazısının -yazı karakterlerine bir derece benzemeye başladığı noktadan itibaren- gelişmesi adım adım incelenmiş. Peşinden, Gutenberg'in puntolanmış yazısından 1930'da İngiliz yayımcıların kullandığı mekanik basılan fontlara kadar, hareket ettirilebilen yazı karakterlerinin tasarım tarihi özetlenmiş. Yazının ikinci yarısında, okunabilirlik, harflerin biçiminde olası değiştirilme payı -serif'in değiştirilmesi dahil- incelenmiş ve "The Times için önerilen yeni font" da serifen kullanılacağı haber verilmiş. Rehber-yazının yayımlanmasından hemen sonra yapılan ayrıntılı teknik ve optik araştırmalar, değişim kurallarının ne kadar ciddiye alındığını gösterir. Bu araştırmalarda The Times'in tüm sayfaları iki fontta hazırlandı; 11-puntoluk Perpetua'nın "ascenders" ve "descenders"i kısaltılarak, deneysel olarak yeniden kesildi; amaç eski fontları kullanmak değil, yeni yazı karakterlerinde olabilecek hataları önceden saptamak, ve gazetecilik şartlarında serif'in değişik biçimlerini araştırmaktı. Baskerville yazı karakteri de bir ara test edildi; fakat kalınlığı nedeniyle gazetenin metinleri için uygun bulunmadı. 1930'da The Times'in ofislerinde bir seri çizim tamamlandı. Yeni tasarımla eski yazı karakterlerinin arasındaki farklar hemen farkediliyor. Bu örnek alfabeyle gerçek yazı karakterlerinin baskılarıyla karşılaştırmak da ilginç: bazı harflerde yine değişiklikler yapılmış. Büyük harf C, G ve S'lerin serif karakterlerinde sonradan vazgeçilen bir eğim denemiş.

İlk denenen 9 punto yazı bu yöntemle test edildi. Yavaş yavaş kesin tasarım oluştu; fontların bütünüyle seçilmesinden önce 1,075'i kabul edilmeyen 7,048 delik açılmıştı. Metin için yazı karakteri dışında, The Times'in tümünün yeniden tasarlanması için Titlings [başlıklar] ve Bold'ların da kesilmesi gerekti. Toplam 38 fontun kapsamında şunlar vardı:

1 The Times **New Titling**
a) **New Heavy Condensed Titling** (sonradan **Times Heavy Titling** olarak bilindi) 8-30 punto arası.
b) **New Light Wide Titling** (Monotype Series 329) 14, 18, 24 punto.
c) **New Heavy Wide Titling** (Series 329) 8-18 punto arası.
d) **Hever Titling** 12, 14, 18 punto. Eğlence sayfalarında kullanılıyor.

2 The Times **New Roman** metin karakteri. 5.5, 7, 9, 11 ve 12 punto. 6 puntoda italik yok; 18 punto sadece roman; bölüm ve sayfa başlıklarında kullanılıyor.

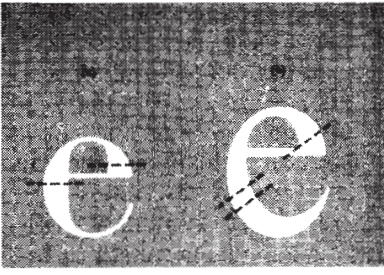
3 The Times **New Bold**.
a) No.1: 5.5, 6 ve 7 puntolarda.
b) No.2: 7, 9, 11 ve 12 puntolarda.

4 The Times **New Two Line Initials**
Birinci sayfa ve ilan sayfaları için 11 puntoda. Çeşitli fontların ve denenen alfabelerin kesimini Monotype Corporation üstlendi. New Roman'ın son halinin üç ebatta, ve başlıkların çoğunun reproduksiyonları, Linotype ve Machinery Ltd. tarafından yapıldı. Bu girişimin sonucu, büyük bir olasılıkla, çağdaş tipografide "bir amaca yönelik yenileştirme" uygulamasının en çarpıcı örneğidir. Gazetelerin yazı karakterleri asgari alan kaplayıp, rahat okunabilir olmalıdır; The Times örneğinde "şehirli" olma kavramını da görselleştirmek önemliydi. Başka metodlarla da okunabilirlik sağlanabilir, ancak bunların dezavantajları vardır: örneğin daha geniş yazı karakteri rahat okunabilir ama daha çok yer kaplar. Eğer "Modern" karakterlerdeki kalınlık kullanılıp harf araları genişletilmese bazı kelimeler tanınamayabilirdi. Times Roman'ın "Old" bir görünümü olduğu için böyle bir sorun çıkmadı. Bu nedenle C ve E'nin kenarlarındaki kalınlaşma yatay değil açıktır: Harflerin kalınlığı, kavislerin içindeki beyaz espaşa taşmadan arttırılabilir. Harfin kimliği iç bölümüne bağlıdır. Ancak Times New Roman'ın "Old" görünümü varsa da, eski elementlerin yeni kullanımına başvurulmuştu. Old Sans Serif'in doğal avantajları istismar edildi. Serif'in ama-

cı düz bir çizgiyi öyle bitirmek ki beyaz kâğıt üzerinde siyah çizgi kadar değeri olsun. Kalınlığı olmayan düz çizgi kâğıt üzerinde ışığın yansımaları nedeniyle asıl uzunluğundan kaybeder. Yazı karakterinin "ascenders" ve "descenders"i kısaltıkça seriflerin önemi çoğalır: yeterince kalın olmalı ama fontlarla uyum içinde olmalı, daha kalın görünmemeliler.

