

TÜRK ALFABESİNDEKİ DİYAKRİTİK İŞARETLERİN
TİPOGRAFİK BAĞLAMDA İNCELENMESİ VE
DENEYSEL BİR BAŞLIK FONTU TASARIMI

Murat Çil

Lisans, İşletme, Anadolu Üniversitesi, 2013

Yüksek Lisans, Görsel İletişim Tasarımı, Işık Üniversitesi, 2017

Bu Tez, Işık Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü'ne
Yüksek Lisans (MA) derecesi için sunulmuştur.

IŞIK ÜNİVERSİTESİ

2017

IŞIK ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

TÜRK ALFABESİNDEKİ DİYAKRİTİK İŞARETLERİN TİPOGRAFİK
BAĞLAMDA İNCELENMESİ VE DENEYSEL BAŞLIK FONTU TASARIMI

MURAT ÇİL

ONAYLAYAN:

Prof. Hasip Pektaş (Işık Üniversitesi)
(Tez Danışmanı)



Doç. Banu İnanç Uyan Dur (Işık Üniversitesi)



Yrd. Doç. Birnur Karatimur Çutsay (Marmara Üniversitesi)



Yrd. Doç. Okşan Anıl Aykan Barnbrook (Doğuş Üniversitesi)
(Eş Danışmanı)



Yrd. Doç. Didem Kara Sarıoğlu (Işık Üniversitesi)



ONAY TARİHİ: 12.06.2017

TEŞEKKÜR

Yüksek Lisans dönemim boyunca yardımlarını esirgemeyen danışmanım Prof. Hasip Pektaş'a, IOSTYPE gibi çok değerli bir organizasyonun gerçekleşmesini sağlayan Onur Yazıcıgil'e ve arkadaşlarına, zaman ayırıp tezime katkı sağlayan tüm tasarımcılara, minik ama önemli dokunuşlarıyla mesleğim adına önemli farkındalıklar kazanmamı sağlayan Prof. Yurdaer Altıntaş'a, yazı tipi tasarımıyla tanışmamı sağlayan, onu sevdiren, tüm hayatımı etkileyecek önemli kararlar almama vesile olan ve sayılamayacak yardımları ile minnet borcumu hiçbir zaman ödeyemeyeceğim Selçuk Öziş'e, binlerce kilometre uzaktan yardım elini uzatıp bu çalışmanın gerçekleşmesinde çok önemli rol oynayan eş danışmanım Yrd. Doç. Okşan Anıl Aykan Barnbrook'a ve son olarak bana olan inançlarını hiçbir zaman kaybetmeyen ve inandığım gibi yaşayabilmem için her zaman destek olan aileme teşekkürlerimi sunarım.

TÜRK ALFABESİNDEKİ DİYAKRİTİK İŞARETLERİN TİPOGRAFİK BAĞLAMDA İNCELENMESİ VE DENEYSEL BİR BAŞLIK FONTU TASARIMI

ÖZET

Tipografi görsel iletişimin temel ve en önemli bileşenlerinden biridir. Matbaacıların, tipografların ve yazı tipi tasarımcılarının tipografik arayışları hareketli metal harflerin icadıyla birlikte hız kazanmış ve giderek artmıştır. Bu arayışlara ve dilbilimsel gereksinimlere bağlı olarak harflerin yapıları zaman içerisinde değişmiş ve değişmeye devam etmektedir.

Latin kökenli yeni Türk alfabesinin kullanılmaya başlanmasıyla birlikte Türkçe için yeni tipografik gereksinimler ortaya çıkmıştır. Türkçe'deki diyakritik işaretler bunlardan biridir. İncelenen Türkçe gazete ve hurufat kataloglarında Türkçe'deki diyakritik işaretlerin grafik tasarımcılar, dizgiciler ve tipograflar tarafından yeterince araştırılıp uygulanmadığı gözlemlenmiştir. Diyakritik işaretler harflerle tümleşik ya da harflerden ayrı bir şekilde yerleştirilen, kullanıldığı harfin telaffuzunu değiştiren ayırıcı işaretlerdir. 29 harften oluşan Latin kökenli yeni Türk alfabesinde ‘Ç/ç’, ‘İ/i’, ‘Ğ/ğ’, ‘Ö/ö’, ‘Ş/ş’ ve ‘Ü/ü’ olmak üzere diyakritik işarete sahip 6 harf bulunmaktadır. Şapka (circumflex) işaretine sahip olan ‘Â/â’, ‘Û/û’ ve ‘Î/î’ harfleri ise Türk alfabesinde bulunmamasına rağmen Arapça ve Farsça’dan Türkçe’ye geçmiş kelimelerde kullanılmaktadır.

Bu çalışmanın amacı; Latin kökenli yeni Türk alfabesindeki diyakritik işaretlerin başlık fontlarındaki kullanımının tipografik açıdan incelenmesidir. Bu çalışma; diyakritikler kelimenin anlamını tamamen değiştirdiği için diyakritik işaretlerin ana glifin bir eklentisi değil, temel bir parçası olarak, ana glif ile bir bütün olarak tasarlanması gerektiğini savunmaktadır. Başlıklardaki satır espasının ve başlığın etrafındaki boşluğun uzun metinlere göre daha az olması nedeniyle tasarımcılar veya dizgiciler başlıklardaki diyakritik işaretlerle ilgili çeşitli zorluklarla karşılaşmaktadır. Bu nedenle bu çalışmada uzun metinler ve metin fontları değil, başlıklar ve başlık fontları incelenmiş ve diyakritik işaretlerle ilgili yaklaşımlar başlık metinlerinin ihtiyaçları düşünülerek ele alınmıştır. Çalışmanın bir diğer amacı ise diyakritik işaretlerin geleneksel formlarına dikkat çekmektir.

Anahtar Sözcükler

Diyakritik, Aksan, Başlık Fontu, Tipografi, Türkçe, Yazı Karakteri, Font

RESEARCH OF THE DIACRITICAL MARKS IN THE TURKISH ALPHABET IN THE TYPOGRAPHIC CONTEXT AND DESIGNING AN EXPERIMENTAL DISPLAY FONT BASED ON THIS RESEARCH

ABSTRACT

Typography is one of the basic and most important components of visual communication. Typographic searches of typographers and font designers have accelerated and progressively increased with the invention of moving metal letters. Depending on these quests and linguistic needs, the structures of the letters have changed over time and have continued to change.

Turkish people have used four alphabets to write their own language: Göktürk alphabet, Uygur alphabet, Arabic alphabet and finally Latin alphabet. With the alphabet reform of the new Turkish alphabet of Latin origin, new typographic requirements have emerged. Diacritical marks in Turkish are one of these. It has been observed that the diacritical marks in Turkish have been sufficiently investigated by graphic designers, typographers and typographers in the Turkish newspapers and hurufat catalogs examined. Diacritical marks are separator marks, that either embedded in the letters or placed separately from the letters, change pronunciation of the letter. In the Latin originated new Turkish alphabet, which consists of 29 letters, there are six letters that have diacritical treatments: 'Ç / ç', 'İ / i', 'Ğ / ğ', 'Ö / ö', 'Ş / ş' and 'Ü / ü'. Although the letters 'Â/â', 'Û/û' and 'Î/î' having the circumflex sign are not found in the Turkish alphabet, they are used in Turkish word from Arabic and Persian.

The purpose of this study is; To study of the use of diacritic marks in the new alphabet of Latin originated in the headline fonts from a typographic perspective. This work; Diacritics argue that diacritic marks should be designed as a whole with the main glyph, as a fundamental part of the main glyph, not as an extension, as it completely changes the meaning of the words. Because the leading in the headlines and the space around the headline are less than the long texts, the designers encounter various difficulties with the diacritical marks in the headings. For this reason, in this study, not the long texts and text fonts only the headlines and display fonts were examined and the approaches related to the diacritical marks were taken into account with the needs of the headline texts. Another aim of the study is to draw attention to the traditional forms of diacritical marks.

