

Yazılar:

GRAFİK TASARIMCILAR MESLEK KURULUŞU

Tipografi: tarih ve teknoloji

Erik Spiekermann

Çeviri: Ayşe Dağıstanlı

Yazının icadından önce insanlar karanlık düşünceleriyle baş başa kaldıkları işitsel bir dünyada yaşıyorlardı. İnsanoğlunun cehaletten kurtulması ancak yazının icadıyla mümkün olmuştur.

Marshall McLuhan'ın ifadesiyle, kaz tüyü kalemler sözlü iletişimin sonu anlamına geliyordu. Gizem ortadan kalkmıştı, artık binalar, şehirler, sokaklar, ordular ve bürokrasi vardı. Medeniyet başlamıştı: bu, tarih öncesinin karanlığından bilincin ışığına doğru atılan bir adımdı.

Basım sırasında harflerin istendiği gibi dizilebildiği hareketli yazının icadı, gelişimdeki bir sonraki büyük aşamaydı. O zamana kadar bir kişinin yalnızca bir kez yazabildiği ya da en iyi ihtimalle taşla yontabildiği bilgiler artık istenen her şekilde çoğaltılabiliyordu. Eylemle işlevin böylece ayrılması, modern çağdaki bireycilik, demokrasi, Protestanlık, kapitalizm ve milliyetçilik gibi çoğu gelişmenin ön koşulu oldu. Matbaa ve dizgi teknolojisi algılamaya alışkanlıklarımızı temelden değiştirmişti.

Genel olarak tipografi terimi, yazıtipi tasarım işlevlerini ve yazıtipinin ve diğer öğelerin bir sayfa üzerinde düzenlenmesini ifade eder. Bu sayfa, pekâlâ bir bilgisayar ekranı ya da bir binanın duvarı olabilir. Mekanize dizginin ortaya çıkışına kadar tek tipograflar dizgicilerdi ve sayfa tasarımından da onlar sorumluydular.

Tipografinin tarihi hem teknolojinin hem de kültürün tarihidir denebilir. Her teknik gelişme tasarımda ve tipografik düzende iz bırakır. Yazıtiplerinin sınıflandırılması ise mimarideki biçimsel dönemler için kullanılan tanımlarla aynı paralelde gider.

Hareketli karakterler kullanarak baskı ilk kez 11. yüzyılın başlarında Çin'de ortaya çıktı. Karakterler kilden yapıyordu ve bu nedenle pek dayanıklı değillerdi. 200 yıl sonra Kore'de sayfaların tamamı ahşaptan kesildi veya metale döküldü. Bu, yazıtipinin tekrarlanabilir olduğu anlamına gelse de, her sayfayı yalnızca bir kez kullanmak mümkündü. Harfleri tek tek *steel punches* (çelikten erkek kalıp) halinde kesme fikrini ilk ortaya atan kişi kuyumcu Johannes Gutenberg'dir (yaklaşık 1398–1468). Harfler/karakterler metale damgalanıyor ve kalıp çıkartılıyordu, bu kalıplar da yumuşak bir metalle dolduruluyordu. Gutenberg, 19. yüzyılın ortalarına kadar neredeyse hiç değişmeden kullanılacak olan harf oluşturma araçlarını ve ilk baskı makinesini 1450'lerde Mainz'da çalıştığı sıralarda geliştirmiştir. Bu, üzüm sıkma için kullanılanlar gibi vidalı bir prestan oluşuyordu. Ancak ahşap panelleri basmak için kullanılan ince sıvı mürekkepler, kurşun karakterleri basmak için uygun değildi. Bu nedenle Gutenberg, keten tohumu yağı ve is kullanarak yeterince kalın ve çabuk kuruyan bir sıvı çözelti icat etmek zorunda kaldı. Her bir kâğıt yaprağının elle yerleştirilmesi ve çıkarılması gerekiyordu.

Dünyada, buharla çalışan ve saatte 1.100 kopyaya kadar baskı yapabilen matbaada, 1814'te basılan ilk gazete The Times gazetesi olmuştur. Baskı makinesi, Koenig & Bauer'in Alman mühendisleri tarafından üretilmişti. Yirmi yıl sonra, döküm makinelerini kullanan endüstriyel harf imalatı da pratik bir uygulama haline gelecek ve 1886'da Ottmar Mergenthaler (1854–1899) tarafından icat edilen *Linotype* (metal satır dizgi) makinesinin piyasaya sürülmesiyle doruğa ulaşacaktı. Bu makine, gazeteler ve kitap yayıncıları için yazıtipi satırları (!) ürettiyordu. Metal satır dizgi makineleri 1970'li yıllara kadar çeşitli biçimlerde varlığını sürdürdü ve daha sonra yerlerini *photosetting* (fotodizgi) makineleri aldı.

Gutenberg'in ilk basılı İncil'i, baskının mekanik kökenini açıkça ortaya koymadan, çağdaş el yazısı stilini taklit etme girişimiydi.

Gutenberg, okunma akışının değişen kelime aralıklarıyla kesintiye uğramaması için her satırı aynı genişliğe ayarlamayı mümkün kılan neredeyse birkaç yüz (ff, fl, æ, œ gibi) bitişik harf çifti kesti. Gutenberg İncilinde kullanılan yazıtipi dar, dik *Gotik* yazıtipiydi. O dönemlerde Almanya'da inşa edilen uzun, dar Gotik kemerlerin şekilleri yazıya yansıtıyordu. Oysa İtalya'da Rönesans'ın biçimselliği zaten baskın hale gelmişti.