The Times'in yeni giysisiyle ilk çıktığı zaman okuyucuların dikkatini çeken yeni fontlardan çok birinci sayfadaki başlığın Gothic'den Roman'a değiştirilmesi oldu. Gözleri bozuk okuyucular ise yeni fontları derhal farkettiler, çünkü gazeteyi ilk kez okuyabiliyorlardı. Başarısı kesinleşen Times Roman bir yıl süreyle sadece The Times'a aitti; fakat sahiplerinin özel izniyle Monotype Recorder'in birkaç özel sayısı Times Roman'la yapıldı. Stanley Morrison, The Times'in yeni giysisiyle ilk sayısındaki yazısında Printing House Square'de olanları şöyle anlattı: "Yeni font harf harf eleştirildi. Sonra The Times'in sütunları çizildi ve kelime sayısını saptamak için eski tasarımla karşılaştırıldı. Espas kullanımı tatmin edici bulundu, sayfalar hazırlandı, basıldı ve 'tıbbî' kontrol için ünlü bir göz bilimcisine teslim edildi. Göz doktorunun ve diğer araştırmacıların tavsiyeleri uygulandı." Times Roman'ın verdiği sonucu en beğenenler arasında tümü kalın "ionic" yazı karakterini önermiş olanlar da vardı. Times'la Ionic karşılaştırıldığında okunabilirlikte eşit oldukları, ama Ionic'in gazetenin 14 sütununda %20 fazla yer kapladığı görüldü. Times Roman'la basılan ilk kitap Nonesuch yayınevinin 1934'te çıkardığı "Minnow

ABCDE
FGHIJK
LMNOP
QRSTU
VWXYZ
abcdefg
hijklmnop
qrstuvwxyz
xyz



48-punto Times New Roman ve 60-punto Bodoni Bold'un eşit şekilde büyütülmesi, ilkinin daha büyük olan Bodoni Bold'la optik olarak eşit olduğunu gösteriyor.



48-punto Bodoni Bold ve Times New Roman'ın eşit şekilde büyütülmesi, kıvrımların kalınlaşmasındaki ağırlık dağılımını gösteriyor.

Among Tritons" dur [Minnow Tritonlar arasında]. Sık görümlü bu kitapta 10, 11 ve 12 punto kullanımı, fontları kitap ebatlarına daha uygun yaptı. ABD'de Times yavaş kabul gördü, fakat şimdi önemli birkaç yayınevinde ve ülke çapında basılan bazı önemli dergilerde kullanılıyor. D.B. Updike'in "Printing Types" [Baskı karakterleri] kitabının düzeltilmiş sayısında (1937) Times Roman'ın bahsi geçmez. Bu sıralarda İngiltere'de ise Times Roman, yazı karakteri tasarımında en önemli gelişme olarak görülüyordu. Updike'a bu belirtildiğinde Times'ı kitabına almamasının nedenini özellikle bir gazete için hazırlanan yazı karakterinin kitap yayıncıları için önemli olmadığını. Kısa bir süre sonra Merrymount yayıncılık Times Roman'ı satın aldı ve bundan sonra hemen hemen başka hiçbir yazı karakteri kullanmadı. Londra'nın bombalandığı yıllarda Updike Monotype Press'e sergilenmesi için, Times'ın kullanıldığı 18 parça iş verdi: Bunlar arasında kitaplar da vardı. Amerika'da Times'ın kullanıldığı bu ilk örnekler arasında o sıralarda üzerinde çalışılmakta olan önemli bir parça yoktu: ABD'de zaman tarifesinin kullanıldığı ilk çalışma, Ray Nash'in hazırladığı Boston-Maine tren tarifesi. Savaşın önce İngiltere'de bu tür çok çalışma yapılmıştı. Times New Roman'ın okunabilirlik derecesi çok yüksektir. Yazı karakterinin okunabilirliği 6 punto ya da daha küçültülerek ölçülür. Bu kadar küçük ebatla serifler neredeyse görülmez olur. The Times'da ise 5.5 puntolu küçük ilanların okunabilirliği tartışılmaz. Oxford "Beryl" İncili ise 4.5 puntoda rahat okunuyor ama pek çok 6 punto yazı karakterinden daha az anla-

şılır değil.