Key Words:

Diacritical Marks, Accent, Display Font, Typography, Turkish Language, Typeface, Font

İÇİNDEKİLER

TEŞEKKÜR	i
ÖZET	ii
ABSTRACT	iii
İÇİNDEKİLER	iv
GÖRSELLER	vii
GİRİŞ	1
1. DİYAKRİTİK İŞARETLER	2
1.1- Diyakritik İşaretlerin Tanımı	3
1.2- Diyakritik İşaretlerin Tipografik Olarak Sınıflandırılması	6
1.2.1- Simetrik ve Asimetrik Diyakritik İşaretler	6
1.2.2- Satır Espasına Etki Eden Diyakritik İşaretler	7
1.2.3- Harf Espasına Etki Eden Diyakritikler	8
1.3- Okunaklılık (Legibility) ve Okunabilirlikte (Readability) Diyakritik İşaretlerin Rolü	9
1.4- Diyakritik İşaretlerin Tasarımı	11
1.4.1- Yerleşim	13
1.4.2- Ebat Ve Ağırlık	15
1.4.3- Temel Glif ile Armonik Uyum	15
1.4.4- x-Yüksekliği	16
1.4.5- Kültürel Tercihler	17
1.4.6- Uyumlama (Kerning)	20

1.4.7- Bağlı Harfler / Ligatürler	21
2. TÜRKÇE'DEKİ DİYAKRİTİK İŞARETLER	23
2.1- Türkçe'de Kullanılan Diyakritik İşaretler	23
2.2- Türkçe'de Bulunan Diyakritik İşaretlerin Tipografik Olarak İncelenmesi	25
2.2.1- Çengel / Sedil (Cedilla)	25
2.2.2 - Çift Nokta (Umlaut)	28
2.2.3 - Nokta (Dot)	30
2.2.4 - Taç (Breve)	32
2.2.5- Düzeltme İşareti (Circumflex)	34
2.3- Türkçe Başlıklarda Diyakritik İşaretlerin Kullanımı	35
3. EVRİM TYPE; TÜRKÇEDEKİ DİYAKRİTİK İŞARETLERİ TEMEL ALAN BAŞLIK (DISPLAY) FONTU DENEMESİ	48
3.1- Başlık Fontu Tanımı	48
3.2- Neden Yeni Bir Font Tasarımı	53
3.3- Tasarlanan Fontun Anatomisini Etkileyen Faktörler	54
3.3.1- Başlık Fontlarında Okuma Süreci	54
3.3.2- Deneysel Tipografi	56
3.3.3- Son Senelerde Türkiye'de En Sık Kullanılan Başlık Fontlarının Özellikleri	58
3.3.4- Kültürel Tercihler	61
3.4- Çalışma Kapsamında Hazırlanan Fontun Anatomik Yapısı	61
3.5- Neden Yeni ve Deneysel Diyakritik İşaretler	64
3.6- Diyakritik İşaretlerle İlgili Tasarım Önerisi	64
3.7- Tasarlanan Başlık Fontu <i>Evrım Sans</i>'ın Diyakritik İşaretleri	65

3.7.1- Tasarılan Başlık Fontu Evrim Sans'ın Normal Diyakritik İşaretleri.....	65
3.7.2- <i>Evrimsans</i> Deneysel Diyakritik İşaret Tasarımı 1. Set	70
3.7.3- <i>Evrimsans</i> Deneysel Diyakritik İşaret Tasarımı 2. Set	71
3.7.4- <i>Evrimsans</i> Deneysel Diyakritik İşaret Tasarımı 3. Set	72
3.7.5- <i>Evrimsans</i> Deneysel Diyakritik İşaret Tasarımı 4. Set	73

SONUÇ	74
KAYNAKLAR	76
GÖRSEL KAYNAKÇASI	81
EK 1	85
EK 2	89
EK 3	90
EK 4	104
EK 5	110
EK 6	114
ÖZGEÇMİŞ	116

GÖRSELLER

- Görsel 1.** Çeşitli diyakritik işaretlerin kullanım şekli. Soldan sağa; Düzeltme işareti (circumflex), sedil (cedilla), çift nokta (umlaut), üst nokta (super dot), şapka (grave) orta çizgi (with stroke), dikey karon **3**
- Görsel 2.** Antik Helen alfabesiyle yazılmış MS 1. yüzyıla ait el yazması **3**
- Görsel 3.** Kombine diyakritik işaretler (combining diacritical marks) tablosu, Unicode, 2016 **5**
- Görsel 4.** Simetrik diyakritik işaret örnekleri **7**
- Görsel 5.** Asimetrik diyakritik işaretlerden çeşitli örnekler **7**
- Görsel 6.** Açıkları ve yerleşimleri satır espası göz önünde bulundurularak tasarlanmış diyatrik işaretler. Majiskül harflerdeki diyakritik işaretler miniskül harflerdeki diyakritik işaretlere göre daha kısa ve daha yatay tasarlanmıştır. a) Arno Pro, b) Myriad Pro **8**
- Görsel 7.** Bazı diyakritik işaretler harfin altında ve üstünde yer alarak satır espasını etkilemektedir. **8**
- Görsel 8.** Harf espasını etkileyen diyakritik işaretlerden bazıları. Soldan sağa: Kanca (hook), kanca (hook), diaresis, orta çizgi , kanca (hook), boynuz (horn), makron, şapka (grave), orta nokta (middle dot) **9**
- Görsel 9.** Diyakritik işaretlerin satır boşluğuna olan etkisi, Aykan Barnbrook, 2014 **10**
- Görsel 10.** FontFont firmasının ürettiği üç ayrı yazı tipinden sedil örnekleri.

Soldan sağa: FF Kievit, FF Dagny, FF Meta Headline	12
Görsel 11. Kullanılan font gerekli diyakritik işaretleri içermediğinde, diyakritik işaretlerin olduğu yeri ‘tofu’ olarak isimlendirilen soyut biçimler doldurur.	12
Görsel 12. Google firmasının 2016 yılında ürettiği ‘Noto’ isimli fontun desteklediği dillerden bazıları.	13
Görsel 13. Dikey yerleşim örnekleri. Soldan sağa: Minion Pro, Didot, GT Walsheim	13
Görsel 14. Yatay yerleşim örnekleri. Soldan sağa: Minion Pro, Didot, GT Walsheim	14
Görsel 15. Yatay yerleşim örnekleri. Soldan sağa: Minion Pro, Didot, GT Walsheim	14
Görsel-16. Türkçe’de bulunan bazı diyakritik işaretlerin tipografik olarak karşılaştırılması. a)Adobe Gramond Pro, b) Times New Roman	15
Görsel 17. Sedil/çengel ve şapka işaretlerinde açığı, kontrast ve bitişlerin ilişkisi. Soldan sağa: Times New Roman, Minion Pro, Arno Pro	16
Görsel 18. x-yüksekliği, alt ve üst uzantıların görsel anlatımı	17
Görsel 19. Peter Bil’ak’ın tasarladığı FF Eureka yazı tipi, 1995	17
Görsel 20. Twardoch’a göre iki işaret arasında olması gereken farklılıklar. Solda: Tiz aksan, sağda: kreska	18
Görsel 21. Cadao yazı karakterindeki çoklu diyakritik işaret tasarımları	19
Görsel 22. Hermann Zapf’ın 1982 senesinde Nijerya Ulusal Dil Merkezi’nin talebiyle, dilbilimci Kay Williamson ile birlikte tasarladığı Pan-Nijerya alfabesinden harf örnekleri	19
Görsel 23. Üstte bulunan dizgide kerning ayar yapılmamış harf çiftleri çarpışmakta ya da birbirine çok yaklaşmaktadır. Alt tarafta bulunan dizgide ise harf çiftleri arasındaki kerning	

ayarı yapılmış ve diyakritik işaretler göz önünde bulundurularak harf aralıkları düzenlenmiştir. a) Times New Roman Bold, b) Helvetica Bold	20
Görsel 24. Bağlı harf / ligatür örnekleri	21
Görsel 25. Üstte: DSType firmasının tasarladığı ‘Logical’ isimli fontta bulunan bağlı diyakritikli harf örnekleri yer almaktadır. Alt tarafta ise bağlı harflerin açılımları bulunmaktadır (Times New Roman).	22
Görsel 26. 18. yy’da Johann Michael Fleischmann’ın tasarladığı 1990’ların başında Erhard Kaiser’in dijital olarak tekrar ele aldığı ‘DTL Fleischmann’ isimli fontta bulunan diyakritik işaretlerle ilgili bağlı harf örnekleri. ‘f’ harfinin üst uzantısı çift nokta (umlaut) işaretinin soldaki noktasıyla armonik uyum göz önünde bulundurularak birleştirilmiştir. ‘f’ harfinin yatay vurgusu tam ve yarım olacak şekilde her bağlı harften iki adet alternatif yapılmıştır.	22
Görsel 27. Norveçli dilbilimci Vagleik Leira ‘I/ı’ harfini diyakritik işaret olarak tanımlamaktadır, 2008	24
Görsel 28. Çengel işaretinin evrimi	26
Görsel 29. Türkçe’de çengel işareti bulunan karakterler	26
Görsel 30. Soldan sağa: Times New Roman, Minion Pro, Garamond, Miller Text, Baskerville, Adobe Caslon Pro	27
Görsel 31. Farklı ‘çengel’ işareti tasarımları. Soldan sağa: Helvetica, Gudea, Neuzeit Grotesk	27
Görsel 32. Adrian Frutiger’in tasarladığı bazı fontlardan sedil örnekleri. En sağdaki sedil işareti Adrian Frutiger’in tasarladığı tek geleneksel sedil işaretidir. Soldan sağa: Concorde, Roissy, Frutiger	28
Görsel 33. Alman matbaacı ve ilustratör Günther Zainer’in 1476 yılında bastığı ‘Spiegel des menschlichen Lebens’ isimli kitaptan ‘umlaut’ örnekleri	29