15. yüzyılın sonlarında İtalya'daki Nicolas Jenson (1420–1480) veya Aldus Manutius (1449–1515) gibi *punchcutters* (hurufat/harf kesiciler), küçük harf karakterlerinin tasarımını hümanist el yazıtiplerine dayandırmışlardı. Coğrafi ve tarihi kökenleri nedeniyle *Venetian Renaissance Antiqua* olarak sınıflandırılır. Bu yazıtipinde büyük harfler, hâlâ günümüzde olduğu gibi, Roma'daki Trajan Sütununda kullanılmış olan rakipsiz *Roman Capitalis* yazıtipi örnek alınarak modellenmiştir. Aldus Manutius ve harf kesicisi Francesco Griffo (1449–1518) tarafından tasarlanan ve bir kardinalin adını taşıyan *Bembo* (yaklaşık 1495), bu gelişimin sonuna işaret eder ve İtalyan kökenli *Renaissance Antiqua*'nın prototipidir. El yazısı biçimlerinin yazıtipi ailelerinin tamamına entegre edilmesi birkaç

yüzyıl almıştır. Günümüzde İngilizce'de *İtalik* (eğik yazı) olarak bilinirler.

French Renaissance Antiqua'sının en ünlü temsilcisi Parisli harf kesim ustası Claude Garamond'dur (1499–1561). O ve çağdaşı Robert Granjon (1513–1589), 1600'lardaki en yaygın kitap yazıtipi haline gelmiş olan, bugün de hâlâ kullanılan ve *Garamond* olarak tanınan yazıtiplerinin yaratıcılarıdır.

Hollanda 17. yüzyılın başlarında yazıtipi evlerinin merkezi haline geldi. Barok dönemin zirvedeki yazıtipleri, Rönesans yazıtiplerine göre daha gündelik, daha sağlam ve dolayısıyla daha işlevseldir. 17. yüzyılın sonlarına doğru harf kesiciler, çağdaş bakır gravürlerdeki şekillerden giderek daha fazla etkilenmeye başladı. Sap ve çok ince çizgiler arasındaki kontrast daha belirgin hale geldi, harfler daha ciddi görünüyordu ve şekilleri daha belirgindi. Hurufat kesicilerin çalışmaları, Kartezyen düşünceden ve hurufat kesme ve yazıtipi oluşturma araçlarından olduğu kadar, üstün baskı makineleri, daha yüksek kaliteli kâğıtlar ve daha iyi ayarlama yapma olanaklarından derinden etkilenmişti. William Caslon'un (1692–1766) yazıtipleri bu gelişimin zirvesini temsil eder. Tasarımları özellikle yenilikçi veya orijinal değillerdi belki, ancak o



Giovanni Battista (Giambattista) Bodoni (1740–1813), Matbaacıların Kralı ve Kralların Matbaacısı olarak adlandırılmıştı. Bodoni 270 farklı alfabe tasarladı ve kesti; bunun için 55.000 civarında çelik hurufatı elle nakşetmesi gerekti. Çoğu Fransız Devrimi’nden çok sonra yaratılmış olsa da, eleştirmenler Bodoni’nin yazıtiplerini feodalizmin ifadesi olarak tanımlamışlardır.

kadar pragmatik bir şekilde İngiliz tarzıydılar ki, kısa sürede her tarafa başarılı bir şekilde yayıldılar. Tabii Britanya’nın sömürgeci bir güç olarak genişlemesi de bu konuya kesinlikle yardımcı oldu ve Amerika Birleşik Devletleri Bağımsızlık Bildirgesi’nin *Caslon* yazıtipiyle düzenlenmesine yol açtı. Bu dönemin sonuna ise, Birmingham’da yetenekli bir mezar taşı oymacısı olan John Baskerville (1706–1775) damgasını koymuştur. Zengin kontrastlı ve bakır gravürlerden etkilenmiş olan *Baskerville* yazıtipi, daha sonraki klasik yazı karakteri tasarımcılarına büyük ölçüde tesir etmiştir.

Tipografide klasisizm aynı mimaride olduğu gibi hiçbir zaman lüks süslemeye pek eğilimli olmamıştır. Aydınlanma hareketinin ideallerinin arasında tipografide açıklık ve serbestlik de bulunuyordu. Simetri ve sadeleşme tasarımın en önemli ilkeleriydi. Daha büyük formları daha yüksek hassasiyetle basabilme yeteneği sayesinde kitaplar daha da büyüdü. Tamamı demirden yapılan ilk Stanhope baskı makinesi 1800 yılında inşa edildi. Teknolojideki ilerlemeler turnakların çok hassas bir şekilde tasarlanmasına ve karakterlerdeki pek çok ayrıntının kolayca ifade edilmesine olanak sağladı. Harfleri pergel ve cetvel aracılığıyla oluşturmak arzu edilen ideal şekillere ulaşmayı sağlamış olabilir, ancak bu yazıtiplerini okumak *Renaissance* ve *Baroque* öncüllerine göre daha zor hale gelmişti.