Times Bold (Series 334) hayranlık uyandırıcıdır. Times Bold-2'nin tasarımında karakter kalınlığı yanındaki Roman karakter kalınlığına eşittir. Bunun önemi özellikle zaman tarifelerinde ya da diğer şemalarda fark edilir. Harfler iç taraflarından kalınlaştırılır; böylelikle harfin kapladığı espas büyümmez. Tasarımı normal Roman'dan farklıdır, aynı karakterin bold'undan çok "arkadaş" yazı karakteridir. Fakat aralarındaki ilişki büyük harflerde görülür. Times Bold, yüksek serifleri düz; ve ayrıntı konusunda çok tutarlı olmamasına rağmen "Modern" karakterlidir. Normal karakterin keskinliği korunurken ağırlık elde edilmiştir. Gazete başlığı için tasarlanan çok çeşitli titlings başka yerlerde de kullanıldı. En popüler ve en faydalısı Times Heavy Titling, Series 328'dir. "Modern", condensed ve şıktan ziyade "titiz"dir.

Kâğıt kıtlığının sonunu görebildiğimiz bugünlerde Times New Roman'ın doğru bir değerlendirilmesi için 1939'ların düşünce tarzını anlamak gerekir: O zamanlarda kitap ve diğer baskı işi için yazı karakteri kendi içinde düşünülüyordu. Times Roman, bazılarının inanmak istediği gibi zamanımızın "tek" yazı karakteri değildir. Bugünlerde tek bir yazı karakterinin Baskerville, Caslon ve Fournier zamanlarında olduğu gibi kendi başına yeni bir tarz yaratacak kadar önemli olabileceği söylenemez. Times, o ideal ve matbaacıların arayıp da bulamadığı yazı karakteri değildir. İyi kalite mürekkep ve makine kullanılmadığı takdirde kuşe kâğıt üzerinde başarılı sonuç vermez. 8vo'dan daha büyük kitap formatlarında Times Wide kadar başarılı değildir. 327. Seride 14 punto basılan Times Wide da hakettiği ilgiyi görmemiştir. Fakat dar sütunlu dergilerde, ve katalog, sözlük, cep kitapları ve başka bilimsel ve ticarî yayınlarda, metin karakteri olarak ekonomik ya da psikolojik açılardan üstüne yoktur. Tasarımı mantıksal bir teori, tarihsel araştırma ve pratik deneyler üzerine gerçekleştirilmiştir. Böylece, hem iyi bir Roman karakterinin latinliği hem de The Times için gereken akıllı, faydacı ve süsüz niteliklere sahiptir. ●

Tipografi Üzerine

Bir "Design Museum" Yayınından, 1989 Londra

Çeviri: Mine Haydaroglu

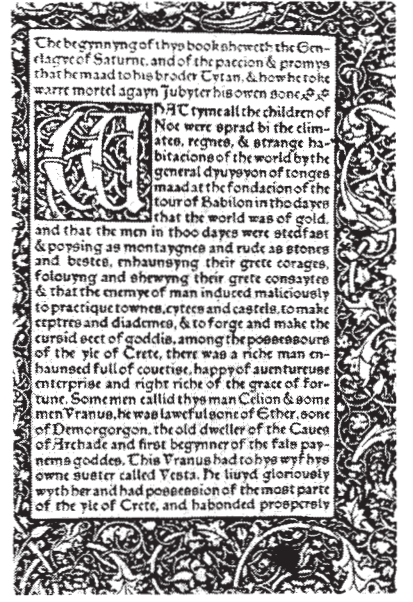
Enformasyon vermek için içinde kelimeler kullanılan her işaret, paket, afiş, gazete, kitap ve dergi bir amaca yönelik tasarlanmıştır. Paketleme tasarımı tüketici olarak bizim günlük tercihlerimizi etkiler. Dünyaya bakış açımız gazete ve dergilerin tasarımı ve sayfa çizimi ile biçimlendirilir. Grafik tasarım güncel çevremizin o kadar yerleşmiş bir parçasıdır ki tasarım ve üretimde günün en heyecan verici yeniliklerini gözden kaçırmız.

Baskı tasarımında tipografinin rolü endüstriyel devrimden bu yana arttı. Bilgisayarla tasarım metodlarının geliştirilmesine rağmen hâlâ da önemli. Endüstriyelleşmeden önce baskıcı kullanacağı harfleri kendi biçimlendirirdi. Mekanik baskı metodlarının geliştirilmesi ile basım malzemelerinin tasarımı ve üretimi birbirinden ayrıldı. Böylece tipografik tasarımın önemi arttı. Tipografi ve grafik tasarım çok geniş araştırmalar gerektirir. Kültür ve ticaretin, yaşamın o kadar çok alanında yeri ve önemi vardır ki, tipografi ve grafik tasarım tarihini ve 20. yüzyıldaki gelişimini özetlemek imkânsızdır. Bu yazıda modernist tipografik üsluplar ve bunların ticari uygulamalarının arasındaki ilişki üzerinde durulacak.