Görsel 34. Çift nokta işaretinin değişim evreleri	29
Görsel 35. Türkçe’de çift noktaya sahip karakterler	29
Görsel 36. Türkçe’de çift nokta işaretine sahip majiskül ve miniskül harflerin yatay yerleşimi. Soldan sağa: Times New Roman, Helvetica, Minion Pro, Roboto	30
Görsel 37. Dikey yerleşimde ‘çift nokta’ işaretinin ‘nokta’ işaretiyle karşılaştırılması. Soldan sağa: Times New Roman, Minion Pro, Roboto Helvetica	30
Görsel 38. 1) Fenike alfabesi MÖ 11.yy, 2) Fenike Alfabesi MÖ 10. yy, 3) Antik Yunan Alfabesi MÖ 8.yy, 4) Etrüks Alfabesi MÖ 7. yy, 5) Antik Roma Alfabesi MÖ 2. yy, 6) Antik Roma Alfabesi MS 1. yy, 7) Roman kursiv yazısı 1. yy, 8) İtalyan uncial yazısı 8. yy, 9) İngiliz kursiv yazısı 8.yy, 10) Karolenj miniskülü 9. yy, 11) Fransız gotik yazısı 14 yy, 12) İtalyan metal harfi 15.yy	31
Görsel 39. Türkçe’de nokta işareti kullanılan karakterler	31
Görsel 40. ‘Nokta’ işaretinin çeşitli yerleşim ve ebat versiyonları	32
Görsel 41. İtalik fontlardaki ‘nokta’ işareti bir sonraki glif ile ilişkilendirilmeyecek şekilde yerleştirilmelidir	32
Görsel 42. a: Antik Grek el yazması, b: Antik Glogol yazısı, c: Orta çağ kiril alfabesi, d: Metal dizgi döneminde tasarlanmış Kiril alfabesine ait taç işareti, e: taç işaretinin modern formu	33
Görsel 43. Türkçe’de taç işaretine sahip harfler	33
Görsel 44. Taç işaretinin dikey ve yatay yerleşim örnekleri	33
Görsel 45. MS 11. yy’a ait Latince el yazması	34
Görsel 46. Türkçe’de şapka işareti kullanılan karakterler	34

Görsel 47. Düzeltme işaretinin tiz aksan, pes aksan ve karon işareti ile karşılaştırılması. Ortada; Müjiskül ve miniskül harflerde düzeltme işaretinin tasarımı değişmektedir	35
Görsel 48. Solda: ‘Baskerville’ fontunun düzeltme işareti yatay yerleşim örneği sağda: ‘Meta Serif Pro’: dikey yerleşim örneği	35
Görsel 49. Fransız Yazı Dökümhanesi Deberny & Peignot’un yeni Türk alfabesi için 1928 yılında verdiği hurufat ilanı	36
Görsel 50. Osman Hamid’in ‘Yeni Alfabemiz’ isimli kitabından harf örnekleri, 1928	37
Görsel 51. Fransız Yazı Dökümhanesi Deberny & Peignot’un Türk alfabesi için tasarladığı, 28 harften oluşan hurufat tablosundan örnekler	37
Görsel 52. Başbakanlık Basım Evi Döner Sermaye İşletmesi, hurufat kataloğu, s.18, Mart 1977	38
Görsel 53. 30/01/1970 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nden başlık örneği	39
Görsel 54. 24/09/2015 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nden başlık örneği	39
Görsel 55. Cumhuriyet Gazetesi’nin ilk sayfası, Temmuz 1980	40
Görsel 56. Cumhuriyet Gazetesi’nin ilk sayfası, Kasım 2016	41
Görsel 57. Cumhuriyet Gazetesi’nin 1930-2010 yılları arasındaki yayınlarından kelime ve cümle örnekleri alınarak diyakritik işaret kullanımı gözlemlenmiştir. a) 6 Ocak 1930, b) 25 Ocak 1930, c) 6 Ocak 1940, d) 8 Ocak 1950, e) 1 Ocak 1960, f) 6 Eylül 1970, g) 1 Ocak 1980, h) 7 Ocak 1980, ı) 7 Ocak 1990, j) 8 Ocak 2000, k) 2 Ocak 2010	42
Görsel 58. Solda: Sait Maden’e ait kitap tanıtım afişi. Sağda: İhap Hulusi Görey’e ait propaganda afişi. İki afişte de kullanılan başlık fontu aynıdır. Kullanılan yazı tipinde diyakritik işaretler harf yüksekliği içersinde çözümlenmiştir. Bu vb. yaklaşımların	

tasarımcılar tarafından kabul görmesine karşın, diyakritik işaretlerle ilgili arayışlar üstünde yeteri kadar durulmamış ve geliştirilmemiştir.	43
Görsel 59. Cumhuriyet Gazetesi'nin 2016 senesinde yayınlanan sayılarından çeşitli başlık örnekleri	44
Görsel 60. Atatype Regular'ın diyakritik işaretleri	45
Görsel 61. Emre Senan Tasarım Vakfı kurumsal fontu: Yahşidots	46
Görsel 62: Taner Ardalı 2010 yılında tasarladığı diyakritik işaretleri 2015 yılında tekrar ele almıştır, Embrio	46
Görsel 63. Solda: Friedrich Althausen'in 2014 yılında tasarladığı 'Uberschrift'. Sağda: FontFont firmasına ait FF Mark Ultra	47
Görsel 64. 1853 yılında Oxford'da yayınlanan müzayede afişi	48
Görsel 65 Matthew Carter'in tasarladığı Miller ailesinin üç farklı türü	49
Görsel 66. Miller Text ve Miller Display fontlarının anatomik kıyaslaması	50
Görsel 67. Solferino yazı tipi ve uygulandığı mecradan bir örnek	50
Görsel 68. Chronicles yazı tipinin üç farklı türü (display, deck ve text) ve tavsiye edilen punto büyüklükleri. Koyu alanlar kullanılmaması gereken büyüklükleri, açık renkli alanlar	51
Görsel 69. Ralf Herrmann ve Sebastian Nagel'in 2012 yılında yön tabelalarında kullanılmak üzere tasarladığı "Wayfinding" isimli fontun tanıtım katalogunda yer alan karşılaştırmalar. a) Üstte 'Helvetica' alt tarafta ise 'Wayfinding' bulunmaktadır. b) Üstte: Polonya trafik levhalarında kullanılan 'Drogowskaz' isimli font, altta: 'Wayfinding' karşılaştırılmıştır.	51

- Görsel 70.** Sven Neumann, Prof. Florian Adler ve Prof. Daniela Hensel dokuz farklı fontun uzak mesafe performanslarını test etmiş ve ‘Wayfinding Sans’ın diğer fontlara göre daha okunur olduğunu tespit etmişlerdir, 2011, HTW Berlin. **52**
- Görsel 71.** HypeForType firmasının ürettiği dekoratif fontlar bunlardan bazıları: Yukarıdan aşağıya: Electro, Alex Trochut/Neo Deko, Rotorua, Rivets, Quadratisch, Maraschino **53**
- Görsel 72.** Uzun metinlerde okuma süreci kısa ve düzensiz hareketlerden olmaktadır **55**
- Görsel 73.** Font büyüklüğünün göz hareketleri ve okuma sürecine olan etkilerinin incelendiği araştırmada elde edilen bulgular, British Computer Society, 2008 **55**
- Görsel 74.** Türk grafik tasarımcı Selçuk Öziş’in elbise askısının farklı kesitlerini kullanarak oluşturduğu deneysel fontundan harf örnekleri **56**
- Görsel 75.** Barbara Butterweck’e ait olan ‘DearJohn’ isimli bu font , harflerin en karakteristik kısımlarını içermektedir. Butterweck bu yaklaşımla alfabeği yalınlaştırmaya çalışmıştır (Fuse 3) **57**
- Görsel 76.** Ian Anderson ‘Dr No-B’ adını verdiği bu fontta Latin alfabesinde bulunan harfleri logo dizisi olarak tasarlayarak nokta ve çizgilerden oluşan kodlar elde etmiştir (Fuse 6) **57**
- Görsel 77.** Malcolm Garrett ‘Instrument’ isimli bu fontta dilin önemini ve yazılı propagandaların doğasında bulunan aldatıcı bilgileri vurgulamak istemiştir (Fuse 12) **57**
- Görsel 78.** Sylke Janetzky’nin tasarladığı ‘Atomic Circle’ isimli font braille alfabesi gibi noktaların oluşturduğu basit bir kodlamaya dayanmaktadır. Bu kodlama çemberin oluşturduğu belirli bir alan içerisinde gerçekleşmektedir. Kodlama sistemi basit bir düzene dayanmaktadır: noktalar daima ilgili harflerin boş alanlarına denk gelmektedir (Fuse 10). **57**
- Görsel 79.** Solda: FF DIN - Tasarımcı: Albert-Jan Pool, Firma: FontFont, 1990. Sağda: Ford Otomotiv Sanayi A.Ş. için yapılan basın ilanından detay. Altta: Habertürk kanalından bir altyazı örneği **58**