Giovanni Battista (Giambattista) Bodoni (1740–1813), Matbaacıların Kralı ve Kralların Matbaacısı olarak adlandırılmıştı. Bodoni 270 farklı alfabe tasarladı ve kesti; bunun için 55.000 civarında çelik hurufatı elle nakşetmesi gerekti. Çoğu Fransız

Devrimi’nden çok sonra yaratılmış olsa da, eleştirmenler Bodoni’nin yazıtiplerini feodalizmin ifadesi olarak tanımlamışlardır. Kitapları Napolyon Bonapart’ın kendi özel kütüphanesinde yer almasına rağmen siyasetten uzak durdu. Ancak o dönemde özellikle de kendilerini tipografide klasisizmin tek temsilcisi olarak gören rakiplerin bol olduğu Fransa’da, Bodoni’nin yazıtiplerine yönelik yoğun eleştiriler yapıyordu. İngiliz sanatçı, teknik ressam, yazıtipi tasarımcısı ve ahşap kalıpcısı William Morris, Bodoni’nin memleketi Parma’daki yazıtiplerinin donukluğundan ve okunabilirliğin zayıf olmasından şikâyetçiydi. Yazıtipleri söz konusu olduğunda Bodoni’nin kendisi herhangi bir teoriye özellikle eğilimli değildi. Güzel ve faydalı olduğunu düşündüğü şeyler yarattı. Onun tipografisinin temeli “Bir kitap, yazıtipi en saf ve etkili olduğunda örnek alınacak bir eser olur” düsturuna dayalıydı.

19. yüzyılın başlarında başlayan sanayi devrimi, farklı farklı üretim gereksinimlerine yol açtı. Bu da beraberinde aşırı mal üretimini getirdi. Önceki yüzyıllarda kullanılan yazıtipleri, ürün ve hizmetleri tanıtmak için yapılan reklamların geniş formatlı basımı için ne teknik olarak ne de şeklen uygun değildi. Dikkat çekmek için artık manşetleri *patlatmak* ve eldeki azıcık alanı acımasızca kullanmak zorunluydu. 1814’te Times için kullanılan baskı makinesi gibi buhar gücüyle çalışan hızlı matbaa makineleri, kısa sürede büyük sayıda baskı yapmak için uygundu belki, ancak baskı kalitesi açısından çok hassas değillerdi. Özellikle ilk kez 1830’da Boston’da Isaak Adam tarafından tanıtılan merdaneli baskı makineleri, klasik yazı karakterlerinin ince çizgilerini tamamen bozuyordu.

Var olmayan turnakları kopartamazsınız ama kalın turnaklar baskıya daha iyi dayanır. Turnaksız yazıtipleri daha az yer kaplar. Turnakları daha köşeli, hatta kare şeklinde, bloklanmış, köşeli turnak da denilen *slab serif* (köşeli turnaklı) harflerse güçlü ve etkileyici görünür. Hayret edilecek şekilde *Egyptian* olarak da adlandırılan ilk turnaksız yazıtipi, 1816’da Caslon yazıtipi evine ait bir katalogta ortaya çıktı. Aslında *Egyptian* kelimesi *köşeli turnaklı* yazıtiplerini tanımlamak için kullanılır, oysa İngiliz Figgins onları *Antique* olarak adlandırıyordu. *Egyptian* (Mısırlı) terimi o zamanın modasını da yansıtır çünkü yalnızca birkaç yıl öncesinde İngiltere’de Mısır’la ilgili her şeye karşı çılgın bir ilgi ortaya çıkmıştı. 1802 Amiens Antlaşması’yla Napolyon,

Mısır’ı İngilizlere bıraktı ve İngilizler, ganimetlerinin ilk parçalarını Nil’den derhal Londra’ya naklettiler. Diğer tüm modalar gibi, kısa sürede yazıtipi evlerinin üretimi de etkilendi.

Tipografi kısa sürede yeni reklam yazıtiplerine uyacak şekilde değişti. Bodoni’nin birkaç yıl önce öngördüğü gibi basit, saf güzellik artık rağbet görmüyordu. Bunun yerine güçlü görünüş, boyut ve çeşitlilik gündemdeydi. Beyaz alanlar pahalı hale geldi, sayfalar kenarlara kadar baskılarla dolduruluyordu. Gazetelerin birçok farklı konuyu tek sayfada dar sütunlara sığdırmaları gerekiyordu ve bu amaçla daha dar, daha sağlam yazıtipleri üretildi. Teknoloji, basılı materyalin giderek çeşitlenen içeriğine ayak uydurdu. 1829 civarında Paris’teki Firmin Didot, bir sayfanın tamamının kalıbını oluşturup daha sonra bunu bir alaşıma dökerek tipo baskı plakaları üretme süreci olan *stereotype* (stereotip) yöntemini başlattı. Birçok kalıbın kullanılabilmesi, daha yüksek baskı tirajlarını mümkün kıldı, bu da orijinal yazıtiplerinin daha az aşınması anlamına geliyordu. 1838’de Moritz Hermann von Jacobi galvanizlemeyi icat etti. Böylece gravür gibi sanat eserleri olduğu gibi “kaldırılıp” kopyalanarak dayanıklı bir blok haline getirilebiliyordu. Tipografların artık illüstrasyonları sayfalarına entegre etmeleri gerekiyordu çünkü metin ve resimler hep birden aynı anda bir formada kolayca basılıyordu. 1840 yılında blok baskının icadı elle yazılmış yazıların veya şirket logolarının baskı için sayfaya eklenmesini mümkün hale getirmişti. Yüzyılın sonlarında Meisenbach’ın yarı tonlamayı icat etmesi, fotoğrafların da çoğaltılabileceği anlamına geliyordu.