Endüstri teknolojisinin görsel iletişim üzerindeki etkisi

Modern tipografik tasarımın kökleri, 19. yüzyıldaki baskı endüstrisini etkileyen değişikliklerdedir. Yeni baskı teknolojisi, kitap, dergi, gazete ve broşürler için geliştirilen çok sayıda yeni tipografik tasarımlara yol açtı. Caddeler, giderek çoğalan dramatik yazı karakterlerinin kullanıldığı, boyalı ya da basılmış reklamlarla doldu.

Endüstri, görsel enformasyonun hem görünümünde hem de üretiminde devrim yarattı. Yazı karakterlerinin sayısı arttı. Fotoğrafın icadı da grafik tasarımcısı için yepyeni fırsatlar doğurdu. İlk sokak afişlerinde ve diğer ticari tasarımlarda, kitap tasarımının kuralları kullanıldı. Ana metin ve başlık için iki ayrı yazı karakteri kullanılıyordu. Bunun reklamcılıkta yetersiz olduğu anlaşılınca, reklamcılar harflerin ticari araç olarak önemini kavradılar, ve kelimelerin anlamlarını ve etkilerini değiştirmek için ta-



Basım sanatına bir örnek: Tasarımı William Morris tarafından yapılan 'The Recuyell of the Histories of Troy'dan bir sayfa (1492).

sarımda yeni deneylere giriştiler. Buharlı-baskı makinesi yayıncılığı endüstriyelletirdi. Tek bir sayfanın elle hazırlanması için harcanan zamanda artık 30 kopya alınabiliyordu. 19. yüzyıl ortalarında baskı makineleri saatte 25.000 kopya çıkarabiliyordu; fakat harflerin metale dökülmesi ve her satırın ayrı dizilmesi gerekiyordu. Bu işlemi otomatikleştirmek için pekçok girişimde bulunuldu. 1886'da Ottmar Mergenthaler'in Linotype dizgi makinesiyle ilk ticari başarılı sonuç alındı. Makine yaygın kullanıldı; malzemelerin daha çok miktarda basılmasını ve gazete ve dergilerin fiyatlarının düşmesini sağladı.

Endüstriyelleşmenin sonuçlarından biri de üretim ve tasarımda standartların düşmesi oldu. Özellikle kitap tasarımında bu çok belirgindi. Toplu-üretim değerlerine tepki olarak eski zanaat işçiliğine yeniden ilgi duyuldu. Fakat endüstriyel ortamın içinde bu, tasarım standartlarının gelişmesine yardımcı olamadı. "Sanat ve Zanaat" adına teknolojiye duyulan antipati kısıtlayıcıydı.

Modern sanatın tipografi ve grafik tasarım üzerindeki etkileri

19. yüzyılın ikinci yarısında yenilik peşine düşülerek yazı karakterleri büyütüldü ve abartıldı. Fakat genelde grafik tasarım tutucuydu: Ancak 20. yüzyılın başlarında bir seri olağandışı avant-garde sanat akımlarının etkisiyle değişime uğradı. Bu Güzel Sanatların sınırlarının dışında yeni bir görsel kültür yarattı. Birçok sanatçı -Resim ve Heykeli sanat faaliyetlerinin en üstünü sayan hiyerarşiyi yıkmak için- özellikle ve bilerek grafik tasarım ve baskı elementlerini kullandılar. Bu sanatçıların başında, gazete kâğıdı ve yazı karakterle-

rini resimlerinde kullanan Kübistler gelir. Sonra, Fütüristler grafik ve resim yoluyla saldırgan iletişimi vurguladılar: Modern yaşam ve endüstri dünyasında insan konularına duydukları ilgi ve grafik tasarım arasında güçlü bağlantı kurdular. Bu akımın lideri Filippo Marinetti, kendi yazdığı "Fütürist Resmin Manifestosu"nda [Manifesto of Futurist Painting, 20 Şubat 1909'da Le Figaro'da yayımlandı] şöyle der: "Ben ortamın uyumu diye bilinen şeye karşıyım. Gerektiğinde tek sayfada 3-4 sütun ve 20 farklı yazı karakteri kullanacağız. Vurgulanması gerekenleri italikle, çığlıkları boldla sunacağız... Sayfalarda yeni bir resimsel ifade doğacak." Başka grup ve akımlar da tartışmalar yaratan manifestolar, broşürler ve dergiler çıkardılar: Bunlar ideallerinin hem ebedî hem görsel ifadeleri oldu. Kurt Schwitters'in tasarladığı "Merz" dergisi Dadaizmin anti-sanat prensiplerinin manifestosuydu. Dadaistler toplumun değerlerine karşı çıktılar: Özellikle Güzel Sanatlarda geçerli standartları reddettiler. Schwitters kendi anti-sanat çalışmalarının yanı sıra, kalem ve mürekkep imalatçısı, başarılı Pelikan şirketiyle birlikte bir grafik tasarım atölyesini de yönetiyordu. Hollanda'da çıkarılan "De Stijl" dergisi, aynı isimli akımla

Erken Viktorya dönemi stilinde ve etkisini kalın harflerin bir araya gelmesinden alan bir tiyatro afişi (1905).