Görsel 80. GT Walsheim, Grilli Type, 2010	59
Görsel 81. 15 Profesyonel Türk Tasarımcıyla yapılan röportaj sonuçları	59
Görsel 82. Grotesk fontların anatomik özelliklerinde bazı farklılıklar olabilmektedir. Üstte: Bureau Grot, altta: Akzidenz Grotesk	60
Görsel 83. Paul Renner'in tasarladığı 'Futura' geometrik fontların en bilinen örneklerinden biridir	60
Görsel 84. Evrim Sans yazı karakterinin karakter seti	62
Görsel 85. Evrim Sans yazı karakterinde harflerin terminal, alt ve üst uzantıları diyagonal açıyla tasarlanmıştır	63
Görsel 86. Evrim Sans yazı karakterinde harflerin terminal, alt ve üst uzantıları diyagonal açıyla tasarlanmıştır	64
Görsel 87. Evrim Sans yazı karakterinde bulunan normal yaklaşımla tasarlanmış deneysel işaret seti	65
Görsel 88. Üstte: Evrim Sans'ın ilk eskizi. Altta: Evrim Sans'ın temel yapısı oluşturulduktan sonra diyakritik işaretler tasarlanmıştır. Daha sonra diyakritik işaretlerle armonik uyum sağlaması amacıyla Evrim Sans'ın anatomik yapısı tekrar ele alınmıştır	66
Görsel 89. Helvetica, GT Walsmheim ve Franklin Gothic fontlarıyla kıyaslandığında Evrim Sans'ın çengel işaretinin kelimenin lekesiyle ve temel gliflerle daha uyumlu olduğu görünmektedir	66
Görsel 90. Helvetica, GT Walsmheim ve Franklin Gothic fontlarıyla kıyaslandığında Evrim Sans'ın taç işaretinin ağırlık, ebat, terminallerin açısı ve yerleşim bakımından daha tutarlı olduğu görünmektedir	66
Görsel 91. Evrim Sans'ın çift nokta (umlaut) işareti tasarımı	67

Görsel 92. Evrim Sans'ın nokta işareti tasarımı	68
Görsel 93. Evrim Sans'ın şapka işareti tasarımı	69
Görsel 94- Evrim Sans'a ait deneysel diyakritik işaretler, 1. set, ve örnek cümleler	70
Görsel 95- Evrim Sans'a ait deneysel diyakritik işaretler, 2. set, ve örnek cümleler	71
Görsel 96- Evrim Sans'a ait deneysel diyakritik işaretler, 3. set, ve örnek cümleler	72
Görsel 97- Evrim Sans'a ait deneysel diyakritik işaretler, 4. set, ve örnek cümleler	73

GİRİŞ

Kültürlerin ve medeniyetlerin arasındaki farklılıkları oluşturan en önemli ve kadim bileşenlerinden biri olan yazının, ait olduğu toplumun ihtiyaçlarına göre şekillenmesi ve kullanılması o toplumun dilinin karakteristik özelliklerinin semantik bağlamda belirginleşmesi açısından önemlidir. Ayrıca bir dilin doğru bir şekilde ifade ve telaffuz edilebilmesi için de diyakritik işaretler oldukça önemlidir.

Türkçe'nin yazılışı için tarih boyunca dört farklı alfabe kullanılmıştır. Latin kökenli yeni Türk alfabesi bunların sonuncusudur. Henüz yeni sayılabilecek bu alfabedeki diyakritik işaretlerin formu ve tipografik özellikleri yeteri kadar tartışılmamış, dizgicilerin ve/veya tasarımcıların diyakritik işaretlerle ilgili arayışları, denemeleri birbirine benzer yaklaşımlar çerçevesinde değişkenlik göstermiştir. Diyakritik işaretlerle ilgili veri üretilmesi, bu verilerin tartışılması ve yeni fikirlerin öne sürülmesi Türkçe'nin görsel olarak karakteristik özellikler kazanması açısından önemlidir. Dolayısıyla bu çalışmanın amacı tipografik bir problem çözmek değil, diyakritik işaretlerle ilgili daha önce denenmemiş yaklaşımlar öne sürerek dizgicilerin ve tasarımcıların dikkatine sunmaktır.

Diyakritik işaretlerin en çok müdahaleye uğradığı ve farklı çözümlerin arandığı yerler başlıklar ve başlık fontlarıdır. Bu nedenle, bu çalışmadaki diyakritik işaretler 20pt ve üstünde kullanılan başlık fontları üzerinden düşünülüp tasarlanmıştır. 6pt/12pt arasında dizilen uzun metinlerin okunurluk performansı için gerekli değişkenler ve gereksinimler tez kapsamı dışındadır.

Çalışmanın birinci bölümünde diyakritik işaretlerin tanımı ve sınıflandırılması yapılmış olup, diyakritik işaretlerin tasarımına etki eden faktörler incelenmiştir. İkinci bölümde ise Türkçe'de kullanılan diyakritik işaretlerin kökeni araştırılmış ve bu diyakritik işaretlerin tasarımı tartışılmıştır. Ayrıca harf inkilabından bu yana çıkan Cumhuriyet Gazetesi yayınlarındaki diyakritik işaretler 10'ar yıllık aralıklarla incelenmiştir. Üçüncü bölümde ise Başlık fontunun tanımı yapılmış, tez kapsamında hazırlanmış olan Evrim Sans'ın anatomisini etkileyen faktörler ve Evrim Sans'ın anatomik yapısı incelenmiş, tez kapsamında tasarlanan deneysel diyakritik işaretler ele alınmıştır.

1. DİYAKRİTİK İŞARETLER

Her alfabe bir kültürdür ve her kültürün kendine ait bir geleneği, geçmişi ve bir birikimi vardır. Tipografinin ana fonksiyonu (tek fonksiyonu değil) iletişimdir ve iletişim için en büyük tehlike farklılık değil, benzerliktir. Bu nedenle tipograflar dilin, düşüncenin ve kültürel kimliğin çeşitliliğini ve karmaşıklığını homojenleştirmek ya da saklamak yerine bunları yüceltmelidirler (Bringinghurst, 2015, s.89-142). Uluslararası pazarı oluşturan yazı tipi üreticileri ürettikleri fontların anatomik özelliklerini belirlerken, uluslararası standartlar ile farklı kültürlerin tipografik gereksinimleri arasındaki dengeyi sağlamalıdır. Yerel yazı tipi tasarımcıları, grafik tasarımcılar, dizgiciler ve tipograflar ise kendi alfabelerine ait tipografik farklılıkları gereksinimleri iyi tespit edip onları geliştirmeye çalışmalıdırlar.

Tipografide kültürel kimliği yansıtan en önemli unsurlardan biri diyakritik işaretlerdir. Yazı tipi tasarımcılarının diyakritik işaretler üzerinde çalışması, onları bir sorun olarak değil kültürel ve tipografik zenginlik olarak görmesi görsel iletişimin aynışmaması ve yazının insan medeniyetindeki kültürel önemini kaybetmemesi açısından önemlidir. Diyakritik işaretlerin tasarımının ve anatomilerinin tartışılması, kültürel ve tarihsel geçmişlerinin ve gelişimlerinin incelenmesi, tasarımcıların ve yazı tipi şirketlerinin diyakritik işaretleri daha ayrıntılı bir şekilde ele alması ve diyakritik işaretlerin alfabelerdeki önemini anlaşılması bakımından önemlidir. Bazı dillerdeki diyakritik işaretler şu şekildedir:

Almanca = ä, ö ve ü.

Çekçe = á, č, ď, é, ě, í, ň, ó, ř, š, ť, ú, ů, ý ve ž

Fransızca = à, é, è, ê, â ve œ.

İspanyolca = ñ, ó, í, ú ve á

Lehçe = ą, ć, ę, ł, ń, ó, ś, ź ve ż.

Livonyaca = ā, ä, ā, đ, ē, ī, ļ, ņ, ō, ò, ō, õ, õ, ŕ, š, ť, ū ve ž.

Rumence = ă, â, î, ș, ș ve ț

Slovakça = á, ä, č, ď, é, í, ľ, ľ, ň, ó, ô, ř, š, ť, ú, ý ve ž

Türkçe = ç, ş, ğ, ü, ö, â, û, î, î

1.1. Diyakritik İşaretlerin Tanımı

‘Diyakritik’ kelimesinin etimolojik kökeni Antik Yunanca’da kullanılan ‘diakrino’ kelimesinden türemiş olan ‘diakritikós’ kelimesine dayanmaktadır. Anlamı ‘ayırt eden / ayırt edici’dir (Harper, 2017). Diyakritik işaretler eklendiği harfin fonetik değerini değiştiren işaretlerdir. Harf şeklinde küçük işaretler ya da özgün formları olan başka işaretler olabilir (Handbook of the International Phonetic Association, 2016, s.15). Diyakritik işaretler harfin üstünde, altında, sağında, solunda veya harfin gövdesinde (ortasında) harfle tümleşik ya da harften ayrı bir şekilde kullanılmaktadır (Görsel 1). Türkçe’deki O > Ö veya A > Â ya da G > Ğ gibi diyakritik işaretler kullanımına birer örnektir.