19. yüzyılın sonlarındaki tipografiyi eklektik diye tanımlayabiliriz. Teknik olarak her şey mümkündü, dolayısıyla yapılabilecek her şey yapıyordu. Arts & Crafts hareketi, İngiltere’de Viktorya döneminin tarihselciliğine ve Sanayi Devrimi’nin makine yapımı ürünlerine bir tepki olarak ortaya çıktı. William Morris (1834–1896), yüksek kaliteli kitaplar üretmek amacıyla 1891 yılında Londra yakınlarındaki Hammersmith’te Kelmscott Press’i kurdu. Mevcut yazıtiplerinin hepsini fazla soğuk ve yavan bulduğu için, *Bodoni* gibi, kendine ait bazı yazıtipleri tasarladı. Örneğin *Golden Type*’ı tasarlariken, birkaç yüzyıl önce Venedik’te yaşamış matbaacı Nicolas Jenson’dan ilham aldı. Süsleme sanatı Orta Çağ gravürlerini takip etti. Malzemelere

el yapımı yaklaşım ve formun sadeliği Art Nouveau, Vienna Secession, Deutscher Werkbund ve hatta Bauhaus gibi hareketleri etkiledi. Almanya’da da yeni bir tür kitap sanatı gelişti. Fritz Helmut Ehmcke (1878–1965) ve Friedrich Wilhelm Kleukens (1878–1956), Birinci Dünya Savaşı öncesinde genç yazıtipi tasarımcılarıydı. Hem Art Nouveau’nun süslü tarzını hem de o dönemde eşit derecede yaygın olan geç klasisizmi reddettiler. Modern, düzenli tipografik tasarım fikirleri daha çok Renaissance idealine benziyordu. Bu bakış açısı, aynı zamanda yazıtipi tasarımcısı olan en önemli yazıtipi ve tipografi öğretmenleri tarafından da paylaşılıyordu. Walter Tiemann (1876–1951) Leipzig’de, F. H. Schneidler (1882–1956) Stuttgart’ta ve Rudolf Koch (1876–1934) Offenbach’ta öğretmenlik yaptı. Fikirleri İkinci Dünya Savaşı sonrasına kadar önemini korudu.

O dönemdeki üretim teknikleri, yazıtipinin hem tasarımını hem de üretimini belirledi. Linotype’den sadece bir yıl sonra, Tolbert Lanston tarafından icat edilen *Lanston Monotype* piyasaya çıktı. Harflerin dökümü bir klavye aracılığıyla tek tek yapılıyordu ve bu yöntemle tipografik tasarım dizgi makinelerinin değişen parametrelerine tabi oluyordu. Yeni makinelerin teknik gereksinimlerinin yanı sıra mevcut modalara da uyum sağlayabilecek yeni yazıtiplerinin tasarlanması gerekiyordu. Harflerin tasarımı ile üretimi arasındaki sürenin giderek kısalması nedeniyle yeni yazıtiplerinin de daha hızlı şekilde tasarlanması gerekir oldu. Pantograf, bazı estetik tavizler verilmesi gerekse bile, tasarımların her boyuttaki taslaktan farklı boyutlara kopyalanmasını mümkün kılıyordu. 1834’te ABD’de William Leavenworth, reklam panolarındaki büyük afişlerde kullanılan yazıtiplerine olan büyük talebi karşılamak üzere *wooden poster fonts* (ahşap afiş yazıtipleri) için ilk kesiciyi yaptı.

Lynn Boyd Benton (1844–1932) çelik hurufatları oymada kullanılacak ilk makinenin patentini 1885’te, tam da pazarın talep ettiği yeni yazıtiplerinin geliştirildiği doğru zamanda aldı.

Monotype ve Linotype, klasik yazıtiplerinin birçoğunun yeniden basımından sorumluydu ve bunlar daha sonra 1960’lardaki fotodizgi ve 80’lerdeki ilk nesil dijital dizgi makineleri için taslak olarak kullanıldı. Tüm *Antiquas*’ların en ünlüsü olan *Times New Roman*, Stanley Morison (1889–1967) ve Victor Lardent tarafından 1932’de İngiltere’deki Monotype’ta

İngiltere’deki tırnaksızlar Renaissance tarzına uygundur. En iyi bilineni Eric Gill tarafından (1882–1940) tasarlanmış olan Gill Sans’tır (Tırnaksız Gill) ve bu yazıtipleri için İngilizce terimi icat eden de yine kendisidir. Tırnaksız yazıtipleri büyük ölçüde ancak 90’lı yıllarda yeniden ortaya çıkmıştır.

tasarlanmıştır. F. H. Pierpont’un 1913’te yine Monotype için tasarladığı Plantin’e dayanıyordu. Pierpont da on yedinci yüzyılın Hollanda Baroque yazıtiplerinden yararlanmıştı.

20. yüzyılın başında, henüz küçük bir rol oynayan yeni bir yazıtipi kullanılıyordu. Bu yeni yazıtipinin o dönemde ne kadar sıra dışı ve yabancı görüldüğünü anlamak için, bu tür yazıtiplerine, 19’larda Sanayi Devrimi’nin başlangıcında ilk kez ortaya çıktıklarında verilen “Grotesk” tanımına dikkat etmemiz yeterli. ABD’de tırnaksız yazıtipleri de aynı derecede garip bulundu ve onlara da “Gotik” adı verildi. Almanya’da ilk kez 1896’da Berlin’de tek kalınlıklı olarak piyasaya sürülen *Akzidenz Grotesk*, türün annesi olarak kabul edilir. Kökleri oldukça belirsizdir, ancak kardeşlerinden biri 1880’lerde Ferd. Theinhardt yazıtipi evinde yapılan *Royal Grotesk*’tir. Bu arada ABD’de, 1904’te Morris Fuller Benton (1872–1948), Amerikalı muadili sayılabilecek *Franklin Gotik*’i yarattı. Benton aynı zamanda, *Garamond*, *Bodoni*, *Cheltenham*, *Century*, *News Gotik*, *Bank Gotik*, *Clearface* ve *Cloister* gibi diğer birçok klasik yazıtipinden de sorumluydu.