TARİHİ: DADA VE HOLLAND. KÖK: DEHİT. DÖNEM: DEHİT. SANATÇI: KURT SCHWITTERS. YERİ: HOLLAND. YERİ: HOLLAND. YERİ: HOLLAND.

MERZ
1
HOLLAND
DADA

JANUAR 1923
HERAUSGEBER: KURT SCHWITTERS
HANNOVER · WALDHAUSENSTRASSE 5*

Merz'in kapağı (1923).

ilgili mimar, tasarımcı ve yazarların faaliyetlerini yansıtıyordu. Mondrian ve Theo van Doesburg gibi sanatçılar resim, mimarî ve tasarım arasında uyumun, ancak geometrik ve nesnel bir üslûpla elde edileceğine inanıyorlardı. Theo van Doesburg'ün editörlüğü de yaptığı bu dergide, tipografik tasarım gibi uygulamalı sanatlara "pür" sanatın da sokulmasında savunuluyordu. De Stijl gibi Rus Konstrüktivizmi de sanatla yaşam arasındaki engelleri kaldırarak yeni bir sosyal ve kültürel çevre yaratma arzusu ve önerisiyle başlamıştı. "Sanattan üretime" sloganları, resim ve heykelden uzanarak tekstil, seramik, mobilya ve grafik tasarıma geçme isteklerini özetler. Rus Konstrüktivistleri çalışmalarında yeni bir sosyal düzeni destekleyen, yeni bir harf ve resim bileşimi kullandılar. Yeni kurulmuş Sovyetler Birliği'ndeki diğer avant-garde akımları gibi, Konstrüktivizm de 1920'lerin yeni ekonomik politikası döneminde yaşatılmadı. Konstrüktivizmin en önemli isimlerinden El Lissitzky (1890-1941) Berlin'e taşındı. Orada Schwitters ile birlikte "Merz" dergisinde çalıştı. Grafik ve kitap tasarımı konularında fikir üretti. 1925'de Dadaist Hans Arp ile birlikte "Sanatın İzm"leri 1914-1924" [Ismms of Art 1914-1924] adlı kitabı çıkardı. Bu kitap zamanının en çarpıcı avant-garde tasarımlarından biridir.

Bauhaus'un etkileri

1921'de Weimar'da kurulan Bauhaus okulu yukarıda sözü geçen akımların başlattığı fikirlerin doruğa eriştiği yer oldu. Bauhaus modernist tipografinin prensiplerini, kurallarını inceledi. Grafik öğrencileri ve hocaları endüstriyel ortamda görsel tasarımın sorunlarını çözmek için çalıştılar. Bauhaus'a 1923'de katılan Laszlo Moholy Nagy (1895-

1946) tipografi şampiyonlarından biriydi. Şunu öne sürdü: "Tipografi bir iletişim aracıdır. Keskinliği, okunabilirliği vurgulanmalıdır... Harfler hiçbir zaman önceden ve ayrı düşünülmüş bir çerçeveye -mesela bir kare içine oturtulmamalıdır." Bauhaus'un tipografi kuralları, en iyi 1926'dan itibaren basılan "Bauhaus" dergisinde ve aynı okulun yayınladığı 13 kitapta açıklanmıştır. 1925-28 arası Bauhaus'da tipografi hocalığı yapan Herbert Bayer'in (1900 doğumlu) etkisinde, Bauhaus devrimci bir tipografik üslûp üretti. Sans serif yazı karakterleri "exclusive" kullanıldı; kelimeler yazı karakterlerinin farklı ebat ve ağırlıklarının çelişkisiyle önem kazandı. Siyah ve beyazın dışında tek bir renk -çoğunlukla da kırmızı- kullandılar. Bauhaus tipografinin asıl önemi, sayfa yapısını eski kitap tasarımına bağımlı yapıdan kurtarması oldu.

abcdefghijklmnop
qrstuvwxyz

Herbert Bayer'in evrensel alfabesi, alfabeyi geometrik olarak oluşturulmuş bir dizi karaktere indirgemek için yapılan bir denemeydi (1925).