Görsel 1- Çeşitli diyakritik işaretlerin kullanım şekli. Soldan sağa; Düzeltme işareti (circumflex), sedil (cedilla), çift nokta (umlaut), üst nokta (super dot), taç (grave) orta çizgi (with stroke), dikey karon

İlk diyakritik işaretler şiirlerdeki kelimelerin doğru telaffuz edilmesi, çift anlamlı kelimelerdeki anlam kargaşasının önüne geçilmesi ve lehçedeki tutarsızlıkların giderilmesi için Büyük İskender’in kurduğu İskenderiye Krallığı’nın edebiyatçıları tarafından M.S. 200’lü yıllarda Antik Helen dili için kullanılmaya başlanmıştır (Görsel 2). Helenistik dönem ve Roma döneminde ise dilbilimsel değişikliklerle beraber diyakritik işaretler de değişikliğe uğramıştır. MS 9. yy’da Bizans’lı bilim adamları diyakritik işaretleri geliştirip sayılarını çoğaltarak günümüzde kullandığımız diyakritik işaretlerin temelini oluşturmuşlardır (<http://ucbclassics.dreamhosters.com/>).



Görsel 2- Antik Helen alfabesiyle yazılmış MS 1. yüzyıla ait el yazması

Diyakritik işaretler Antik Yunan ve Roma döneminde ortaya çıkmış ve gelişimini Avrupa dillerinde sürdürmüştür (<http://www.rennert.com/translations/resources/diacritics.htm>). Örneğin ortaçağ başlarında İspanyol bilim adamları iki tane ‘nn’ harfini belirtmek için ‘tilde’ diyakritiğini (~ / ñ) icat etmişlerdir. Fransız’lar ise 16. yy’da tiz aksan (´), çift nokta (¨), düzeltme işaretlerini (^) geliştirmiş, 17.yy’da ise pes aksan (`) ve sedil (,) diyakritiklerini Fransızca’ya eklemişlerdir (Aykan, 2014, s.70).

Bazı dillerin alfabelerinde bulunan harflerde iki adet diyakritik işaret kullanılmaktadır. Örneğin: È, Ò, Ñ, ò, ó, š harflerinde olduğu gibi. Eğer bu harfler klavyede hazır olarak bulunmuyorsa, harf yazıldıktan sonra ilgili tuş kombinasyonlarıyla veya ‘PopChar’ gibi bir arayüz kullanılarak harfe eklenir. Bazı harflerde ise tek diyakritik işaret bulunmasına karşın bu harf klavyede hazır olarak bulunmadığı için (Türkçe’deki düzeltme işareti gibi) yine çeşitli tuş kombinasyonlarıyla ya da ilgili arayüzlerle harf yazıldıktan sonra harfe eklenirler. Kullanıcının harfe sonradan eklediği bu diyakritik işaretlere ‘kombine diyakritikler’ (combining diacritical marks) denir. Kombine diyakritik işaretlerin Unicode değerleri U+0300 ile U+036F arasında değişmektedir (Görsel 3).

Yazı tipi tasarımcıları ‘ideal metin rengi’ne¹ ulaşmak, okunurluğu arttırmak veya kültürel gereksinimlere özgü ihtiyaçlar gibi çeşitli nedenlerle diyakritik işaretlerle ilgili çalışmalarını sürdürmektedir. “Diller canlıdır; toplumsal değişim ve teknolojik yeniliklere göre değişmektedir. Diyakritik işaretler bu değişimlerden en fazla etkilenen ortografik unsurlardır” (Aykan, 2014, s.70). Opentype formatının sunduğu geniş karakter imkanı, font tasarımı programlarının giderek gelişmesi, internet sayesinde bilginin ulaşılabilirliğinin kolaylaşması gibi teknolojik gelişmelerle beraber tasarımcıların alfabelerle ilgili tipografik çalışmaları giderek artmaktadır.

¹ ‘Tipografik metin rengi’ harflerin içini, etrafını, kelime aralarını ve satır aralarını dolduran ışıkla ilgilidir. Bu değişkenler metin bloğunun zeminde ne kadar açık ya da koyu görüldüğünü belirler. ‘Tipografik metin rengi’ sarı, mavi, kırmızı vb. renk seçimleriyle ilgili değildir.

	030	031	032	033	034	035	036
0	0300	0301	0302	0303	0304	0305	0306
1	0301	0311	0321	0331	0341	0351	0361
2	0302	0312	0322	0332	0342	0352	0362
3	0303	0313	0323	0333	0343	0353	a 0363
4	0304	0314	0324	0334	0344	0354	e 0364
5	0305	0315	0325	0335	0345	0355	i 0365
6	0306	0316	0326	0336	0346	0356	o 0366
7	0307	0317	0327	0337	0347	0357	u 0367
8	0308	0318	0328	0338	0348	0358	c 0368
9	0309	0319	0329	0339	0349	0359	d 0369
A	030A	031A	032A	033A	034A	035A	h 036A
B	030B	031B	032B	033B	034B	035B	m 036B
C	030C	031C	032C	033C	034C	035C	r 036C
D	030D	031D	032D	033D	034D	035D	t 036D
E	030E	031E	032E	033E	034E	035E	v 036E
F	030F	031F	032F	033F	034F	035F	x 036F

Görsel 3- Kombine diyakritik işaretler (combining diacritical marks) tablosu, Unicode, 2016

1.2- Diyakritik İşaretlerin Tipografik Olarak Sınıflandırılması

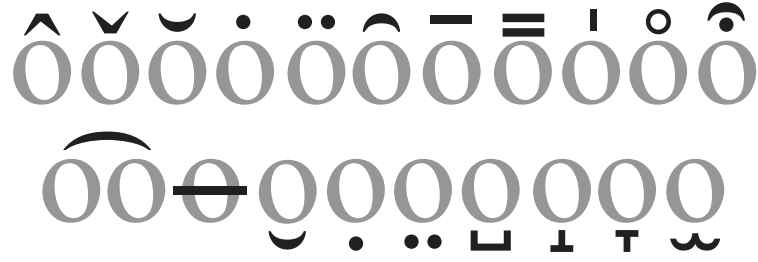
Unicode² sisteminde olduğu gibi birbirinden farklı özelliklere sahip diyakritik işaretler Unicode sisteminde farklı sınıflara aittir ve her diyakritik işaretin kendine özgü tasarım problemleri ve tipografik gereksinimi vardır. Problemler ve gereksinimler dilbilimsel ve tipografik kurallar çerçevesinde ele alınsa da bu kurallar sabit ve değiştirilemez değildir. Çoğu zaman simetrik olarak kullanılan bir diyakritik işaret asimetric olarak da tasarlanabilir. Tüm diyakritik işaretler neredeyse ayrı tasarım problemlerine sahiptir. Diyakritik işaretlerin özelliklerini tanımlamak ve sınıflandırmak bu işaretlerin daha iyi kavranmasını ve geliştirilmesini kolaylaştıracaktır (Gaultney, 2002, s.4).

1.2.1- Simetrik ve Asimetrik Diyakritik İşaretler

Yazı tasarımında denge önemlidir. Örneğin 'S' harfinin üst sağ tarafta olan bitiş noktası (terminal) alt sol tarafta olan bitiş noktasıya dengeli bir şekilde tasarlanmalı, harfin üst ve alt kısımları dengeli ve optik olarak doğru görünmelidir. Aksi takdirde harf arkaya ya da öne düşecek gibi gözükecektir. Bu durum diyakritik işaretler için de geçerlidir (Gaultney, 2002, s.4). Diyakritik işaretin simetrik ya da asimetric olması işareti ait olduğu harfin ilgili bölümüne yerleştirirken büyük önem kazanmaktadır. Bu nedenle simetrik ve asimetric diyakritiklerin saptanması ve tanımlanması önemlidir.

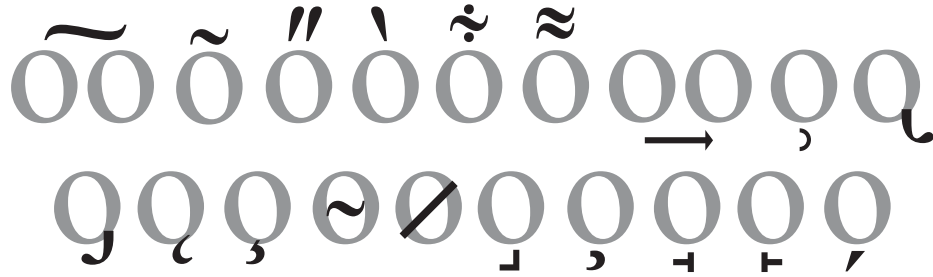
'Simetrik diyakritik işaretler'in başlangıç ve bitiş noktaları aynı kalınlıkta ve hizadadır. Taç (^) işareti gibi kavisli diyakritik işaretlerde ise bu kavis başlangıç ve bitiş noktası arasındaki geometrik ortaya göre oluşturulmaktadır. Simetrik diyakritik işaretlerde optik ortanın belirlenerek temel glife yerleştirilmesi asimetric işaretlere göre daha kolaydır.