Akzidenz Grotesk ve *Franklin Gotik* gibi tırnaksız yazıtipleri klasikçi ideale kadar uzanır. Adrian Frutiger (1928–2015) tarafından 1957’de tasarlanan piyasaya sürülen, sistematik olarak oluşturulmuş ve aile olarak adlandırılan ilk yazıtipi olan *Univers* de bu modele uymaktadır. Frutiger’in daha sonraki klasik bir *Antiqua* tasarımı olan *Centennial* da aynı nedenle tırnaklı *Univers* diye adlandırılır.

İngiltere’deki tırnaksızlar Renaissance tarzına uygundur. En iyi bilineni Eric Gill tarafından (1882–1940) tasarlanmış olan *Gill Sans*’tır (Tırnaksız Gill) ve bu yazıtipleri için İngilizce terimi icat

eden de yine kendisidir. Tırnaksız yazıtipleri büyük ölçüde ancak 90’lı yıllarda yeniden ortaya çıkmıştır; bu yazıtipleri – Erik Spiekermann’ın *FF Meta*’sı gibi – 1969’da yayımlanan Hans Eduard Meier’in (1922–2014) *Syntax* yazıtipini hatırlatır. Hollanda’da özellikle bu tür yazıtipi tasarımı özellikle teşvik edilir. Yazarken elin hareketiyle yakından bağlantılıdır, dolayısıyla ritim ve kontrast yaratır. Bu yönelim çağdaş tasarımlar arasında en yaygın olanıdır.

Tırnaksız yazıtipi tasarımı aynı zamanda saf geometrik formlarıyla da tanımlanabilir. 1920’lerde Almanya’daki her büyük yazıtipi evinin sunduğu bu tür bir *Grotesk* vardı. Bu yazıtiplerinden en başarılısı, Bauer tarafından 1928’de yayımlanan Paul Renner’in (1878–1956) *Futura*’sıydı. Her ne kadar *Futura* modern çağ yazıtipine tam olarak uysa da, Bauhaus’un Temel Tipografi temsilcileri tarafından benimsenen bu yazıtipi çok geç çıktığı için okulun dizgisinde kullanılamadı.

1920’lerde tipografi, iletişim ve ifadeyi birleştirdiği için önemli bir disiplin haline geldi. Kurt Schwitters gibi Dadacılar, çalışmalarını hantal kurşun yazıtipleriyle hazırlamıyorlardı; baskıları, fotoğraflar ve kelimeleri kâğıt parçaları üzerine montaj halinde yapıyorlardı. Öte yandan Hollanda’daki De Stijl ve Bauhaus’tan Moholy-Nagy, Joost Schmidt ve Herbert Bayer kitap sayfaları, kataloglar ve afişler için yazıtipleri, renkler ve yarı tonlu görseller kullanıyordu. Sanatçı El Lissitzky (1890–1941), Weimar’da Sovyet kültür delege siydi.

Orada kendi ifade biçimi olan “*typophoto*”yu, harfleri görsellerle birleştirme yöntemini geliştirdi ve Bauhaus’taki meslektaşlarını ve De Stijl’i güçlü bir şekilde etkiledi. 1925’te genç Jan Tschichold (1902–1974), “*Typographische Mitteilungen*” (Tipografik Haberler) dergisinin özel baskısında “Temel Tipografi” başlığı altında (ilk adı *Iwan*’ı kullanarak) bir makale yayınladı. Bu onun “Yeni Tipografi” manifestosuydu. 1933’te İsviçre’ye göç etti ve kısa süre sonra Yeni Tipografinin ilkelerini şiddetle reddetti. Eski *Antiqua* yazıtiplerinin kullanımını ve daha önce modası geçmiş olduğu gerekçesiyle göz ardı ettiği sayfa öğelerinin simetrik düzenlenmesini teşvik ederek geleneksel tarza geri döndü.

İkinci Dünya Savaşı’nın sona ermesinin ardından İsviçre grafik tasarımı, ilk önce Zürih’ten Almanya’ya, ardından tüm dünyaya yayılan bir akımın belirleyicisi oldu. Akılcı ve anlaşılır bir yazıtipi arayışı, çoğu grafik tasarımcıyı Berlin’de

Berthold tarafından hazırlanan ve satılan *Akzidenz Grotesk*’e yönlendirdi. Münchenstein’daki Haas’sche yazıtipi evi, Alman tasarımı *Akzidenz Grotesk*’e rakip olarak, geçmişi Leipzig’deki Schelter & Giesecke tarafından üretilen *Scheltersche Grotesk*’e kadar uzanan *Haas Grotesk*’i piyasaya sundu. Scheltersche ise, Bauhaus atölyelerindeki kutularda bulunan bir yazıtipiydi. Yazıtipiyle aynı adı taşıyan stili temsil eden malzemenin çoğu da bu kutulardaydı. Ancak yine de, tarihi yüklerden arınmış ve çok fazla göze çarpmayan bir yazıtipi arayan tasarımcıların beklentilerini tam olarak karşılamamıştı.