Yeni tipografinin ticari uygulamaları

Modernist tipografinin kökleri avant-garde ise de asıl önemi yaygın kullanımdır. 1920'lerden itibaren sans serif en çok kullanılan yazı karakteri oldu. Jan Tschichold'un "Yeni Tipografi" (Die Neue Typographie 1928) adlı manifestosu modern tipografiye yeni bir yaklaşım getirdi. Bugün de hâlâ bir dönüm noktası olarak kabul edilir. "Yeni Tipografi" 20. yüzyılın endüstri ideallerini mükemmel açıklar; konstrüktivizm ve Bauhaus'un kurallarını birleştirir. Pekçok tasarımcı için ilham kaynağı olmuş bir kitaptır - Mesela Eric Gill'in 1928'de Monotype için tasarladığı sans serif yazı karakteri. Modern kitap, dergi ve gazete tasarımında moda yaratmıştır. Bu yeni tipog-

Eric Gill'in yeni Alman tipografinin ilkelerini bir araya getiren turnaksız yazı için yaptığı çizim. Bu çizim İngiltere'deki modernizmin bir simgesi olmuştur (1928).

ABCDEFGHIJ
KLMNOPQRS
TUVWXYZ

rafi bilinci 1930'larda en üst noktaya vardı: En küçük reklam malzemesini bile biçimlendirdi. Yeni yazı karakterleri, yeni üretim standartları yarattı. Resmin değişime uğramadan basılmasını sağlayan makineler kullanılıyordu. Eric Gill, Monotype için yazı karakteri çalışmasında çizimden üretime doğrudan geçilmesini amaçlamıştı. Sans serif yazı karakterini özellikle reklamcılık için tasarlayan ünlü tasarımcılar arasında yer alan Fransız Cassandre (1901-1968) birçok yazı karakteri yarattı. Tasarım sürecini şöyle açıklamıştı: "Başlangıçta harf arı bir şekildedir. Fakat tahtanın kendisi, kazıcının bıçağı, yazıcının alkolü kalem ile biçimi bozulur. Ben harfi aslına döndürmeye çalıştım."

Yeni uluslararası tipografi

2. Dünya Savaşından sonra İsviçre'de yeni bir tipografik tasarım akımı oluştu: Yeni Uluslararası Üslûp. Bauhaus'un kurallarını ve 1920'lerle 30'ların "Yeni Tipografini" genişletti; nesnelliği, açıklığı tüm dünyada standart oluşturdu. Savaş öncesi pekçok akımda yer alanlar gibi, bu akımın da Max Bill gibi ünlü isimleri, toplumsal kaygıları güçlü tasarımcılardı. Yeni Tipografik Tasarım'ın temelini oluşturan sans serif yazı karakterlerinden bazıları bugün de hâlâ kullanılmaktadır.

Adrian Frutiger'in Univers yazı karakteri matematik temelinde pekçok ebat ve ağırlıkta tasarlanmıştır. Pekçok büyük çaplı işaret sistemlerinde bu ve başka rasyonel yazı karakterleri kullanıldı.

Olimpiyatlar gibi uluslararası olaylar için tasarlanan sembol sistemleri tipografi konusunda bazı sorunlar yaratır. Böyle durumlarda tipografinin gerçekten uluslararası yapısını kelimeler ve simgeler kullanarak vurgulamakla çözüm getirilir.

1972 Münih ve 1976 Montreal Olimpiyat sembollerini tasarlayan Otl Aicher'in çalışmaları yeni uluslararası üslûbun ideallerine örnek teşkil eder. Aicher'in amacı hep arı ve rasyonel tipografiyle görüntüleri birleştiren grafik yaratmak olmuştur.

Frutiger'in Univers yazı karakterini kullanarak Erco için tasarladığı kurum kimliği Aicher'ün pekçok kurum kimliği çalışmasından biridir.

Kurum kimliği

2. Dünya Savaşı sonrası ekonomik gelişme ve tüketim mallarının üretimindeki artış, şirketleri akılda kalacak modern bir kimlik yaratmaya zorladı. Asırlar boyu şirketler işaretler kullan-

mışlardı -1700'de her tüccarın kendi işareti vardı- fakat 1950'lerin görsel kimlik sistemleri sadece birer simge olmanın çok ötesindeydi. Kurumun tümü içinde birleşik bir tasarım sistemi kurulması fikri işlenilmeye başlandı: Bu başlı başına bir tasarım endüstrisi oluşturdu. Bu alanda Peter Behrens yüzyılın başında AEG için yaptığı tasarımlarıyla öncüdür. 1930'larda Giovanni Pintori, Olivetti için bir kurum kimliği yarattı. Bu sürekli olarak güncelleştirildi: 1970'de Walter Ballmer'in tasarımı gibi.

Paul Rand ve Eliot Noyes'un 1950'lerde IBM için geliştirdikleri kurum kimliği programları çağdaş üslubu vurguluyordu: Sans serif yazı karakteri sadece okunaklı olmakla kalmayıp modernlik de yansıtıyordu. IBM'in 1950 sonlarındaki Danışman Tasarım Yönetmeni kurum programlarını şöyle açıkladı: "IBM'in ürünlerinin son derece gelişmişliğini ve çağdaşlığını yansıtmayı amaçlar."

Paul Rand American Broadcasting Co. için (1965) yaptığı logo'da Bauhaus'da Herbert Bayer'in tasarladığı yazı karakterini daha modern ve ticari bir konumda kullandı.