² The Unicode Standarts, uluslararası bilgisayar endüstrisi tarafından kabul gören karakter tanımlama sistemidir. Unicode sistemi, diyakritik işaretler, matematik sembolleri, teknik semboller, yönlendirme işaretleri, ideogramlar, Avrupa, Orta Doğu, Asya ve diğer dünya dillerinin yazımı için kullanılan karakterler dahil olmak üzere 120,000 civarı karakteri tanımlamaktadır. Bu sistemde her karakterin bir kodu bulunmaktadır. Örneğin: Latin alfabesindeki miniskül 'a' harfinin Unicode sistemindeki karşılığı 'U+0061' dir.



Görsel 4 - Simetrik diyakritik işaret örnekleri

‘Asimetrik diyakritik işaretlerin başlangıç ve bitiş noktaları farklı kalınlıklarda ve şekillerde olabilir. Örneğin pes aksan (`) işaretinde olduğu gibi inceden kalına gidebilir ve iki bitiş noktası farklı açılarda tasarlanabilir. Asimetrik diyakritik işaretlerin başlangıç ve bitiş noktaları çoğu zaman aynı hizada olmaz. İşaretin sahip olduğu bu değişkenler asimetrik işaretlerin tasarım aşamasını ve ana glife optik olarak doğru bir şekilde yerleştirilmesini güçleştirir.



Görsel 5 - Asimetrik diyakritik işaretlerden çeşitli örnekler

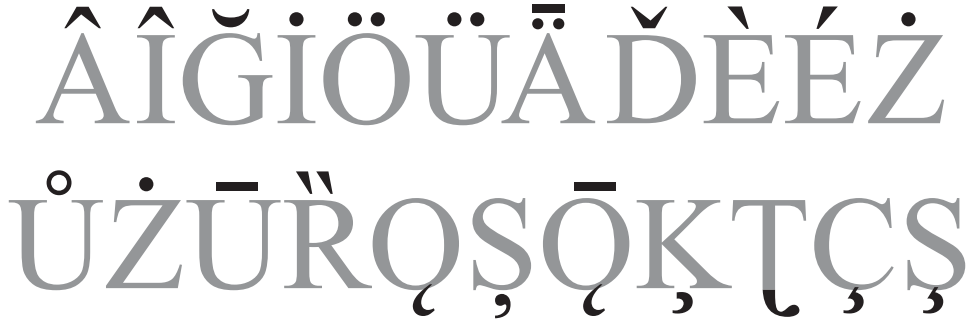
1.2.2- Satır Espasına Etki Eden Diyakritik İşaretler

Bir satırın taban hattından (baseline) diğer satırın taban hattına olan mesafeye “satır espası” (leading) denir. Harflerin alt ve üst uzantılarının çakışmaması için satır espası daima metnin dizildiği punto büyüklüğünden fazla olmalıdır (Seddon, 2016, s.69). Uzun metinlerde ideal satır espası genellikle metnin punto büyüklüğünün %120’si kadardır. Harf büyüklüğü arttıkça (20 puntodan itibaren) bu oran azalır. Araştırmanın konusu olan başlık metinlerinde bu oran daha azdır. 40 puntodan itibaren de satır espası harf espasından daha düşük puntoda ayarlanmalıdır. Aksi takdirde iki satır birbirinden çok kopuk gözükecek iki ayrı başlık olarak algılanacaktır.



Görsel 6- Açıkları ve yerleşimleri satır boşluğu gözönünde bulundurularak tasarlanmış diyakritik işaretler. Majiskül harflerdeki diyakritik işaretler miniskül harflerdeki diyakritik işaretlere göre daha kısa ve daha yatay tasarlanmıştır. a) Arno Pro, b) Myriad Pro

Satır boşluğu okunabilirlik ve metin rengi için oldukça önemlidir. Satır boşluğunun gereğinden fazla olması veya gerekenden az olması hem metnin rengini etkileyecek hem de okunabilirliği azaltacaktır. Majiskül harflerle dizilen başlıklarda diyakritik işaretler satır boşluğunu etkileyen en önemli unsurdur. Satır boşluğundaki boşluğun kısıtlı olduğu düşünülerek temel harflerin anatomilerinde ya da diyakritik işaretlerin anatomilerinde değişiklikler yapılabilir. Tasarımcılar genellikle majiskül harflerdeki diyakritik işaretlerin açısını değiştirerek ya da boyunu kısaltarak bu problemin önüne geçmeye çalışmaktadır (Görsel 6).



Görsel 7 - Bazı diyakritik işaretler harfin altında ve üstünde yer alarak satır boşluğunu etkilemektedir.

1.2.3- Harf Boşluğuna Etki Eden Diyakritik İşaretler

Satır boşluğunu etkileyen diyakritikler gibi harf boşluğunu etkileyen diyakritik işaretlerin de kendine özgü ihtiyaçları vardır. Bu ihtiyaçlar diyakritik işaretlerin harften daha geniş olmasından kaynaklanır. Bu durum özellikle bold sans serif fontlarda daha belirgindir. Bu problemin önüne geçmenin yollarından biri 'ligatürler' tasarlamaktır. Diğer bir yolu ise kerning ayarı yapmaktır (Turčić, 2011, s.9).

Türkçe'de harf boşluğuna nadiren de olsa etki edecek tek diyakritik işaret 'i' harfinde bulunan üst noktadır. Fransızca'da bulunan diaresis (i), Pan-Nijerya alfabesinde sıkça kullanılan kanca (hook / d') gibi diyakritikler harf boşluğu için büyük bir sorundur. Nijerya Ulusal Dil

Merkez'inin talebiyle 1980'lerde dilbilimci Kay Williamson ve tipograf Herman Zapf Pan-Nijerya alfabesinde sıkça kullanılan caron'u harfle bütünleştirerek (d') bu diyakritiğin yarattığı espas problemin önüne geçmeye çalışmışlardır. Harfin yanlarında veya üstünde bulunarak harf espasına etki eden diyakritiklerden bazıları görsel 8'de görülmektedir.



Görsel 8- Harf espasını etkileyen diyakritik işaretlerden bazıları. Soldan sağa: Kanca (hook), kanca (hook), diaresis, orta çizgi, kanca (hook), boynuz (horn), makron, şapka (breve), orta nokta (middle dot)

1.3- Okunaklılık (Legibility) ve Okunabilirlikte (Readability) Diyakritik İşaretlerin Rolü

'Okunaklılık' yazı tipinde bulunan harflerin tek tek, bireysel olarak ne kadar anlaşılabilir olduğuyla ilgilidir. 'Okunabilirlik' ise kitaplarda, gazetelerde, web sitelerinde vb. ortamlarda bulunan kelimelerin, cümlelerin, metin bloklarının okunma konforu ve hızı ile ilgilidir (Tselentis, 2011, s.122). Karakterin biçimi, x-yüksekliği, kapalı alan büyüklüğü (counters), kontrast, serifler, alt uzantı ve üst uzantı gibi bir harfin diğerinden ayırt edilebilmesini sağlayan özellikler 'okunaklılık' ile ilgilidir (Ambrose ve Harris, 2012, s.186). Satır uzunluğu, harf espası, kelime espası, satır espası, yazı büyüklüğü, sayfa düzeni gibi tipografik düzenlemeler ve kağıdın dokusu, ortam ışığı gibi faktörler 'okunabilirliği' etkileyen unsurlardır (Burt, 1959, s.5)

Diyakritik işaretlerin temel gliflerin hangi tarafında oldukları (alta, üstte, yan taraflarda, harfin ortasında) harf ve satır espasına olan etkilerini belirler. Harf espası ve satır espası ise metnin 'okunabilirliğini' doğrudan etkilemektedir. Tasarımcılar Türkçe'de bulunan diyakritik işaretlerin bu durumunu göz önünde bulundurarak satır espasını ayarlamalıdır (Sarıkavak, 2014, s.121). Anıl Aykan Barnbrook 2014 yılında yaptığı araştırmada İnsan Hakları Evrensel Bildirgesi'nin giriş bölümünü Latince (a) ve Türkçe (b) olarak 10 pt harf büyüklüğünde 12 pt satır espası vererek Times New Roman yazı karakteriyle dizmiş ve diyakritik işaretlerin satır espasına olan etkisini araştırmıştır. Bu araştırmanın sonucunda: Latince metinde diyakritik işaretlerin olmayışı ve alt-üst uzantıya sahip harflerin az oluşu nedeniyle Latince metnin satır hissini daha kuvvetli ve dolayısıyla daha okunabilir olduğu gözlemlenmiştir (Görsel 9).

a



b



Görsel 9: Diyakritik işaretlerin satır boşluğuna olan etkisi, Aykan Barnbrook, 2014

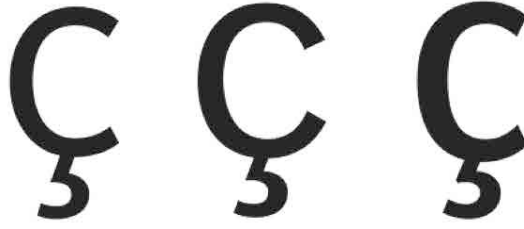
Satır boşluğu metnin oluşturduğu 'gri çizgi'den daha baskın olduğunda 'beyaz kurdele' etkisi oluşur. Bu durum metnin okunabilirliğini olumsuz etkiler. Metnin oluşturduğu gri çizgi ile satır boşluğu dengeli görünmelidir (Ruder, 2009, s52). Satır espası, kelime espasını da etkilemektedir. Metin büyüklüğü ile iyi orantılanmamış satır boşluğu, metin bloğundaki kelime aralarının geniş ya da dar görünmesine neden olabilir (Tschichold, 1995, s33). Geniş ayarlanmış satır arası espası gözün bir satırdan diğerine geçmesini zorlaştırmakta bu durum da okunabilirliği olumsuz etkilemektedir. Başlıklarda ise satır arası geniş tutulduğunda aynı cümle iki ayrı başlık olarak algılanma riski taşımaktadır.