Akzidenz Grotesk’in başarısı üzerine, Haas’ın işletme müdürü Eduard Hofmann, aynı pazarda rekabet edebilecek bir yazıtipinin taslaklarını tamamlaması için meslektaş Miedinger’i görevlendirmeye karar verdi. Haas’sche yazıtipi evi, Frankfurt’taki D. Stempel AG’ye, o da Linotype’a aitti. Yeni yazıtipinin satışına yardımcı olacak popüler bir isim bulmalarını öneren kişi Stempel oldu. İsviçre’de çoktan (İsviçre demek olan) Helvetia adını kullanan dikiş makineleri ve bir sigorta şirketi olduğundan, Hoffmann yazıtipine aynı şekilde *Helvetica* demeyi önerdi ve 1957’de *Univers* ile aynı yıl *Helvetica* adıyla piyasaya sürüldü. O yıl Roma Antlaşmasının imzalandığı ve Citroën DS’in hayata geçtiği yıld.

Özelliksiz yazıtipleri, 60’lı yılların ortalarında, bilhassa Amerikan işletmelerinin şirket yazıtipi olarak benimseyerek kendilerine modern ve kozmopolit bir hava vermeye çalıştıkları dönemde, dünya çapında meşhur oldu. *Helvetica*’nın grafik endüstrisinin yeni aracı için standart yazıtipi olmasını sağlayan bir Amerikalı olması ise sürpriz sayılmamalı: 1984 yılında Steve Jobs, ilk Apple lazer yazıcıya yüklenecek on üç yazıtipini seçti: bunların arasında, kötü sonuçlanması mümkün olmayan, tarafsız, objektif ticari yazıtipi *Helvetica* da vardı.

İşe bakın ki, çoğu bilgisayarda orijinali değil sahtesi bulunuyor. 1990 yılında Microsoft, lisans ücretlerinden tasarruf etmek için bilgisayarlarına *Helvetica* ile aynı genişlikte (*width*) olan ve tüm taklitler gibi biçimsel olarak o kadar da mükemmel olmayan bir klon yükledi. Onu tüm font menülerinde *Arial* adı altında bulmak mümkündür ve zamanla en çok kullanılan sistem fontu haline gelmiştir.

Yazıtipi evleri, yeni dizgi sistemleri için klasik yazıtiplerini

daha önce bir kez yeniden ele almıştı. 60’ların sonlarında, ilk fotodizgi makineleri piyasaya çıktığında bunu tekrar yapmak zorunda kaldılar. Tasarımlar artık çelikten kesilip kurşunla dökülmüyordu; bunun yerine, her harfin filme yansıtıldığı taşıyıcı yüzeylere fotoğrafik olarak çizilip aktarılıyordu. Yeni malzeme herhangi bir mekanik sınırlamaya tabi olmadığı için yazıtipi tasarımcılarının yaratıcılıkları kısıtlanmıyordu. Günümüzde yetmişli yıllardaki yazı karakterlerinin çoğunu, 19. yüzyılın sonlarındaki tipografiyle karşılaştırabiliriz. New York’taki International Typeface Corporation ITC, yalnızca Madison Avenue’daki reklam ruhunu yansıtan birçok yazıtipini yayınlamakla kalmadı, aynı zamanda yeni bir dağıtım modeline de sahipti. O zamana kadar tüm dizgi sistemi üreticilerinin, rakiplerinin makinelerinde çalışmayan kendi yazı formatları vardı. Bu da, grafik tasarımcılarını ve tipografları, yalnızca bazı yazıtiplerini sunduğu için belirli sistemleri tercih etmeye özendiriyordu. Aynı zamanda, birçok şirketin ya yazıtiplerini kopyalayıp kötü taklitleri ucuza satarak, ya da onları biraz değiştirerek farklı isimler altında yayınlamakla zenginleşmelerine yol açtı. Böylece ITC’nin, lisans ücreti ödeyen tüm üreticilere sunduğu yazıtipleri tüm makinelerde mevcut olan tek yazıtipleri haline geldi.

Fotodizgi sistemlerinin kullanımı hâlâ o kadar karmaşık ve o kadar pahalıydı ki, teknik bilgilerini kazançlı fiyatlara satan büyük bir mizanpaj ve dizgi endüstrisi ortaya çıktı. En azından çoktan kuralları öğrenmiş olan cihaz operatörleri, ara ürünlerine belirli bir standart uygulayacak yetenekli dizgiciler haline gelmişti. Grafik tasarımcıları ise eserin son halini matbaacılara göndermeden önce müdahale edip kendi damgalarını koymak istiyorlardı.

Fotodizgi çıktısı herhangi bir boyuta ölçeklendirilebilir ve kâğıt veya film mizanpajı ile sayfa üzerinde herhangi bir konuma yerleştirilebilirdi. Artık mizanpaj için doğru açı o kadar da önemli değildi. Çiçek çocuk çağının hippie tasarımcıları için bu mükemmel bir haberd.

Tasarım sürecinin sonunda daima, baskı plakasının ekspozite edildiği bir film parçası gerekiyordu. Bunun için, dizgicinin yanı sıra, görüntüleri filme kaydedecek bir röprodüksiyon fotoğrafçısına, her bir renk için tek tek yazı ve görüntüleri birlikte kopyalayacak bir litografyacıya ve mizanpajı yapabilecek fikir sahibi bir grafik tasarımcıya ihtiyaç vardı.