Son zamanlarda kurum kimliğinin kullanımı kamu sektöründe de -hükümetler de dahil olmak üzere- arttı. Ticaret ve Endüstri Bakanlığı'nın Wolf Olins tarafından tasarlanan kurum kimliği, yönettiği atılım kültürüyle ilişkisini simgeler.

Günümüzde tipografi

Çağdaş tipografi çok çeşitli. 20. yüzyılda tipografi kendi başına bir tasarım alanı haline geldi, fakat üslubundaki değişiklikler çoğu kez teknolojik gelişmelerle sağlanıyor. Şimdi bilgisayar sayesinde pratiklik konusunda her türlü zorluk kaldırılmış gibi. Masa başı yayımcılık, pekçok kişinin kendi tipografilerini yapmalarını sağlıyor. Bilgisayar programları sayesinde değişik yazı karakterleri kullanılabilir. Berkeley, CA'deki Emigre Grafik bu yeni özgürlüğün en iyi göstergesi: "Emigre" dergisi tümüyle Apple Macintosh'un ürettiği yazı karakterleriyle tasarlanmıştır.

Teknoloji eklektik etkiler yaratma özgürlüğünü sağlıyor. Çağdaş tasarımda geçmiş üsluplar kullanılıyor. Bu zengin ve çoğu kez de ironik sonuçlar yaratıyor. Tarihsel üsluplar orijinal anlamlarından çoğu kez uzak, yeni bir anlam zenginliği yaratmak için kullanılıyorlar.●

Karakter Oluşturma

Rodney Mylius

(Newell and Sorrell'de tasarımcı Creative Review, Temmuz 1990, s.34-36'dan çevrildi.)

Çeviri: Mine Haydaroğlu

"Shatter", "Frankfurter Bold", "Baby Teeth", "Uptight", "Neon", "Good Vibrations": Hatırladınız mı?

Çok zaman önce değil, grafik tasarımın çok daha az karmaşık gözüktüğü ve benim öğrenci olduğum sıralarda, Letraset kataloğundaki tüm yazı karakterlerini ezberlemeyi kendime görev saymıştım. Futbolcu isimleri, araba markaları gibi, her yazı karakterinin de ismini biliyor ve hepsini çizebiliyordum. Birgün gelecek kendi yazı karakterimi de tasarlayacaktım. Bunu kim yapmayacaktı ki zaten? Çünkü, çok az tasarımcı 1960'ların sonlarından 1980'lerin başına kadarki, yazı karakterlerinin çok geliştirildiği bu dönemin kendisi üzerindeki önemini yadsıyabilir.

Letraset, bu dönemin en gelişimci, en girişimci, istediğinizi deyin, en destekçi önderiydi. Letraset, tasarımın bu ilk yıllarında elinden tuttu.

1959'da Dai Davies ve Fred McKenzie transfer edilen enstantene ıslak karakterleri tanıttılar: Letraset'te bir ağ üzerinde yüzen harfler yerlerine konuluyordu. Bu yöntem şimdi çok iş gibi gözükebilir, ancak o zamanın alternatifleri hatırlayacağınız gibi sıcak metal kullanımı (çok zor bir yöntem), fotoğraf yerleştirimi (pahalı) ve el yazısı kullanımıydı.

Letraset, grafik tasarımında bir devrim yarattı. İlk defa başlıkların çizimi grafik sanatçısına ait oldu.

Fakat Amerikan tasarımcıları bu yöntemi zor ve karmaşık buldular. Amerikalıların bu düşüncesine tepki olarak başlangıçta kazandığı popülerliğe rağmen, Letraset değiştirildi, Letraset Instant Lettering yani Kuru Letraset geliştirildi. Efsaneye göre, bu yaratım bir tren seyahati sırasında geliştirildi. Bunun ne derece gerçek olduğunu bilemem, ama bu yeni Letraset'in Amerika'da başarısı muhteşem oldu. İlk defa olarak herkes tipografi yapabiliyordu. Reklamında da kullanılan slogan şuydu: "Yeteneğe gerek yok". Bir gün içinde, tasarım, kapalı ve özel bir kesimin işi olmaktan çıkıp kolay ama aynı zamanda heyecan verici bir iş oldu.

İngiliz tasarımcılar bu yeni İngiliz ürününün okyanus ötesinde

yarattığı hareketi hemen duydular. Bir pazarlama müdürünün dediği gibi, kişilerin, Letraset sayfalarını edinmek için "dizlerine çöktüklerini" öğrendiler. Teknolojik hiçbir olanak ellerinde olmaksızın, şirket, kendi imalat donanımını tasarlamak ve gerçekleştirmek zorundaydı. Aynı zamanda alfabeler için yeni sanat-çalışmalarını da (artworks) planlamalı ve rafineleştirmeliydi. Şimdi bize sürpriz gibi görünen, sanat-çalışmalarının böyle zanaatkarca tasarlanmış olması. Desenler, kurşun bir bıçakla, altından filmlerin dikiş makinesinden kumaş geçer gibi kesiciden geçirilmesiyle hazırlanıyordu. Bu filmlerde düzgün ve tutarlı biçimde mükemmel yuvarlaklar ve eğik çizgiler çizilebiliyordu. İlk yazı karakterleri arasında orijinal yazı karakteri malzemeleri kullanılarak hazırlanan Times da bulunuyordu.