Türkçe'deki diyakritik işaretler temel gliflerin altında ve üstünde bulunurlar. Bu nedenle Türkçe'de kullanılan diyakritik işaretler büyük oranda satır espasını etkilemektedir. Başlıklarda satır arasındaki alan uzun metinlere göre daha azdır. Başlık metnindeki diyakritik işaretler alt satırda veya üst satırda bulunan harflerle çakışma riski taşırlar. Bu nedenlerle tasarımcılar ve dizgiciler 'okunabilirliği' arttırmak amacıyla başlık metnindeki satır espasını arttırmak yerine diyakritik işaretlerin ebâdını küçülterek ya da harfin boyunu kısaltarak diyakritik işareti 'harf yüksekliği' içerisinde konumlandırmak için çeşitli tipografik arayışlarda bulunmaktadır.

Diyakritik işaretlerin 'okunaklı' olabilmesi için de açı, kontrast, bitiş noktası (terminal), ebat ve ağırlık bakımından ait oldukları karakter ile armonik uyum içerisinde olmaları gerekir.

1.4- Diyakritik İşaretlerin Tasarımı

Büyük yazı tipi şirketlerinden bazıları tasarladıkları yazı tiplerinde aynı diyakritik setleri kullanmaktadır (Görsel 10). Bu yaklaşım kötü bir tasarımla sonuçlanmakla birlikte genç tasarımcıların diyakritik işaretlerini tasarlarırken göstermeleri gereken özenin ve ciddiyetin önüne geçmektedir. İyi bir diyakritik işaret tasarımının okunur olması o alfabeyi kullanan ulusların okuyucuları için önemlidir. Diyakritik işaretlerin tasarımı yazı tipinin tüm unsunlarıyla tutarlılık göstermelidir (Turčić, 2011, s.8). Diyakritik işaretler harfin tüm anatomik detayları kadar önemli parçalar/bileşenlerdir. Eklendikleri glifi yeni bir glif haline getirirler. Diyakritik işaretler ait oldukları glifle ve alfabede bulunan diğer gliflerle anatomik olarak ortak paydalara sahip olmalıdır. Bir diyakritik işaret seti birden fazla fontta kullanılmamalıdır. Tasarlanan fonttaki diyakritik işaretler o fontun anatomik özelliklerine özgü olarak ele alınmalıdır.



Görsel 10- FontFont firmasının ürettiği üç ayrı yazı tipinden çengel örnekleri.
Soldan sağa: FF Kievit, FF Dagny, FF Meta Headline

Latin kökenli alfabelerde yüzlerce diyakritik işaret kullanılmaktadır. Ancak tasarlanan yazı tiplerinin hepsi tüm dilleri desteklememektedir. Bunun sebeplerinden biri teknolojik şartların son yıllarda olgunlaşmasından kaynaklanmaktadır. Bilgisayar sistemlerinin hemen hemen tüm dillerin alfabelerini kapsayacak kadar gelişmesi ‘ASCII’³ ve ‘Unicode Konsorsiyum’un 1990’larda karakter tablolarına getirdikleri yeniliklerle mümkün olmuştur (Aykan, 2014, s109).

Bir diğer sebep ise yazı tipi tasarımcılarının ya da yazı tipi şirketlerinin tercihlerinden kaynaklanmaktadır. Günümüzde üretilen yazı tiplerinin birçoğu tiz vurgu, pes vurgu, düzeltme işareti, diaeresis, sedil, tilde vb. gibi Avrupa dillerinde sıkça kullanılan diyakritik işaretlerle sınırlıdır (Görsel 11).

pijamalı hasta ya□ız □oföre çabucak güvendi.

Görsel 11: Kullanılan font gerekli diyakritik işaretleri içermediğinde, diyakritik işaretlerin olduğu yeri ‘tofu’ olarak isimlendirilen soyut biçimler doldurur.

Google 2016 yılında 100 farklı yazı türünü ve 800 farklı dili destekleyen 110,000 karaktere sahip ‘Noto’ isimli bir fontu piyasaya sürmüştür. İngilizce’de ‘Daha fazla tofuya hayır’ anlamına gelen “**no** more **tofu**” cümlesinden esinlenerek isimlendirilen ‘Noto’, fontlardaki diyakritik işaretler ve dünya dillerinin duyduğu diğer ihtiyaçlara dikkat çekmesi ve farkındalık yaratması nedeni ile önemli bir yere sahiptir.

³ ASCII (Amerikan Standart Bilgi Kodu) Bilgisayar sisteminde her sembolü sayısal olarak ifade etmek için kullanılan tablolardan birisidir. İlk kez 1963 yılında ANSI (Amerikan Ulusal Standartlar Enstitüsü) tarafından standart olarak sunulmuştur.

Noto Naskh Arabic	ي آ ا ب ت ث ج ح خ د ذ ر ز س ش ص ض ط ظ ع غ ف ق ك ل م ن ه و ا ء ا ت ب ج ذ ز ز گ
Noto Devanagari	सर्व मनुष्यजात जन्मतःच स्वतंत्र आहे व सर्वजणांना समान प्रतिष्ठा व समान अधिकार आहेत.
Noto Sans	All human beings are born free and equal in dignity and rights.
Noto Sans Bengali	সমস্ত মানুষ স্বাধীনভাবে সমান মর্যাদা এবং অধিকার নিয়ে জন্মগ্রহণ করে তাঁদের
Noto Sans Telugu	ప్రతిపక్షిస్వత్వముల విషయమున మానవులెల్లరును జన్మతః స్వతంత్రులును
Noto Sans Chinese	人人生而自由，在尊严和权利上一律平等。他们赋有理性和
Noto Sans Korean	모든 인간은 태어날 때부터 자유로우며 그 존엄과 권리에 있어 동등하다. 인간
Noto Sans Tamil	மனிதப் பிறவியினர் சகலரும் சுதந்திரமாகவே

Görsel 12: Google firmasının 2016 yılında ürettiği 'Noto' isimli fontun desteklediği dillerden bazıları.

Diyakritik işaretlerin kullanım sıklığı ve sayıları göz önünde bulundurulduğunda bu işaretlerin tasarım ve yerleşim gibi özellikleri hakkında daha fazla bilgi edinilmesi gerektiği görülmektedir (Gaultney, 2002, s.5).

1.4.1- Yerleşim

Diyakritik işaretlerin okuma esnasında başka harfe ait bir diyakritik işaretmiş gibi algılanmaması ve diğer harflerle çakışmaması çok önemlidir. Bu nedenle diyakritik işaretler temel harfe yerleştirilirken, ait olduğu harfle iyi ilişkilendirilmelidir.

Diyakritik işaret yerleşimi yatay ve dikey yerleşim olarak ikiye ayrılır. Diyakritik işaretlerin aşağı ve yukarı yönlerde hareket ettirilerek harfe olan uzaklığının ayarlanması dikey yerleşimle ilgilidir. Dikey yerleşimde diyakritik işaretlerin temel gliften kopuk görünmeyecek kadar uzak ancak glifle birleşecek kadar da yakın konumlandırılmamalıdır (Connare, 1999).