Apple Macintosh'un Linotype'in ilk lazer dizgi makinesiyle birlikte ortaya çıkışı, DTP'yi yani masaüstü yayıncılığına olanak sağladı. Dizgicilerin iş tanımı dijital medya tasarımcısına dönüştü. Günümüzde grafik tasarımcılarının artık yalnızca fikir üretmeleri, sonra da onları görselleştirmeleri yetmiyor; bunun yerine işleri genellikle baskıya hazır olarak teslim ediyorlar.

Bu karmaşık üretim tarzı, 80'li yılların ortalarında, John Warnock (1940–2023) ve Chuck Geschke'nin (1939–2021) Adobe'un sayfa tanımlama dili PostScript'i icat etmesiyle neredeyse bir günden diğerine geçerliliğini yitirdi. Bu bilgisayar dili, sayfadaki her noktanın milimetrenin binde biri hassasiyetinde tanımlanmasına ve işaretlenmesine olanak sağlar. İster bir görsel olsun, ister grafik ögesi veya yazıtipi olsun, her şey lazer ışınıyla veya mürekkep püskürtme yoluyla kâğıda, filme veya baskı kalıbına aktarılan küçük piksellerden oluşur.

Apple Macintosh'un Linotype'in ilk lazer dizgi makinesiyle birlikte ortaya çıkışı, DTP'yi yani masaüstü yayıncılığına olanak sağladı. Dizgicilerin iş tanımı dijital medya tasarımcısına dönüştü. Günümüzde grafik tasarımcılarının artık yalnızca fikir üretmeleri, sonra da onları görselleştirmeleri yetmiyor; bunun yerine işleri genellikle baskıya hazır olarak teslim ediyorlar. Yani filme alma ya da başka herhangi bir nihai görsel olmaksızın baskı kalıbına giden sayfanın tamamından onlar sorumlu oluyor. İş bölümünün bu şekilde sona ermesiyle, uzmanlaşmanın büyük kısmı ortadan kalktı ve bu da yeni nesil tasarımcıların kuralları yeni baştan öğrenmesi anlamına geldi. 90'ların ortasında, tüm eski kuralların sorgulandığı bir aşama ortaya çıktı, ancak yerlerini alacak yeni kurallar yoktu. 70'lerdeki *pankçı* hareketi gibi, zamanın *granj* hareketi de tipografik ifadesini, vahşi eklemelerde, okunaksız doğal yazıtiplerinde, bulanık görüntüler, örtüşen alanlar ve arka planlarda buldu. 70'lerdeki *pankçılık* gibi, zamanın granj akımı da tipografik ifade şeklini, okunaksız

spontane yazıtiplerinin, bulanık görüntülerin ve üst üste binen, alan ve arka planların çığınca bir araya getirilmesinde buldu. Photoshop gibi yazılımlar, görüntü ile yazı arasındaki ayrımı ortadan kaldıran koşullar yarattı.

Postscript formatında mevcut yazıtiplerinden herhangi birini değiştirme olanağı vardır ve sayfa tasarımını her türlü mekanik kısıtlamadan kurtarmak mümkündür. Kısaca artık herkes, harflerin çizilebildiği ve yeni yazıtiplerinin üretilebildiği programlardan birini satın alarak bir yazıtipi tasarımcısı olabiliyor.

Tipografi tarihinin tüm önceki aşamalarında olduğu gibi, bu gelişmeler yeni kuralların oluşturulmasını gerektirdi, ancak bu kuralların çoğu zaman şaşırtıcı bir şekilde geleneksel olanlarla aynı olduğu ortaya çıktı. Görsel iletişimi kullanan okuyucuların veya kullanıcıların yeniden tasarım faaliyetlerinin odağına alınması ise biraz zaman aldı. 80'lerin ortalarında yazıtipleri yeni formata uygun olacak şekilde – ve başlangıçta geleneksel yazıtipi üreticileri tarafından – dönüştürüldü: onlar olmadan hiçbir gazete, dergi veya kitap yayınlanamazdı. İlk versiyonlar doğum sancılarıyla doğdular, ama zaman içinde hepsi yeniden düzenlenmiş oldu.

Başlangıçta genç yazıtipi tasarımcıları bile yeni olanaklara doyamıyordu. Neville Brody veya David Carson gibi grafik tasarımcıları yazıtiplerini ve mizanpajları zamanın ruhuna göre yönlendirerek görüntü ve yazıtipi ayrımını ortadan kaldırdılar. Dijital resim yapıyorlardı. 1990 yılında Lahey'de Erik van Blokland ve Just van Rossum, her basıldığında ana hatlarını değiştiren *rastgele bir font oluşturucusu* yardımıyla ilk yazıtipini programladılar. *Beowulf* böyle rastgele yaratılmış ilk yazıtipiydi ve bulanık kenarlarıyla, mükemmel ama çoğu zaman ruhsuz Postscript yazıtiplerine karşı bir panzehir olmuştu. 1986'da Berkeley'den yazıtipi tasarımcısı Zuzana Licko, yalın taslaklarını neşeyle sergileyen yazıtipleri yapmak için eski ekran görüntülerinin kaba piksellerini kullandı. Sonra o da klasiklere geri döndü ve kendi *Baskerville* versiyonuna John Baskerville'in hizmetçisi *Mrs Eaves*'in adını verdi. Adrian Frutiger ve Hermann Zapf gibi köklü tasarımcılar eski yazıtiplerinin yeniden dijitalleştirilmesini yönetirken, Matthew Carter gibi ustalar da bu ortamda bilgisayar ekranları için yazıtipleri tasarladılar. *Georgia* adlı yazıtipi sadece ekranda mükemmel

bir şekilde okunabilir olmakla kalmıyor, aynı zamanda uygun bir metin yazıtipi olarak klasiklere karşı da hâlâ ayakta kalabiliyor.