Letraset'in ünü bu otantik malzemelerin kullanımıyla bağlantılı görülmüyordu. Folio ve Compacta gibi diğer yazı karakterleri için de yaratıcılarına telif ödendi. İlk piyasaya sürülen Letraset'de Henrion tarafından seçilmiş örnek karakterlerinin yer alması da ilgi çekici bir not.

Çok geçmeden, şirketin kendi olanaklarıyla yazı karakterleri tasarımlanmaya başlandı. Birincisi Colin Brigwall tasarımı Countdown'dır. Bugün, ilk kullanıldığı zamanı çok iyi yansıttığını görüyoruz. Letraset'in tipografik ritmi zamanın tasarımının kalp atışlarıyla kesinlikle uyum içindeydi. Bence tüm tasarım araçları arasında en çok Letraset, grafik tasarımı konseptini halka getirdi ve popülerleşmesini sağladı. Letraset'in tipografi, grafik ve tasarımda sağladığı bilinçlenme olmadan 1980'ler Tasarım Onyılı olamazdı. (Eğer bu konuda şüphemiz varsa annenize sorun Letraset'i hiç duymuş mu diye)

1980'lerin üslup tasarımcılarının işlediği bir günah varsa, bu da tipografiden görsel neşeyi ve çılgınlığı çıkarmaları oldu: pervasız tavrın yerini kendinden emin ve mesafeli tavır (coolness), sofistike yaklaşım, zekâ, risksizlik ve uyum aldı. Bu belki yanlış da değildi; Letraset gibi gerekli bir evrimdi tipografi de. Fakat ben 70'lerin sonlarındaki Letraset -tasarımcıların seçtiklerinden oluşan popüler bir Letraset serisi- karakter ve desenlerinden duyduğum heyecanı unutamam. Bu yazı karakterleri serisi o sıralarda sınırlı sayıda bulunan başlık karakterlerini geliştirmek açısından çok ciddi bir denemeydi. 70'lerde binlerce yazı karakteri Letraset serisine girmesi için sunuldu, daha fazlası ise



Aralarında Minale'ninde olduğu Letraset yazı karakteri seçme komitesi

şirket içinde tasarlandı. Seçici kurulda, Herb Lubalin, Marcello Minale, Derek Birdsall, Colin Forbes ve Roger Excoffon gibi ünlü tasarımcılar bulunuyordu. Onların bazı seçimlerini bugün anlamak olanaksız. Örneğin nasıl olmuş da Turtle gibi bir yazı karakterini ciddiye alabilmişler? Fakat tüm karakter tasarımcılarının ortak bir yanı olduğu görülüyor. Bu da bir duyuyu -neşe, üzüntü ya da korku olsun- kolay anlaşılır bir görsel mesaj olarak tipografide yansıtmak. Konuyu başlıktan anlamak zor olmama-ıydı. Görsel dilimiz genişletildi, incelendi ve tanınmazlığa varacak denli kullanıldı.

Letraset çoğu kez tek bir ürün -yani enstantene karakter- olarak yanlış bilinir. Kataloğunda da görülebileceği gibi günümüzde tabii ki bundan çok daha fazla işlevi var. Şirket 1981'de Esselte tarafından satın alındı. O günden bu yana, örneğin 1987'de International Typeface Corporation gibi yeni firmalar satın alarak genişledi. Pantone (R)-uluslararası renk uyumu sistemi- gibi tasarım endüstrisinde çok önemli diğer önemli servisler de sunuyor. Şimdi şirketin tasarımcıları, GDS Graphic Design Software (Grafik Tasarım Programı) gibi yeni teknikleri de kullanmakta. "Letrastudio", "Font Studio", "Colour Studio" gibi bilgisayar programları tasarımcılar tarafından yine tasarımcılar için hazırlanıyor. Ancak, ben kendi tasarım eğitimim ve gelişim sürecim üzerinde Letraset'in önemini görmezlik edemem; özellikle de benim kültürümün çok önemli parçası olan ve temelde çok doğru ve iyi olanı yansıtan o yazı karakterlerini.●

YAZILAR

Grafikerler Meslek Kuruluşu

Derneği adına sahibi

Yurdaer Altıntaş

Sorumlu Yayın Yönetmeni

Bülent Erkmen

Uygulama: Feride Ilgüç

Ayda bir yayımlanır, para ile satılmaz.

Tüm hakları saklıdır.

Dizgi: Osman Tulu TIPOGRAF

Bastıldığı yer: MIA