1988 yılında Erik Spiekermann, ilk bağımsız yazıtipi distribütörü olan *FontShop*'u kurdu. Birçok serbest tasarımcının yanı sıra küçük dijital “yazıtipi evlerinden” yazıtipleri sundular. FontShop ayrıca kendi markası FontFont'un küratörlüğünü “tasarımcılar tarafından tasarımcılara yönelik yazıtipi” diye tanıtarak yaptı. Kendi *FF Meta*'sı, sonraki on yılın trendlerinin habercisi ve *90'ların Helvetica*'sı olarak adlandırılan yeni bir tür turnaksızın gelişini müjdeledi.

Yeni dağıtım modeli, serbest yazıtipi tasarımcılarının, büyük şirketlerin yardımı (ya da müdahalesi) olmadan kendi tasarımlarını pazara sunmalarına olanak tanıdı. Yenilik artık çoğunlukla yazıtipi tasarımı faaliyetlerini “normal” tasarım çalışmasıyla desteklemek zorunda kalan kişilerden geliyordu. Bu, yazı karakterlerinin tasarımını normal iletişim tasarımı uygulamasına yaklaştırdı ve yazıtipinin görünürlüğünü ve kabulünü artırdı.

Günümüzde neredeyse tüm büyük markaların kendi yazıtipleri var. Gazeteler ve dergiler, yalnızca markalarını güçlendirmekle kalmadılar, hepsi aynı zamanda kâğıt veya baskı makineleri gibi üretim gereksinimlerine (veya aslında küçük ekrana) uyacak ve hatta okuyucuların alışkanlıklarına ve beklentilerine uyacak şekilde özel olarak uyarlanabilen, kendileri için tasarlanmış özel yazıtiplerine sahipler.

144'ün üzerinde üyeye sahip devasa yazıtipi klanları, karmaşık baskılar için bile mümkün olan her türlü kullanımı sunar. Yeni metin yazıtiplerinin çoğu, en ince ve en kalın ağırlıklar arasında geçişler yapabilmeye olanak veren ve yazılım tarafından etkinleştirilen bir özellik olan en az yedi *ağırlıkla* sunulur. Değişken yazıtipleri ise, tasarımcılara çoğu kişinin kullanabileceğinden daha fazla seçenek sunan en son gelişmelerin sonucudur.

21. yüzyılın başında, basılı materyal ve diğer medya tasarımları için her zamankinden daha kullanışlı araçlar mevcut. Geleneksel kitap tipografisi, işlevsel tasarım konseptleri ve sofistike, renkli reklamlar arasındaki farklar artık yol gösterici birer faktör değil, bu farklı unsurların bir sentezidir. Farklı yazıtipleri karıştırılabilir; iki yana yaslanmış yazı, düzensiz yazılar, serbest biçimli sayfa düzeni ve bunların yanı sıra katı ızgara sistemleri de mevcuttur. Manşetler, ambalajlar, el ilanları ve diğer tek

kullanımlık basılı materyaller, web siteleri ve videolar için yazıtipi olarak satılan veya dağıtılan 250 binden fazla yazıtipi bulunmaktadır. Bunlar okunaklı olmasalar bile, en azından yaratıcılarının yaratıcı ifadesini artırmaya hizmet ederler.

Günümüzün teknik olanakları, bilgisayar ve bir yazıcısı olan herkesin tipograf, programcı, dizgici, tasarımcı, litograf, baskı teknisyeni, editör ve düzeltmen olabileceği anlamına geliyor. Üretimle birlikte iş dünyası da değişti. Adobe ve Monotype gibi, (diğer tüm başarılı dijital yazıtipi evlerini satın alan ve daha fazlasını satın almaya devam eden) büyük üreticilerin yanı sıra, artık genellikle birkaç yazıtipinden ve bir web sitesinden daha fazlasına sahip olmayan yüzlerce küçük dijital yazıtipi evi var. Herkes birbiriyle rekabet halinde ama herkes herkesle iyi geçiniyor. Google Fonts, “*libre*” (serbest/bedelsiz) yazıtipleri sunan bir diğer önemli oyuncudur; lisans ücreti ödemezsiniz ancak Google, yazıtipi sunucunuzdaki verilerinizi takip eder.

Tasarımcıların harika seçenekleri var: İyi bir tipografi oluşturmak için hiçbir zaman bu kadar kullanışlı araçları olmamıştı. Ama artık kötü bir işler yapmak için mazeretleri de yok. ●

YAZILAR

Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu
Derneği adına sahibi

Zeynep Tonguç

Tasarım

Bülent Erkmən

Sorumlu Yayın Yönetmeni ve

Tasarım Devamlılığı

Osman Tülü

Grafik Uygulama: Tipograf

Baskı: A4 Ofset

Ayda bir yayımlanır, para ile satılmaz.

Tüm hakları saklıdır.

Grafik Tasarımcılar

Meslek Kuruluşu Derneği

Ortaklar Caddesi Bahçeler Sokağı 17/4

Mecidiyeköy 34394 İstanbul

Tel: (0212) 267 27 58

Faks: (0212) 267 27 59

info@gmk.org.tr www.gmk.org.tr