üiğ üiğ üiğ

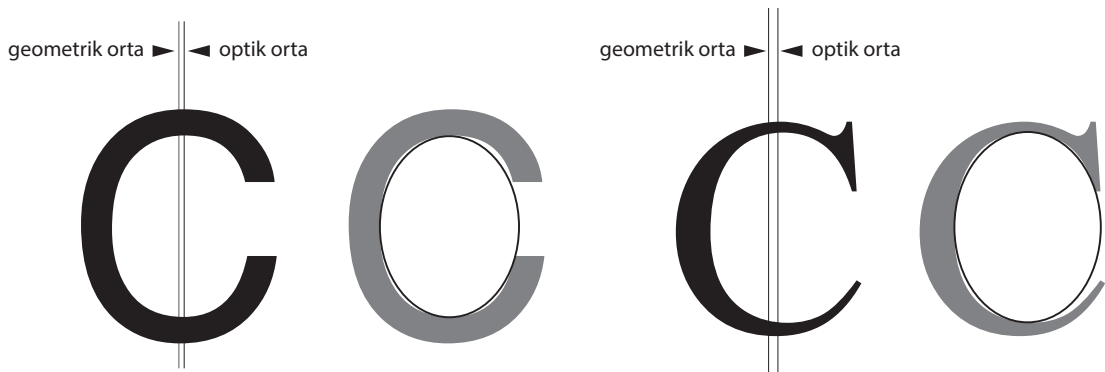
Görsel 13- Dikey yerleşim örnekleri. Soldan sağa: Minion Pro, Didot, GT Walsheim

Yatay yerleşimde esas olan yaklaşım, diyakritik işaretlerin geometrik ortaya göre değil, optik ortaya göre yerleştirilmesidir. Görsel 14’de de görüldüğü üzere çengeller geometrik ortaya değil, optik ortaya göre yerleştirilmiştir.



Görsel 14- Yatay yerleşim örnekleri. Soldan sağa: Minion Pro, Didot, GT Walsheim

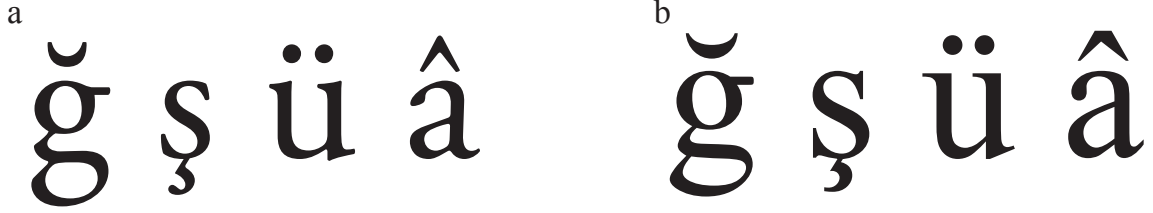
Tasarlanan yazı tiplerinin büyük bir kısmı tam geometrik değildir. Harflerin iç boşluklarındaki (counters) ya da dış hatlarındaki eğriler, harfin kontrastı (çizgilerin ince kalın ilişkisi) harfin farklı kısımlarında farklılık gösterebilir. Diğer bir deyişle harfler asimetrik formlara sahiptirler. Görsel 15’te de görüldüğü üzere ‘C’ harflerinin iç boşluğu tam oval değildir. Bu nedenlerle insan gözü bir yanılsama (illusion) sonucunda harfin geometrik ortasını değil, optik ortasını ‘tam orta’ olarak kabul eder. Optik ortanın matematiksel bir tanımı veya tam doğrusu yoktur. Gözün doğru olarak kabul ettiği ‘orta’ harfin anatomisine göre değişir. Diyakritik işareti sağa ve sola doğru hareket ettirerek, diyakritik işaretin hangi noktada temel glif ile optik olarak ortalandığı tespit edilmektedir. Sadece karakterin değil diyakritik işaretlerin biçimi, simetrik ya da asimetrik oluşu, ağırlık noktası da yerleşimi ve optik ortanın saptanmasını etkilemektedir.



Görsel 15- Yatay yerleşim örnekleri. Soldan sağa: Minion Pro, Didot, GT Walsheim

1.4.2- Ebat Ve Ağırlık

Diyakritik işaretler birçok dilde sözcüklerin anlamını doğrudan etkiler ve harflerle aynı semantik öneme sahiptirler. Bu nedenle ebatları ve ağırlıkları bağlı buldukları temel glifin yapısıyla uyum içerisinde olmalıdır. Okunurluğu riske atacak kadar küçük olup kelimenin anlamını riske atmamalı ya da olması gerekenden büyük olup harfin önüne geçmemelidir (Bşezina, 2009).



Görsel-16- Türkçe'de bulunan bazı diyakritik işaretlerin tipografik olarak karşılaştırılması.
a) Adobe Garamond Pro, b) Times New Roman

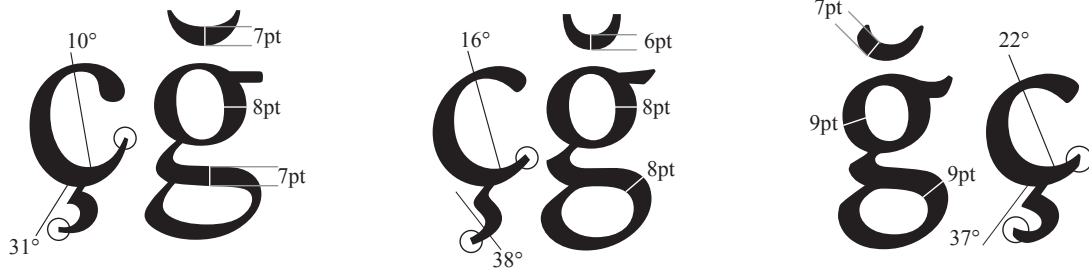
Görsel 16'de Adobe Garamond Pro ve Times New Roman'ın Türkçe diyakritik işaretleri karşılaştırılmıştır. Diyakritik işaretlerle ilgili genel tasarım kurallarına göre incelendiğinde: Adobe Garamond'da bulunan taç (˘) işaretinin ebadı ve ağırlığı Times New Roman'da bulunan şapka işaretine göre daha doğrudur. Çengel (,) ise Times New Roman'da daha doğru tasarlanmıştır. Adobe Garamond Pro'da bulunan sedil işareti olması gerekenden uzun ve zayıf görünmektedir. İki yazı tipinde de çift nokta işaretinin ağırlıkları harflerin çizgi kalınlıklarına oranla doğru tasarlanmıştır. Adobe Garamond Pro'da bulunan düzeltme işareti (circumflex / ^) olması gerekenden uzun ve dar tasarlanmıştır. Times New Roman'da bulunan düzeltme işaretinin tepe noktası olması gerekenden geniş ve ağır görünmektedir.

Diyakritik işaretlerin ebat ve ağırlık gereksinimleri kullanıldıkları dilin tipografik ve dil bilimsel özelliklerine göre farklılıklar gösterebilir. Ancak genel olarak, diyakritik işaretlerin tasarımında temel glif ile diyakritik işaretin ebat ve ağırlık uyumu göz önünde bulundurulmalıdır.

1.4.3- Temel Glif ile Armonik Uyum

Okuma sürecinde diyakritik işaretlerin ebat, ağırlık ve yerleşim özellikleri, işaretin harfle olan armonik uyumundan daha önemlidir. Ancak bu durum diyakritik işaretlerin harfin anatomik özellikleriyle olan armonik uyumunun önemini azaltmamaktadır.

Diyakritik işaretler temel glife oranla ufak işaretlerdir. Bu nedenle diyakritik işaretlerdeki ince kalın ilişkisi (kontrast) çok fazla olmamalıdır. Özellikle 6-12 punto arasında dizilmiş uzun okumaya dayalı metinlerle diyakritik işaretlerin fazla inceltilmiş kısımları görünmeyebilir. Bu da okunabilirliği olumsuz etkileyecektir. Diyakritik işaretlerin bitiş noktalarının açısının ve kalınlığının temel glifin bitişleriyle tutarlılık göstermesi armonik uyum açısından önemlidir. Ancak damla şeklindeki bitişler ve serifler diyakritik işaretlerde kullanılmaz. Diyakritik işaretlerin açısı ve vurgu kalınlığı da temel glif ve diğer diyakritik işaretlerle benzerlik göstermelidir. Ancak bu durum diyakritik işaretlerin temel glif ve diğer diyakritik işaretlerle açı ve vurgu bakımından tamamen aynı olması gerektiği anlamına gelmemektedir. Diyakritik işaretler kendi aralarında ve ait oldukları temel glifle açı ve vurgu bakımından bazı farklılıklar gösterebilir (Bşezina, 2009).



Görsel 17- Sedil/çengel ve şapka işaretlerinde açı, kontrast ve bitişlerin ilişkisi.
Soldan sağa: Times New Roman, Minion Pro, Arno Pro

1.4.4- x-Yüksekliği

Diyakritik işaretlerin tasarımı fontun temel yapısından ve özelliklerinden bağımsız gerçekleşmemektedir. Harflerin alt ve üst uzantılarının uzunluğu diyakritik işaretlerin ebadını ve yerleşimini doğrudan etkilemektedir. Alt ve üst uzantıların ne kadar uzun ya da kısa olduğunu ise x-yüksekliği belirlemektedir. x-yüksekliği miniskül 'x' harfinin yüksekliğidir. Ölçü için bu harfin belirlenmesinin sebebi alt/üst uzantılarının ve yuvarlak hatlarının olmayışı ve taban çizgisine de tam olarak oturmasıdır. x-yüksekliği arttıkça alt ve üst uzantılar kısaltmakta ve diyakritik işaretin yerleştirileceği alan azalmaktadır. x-yüksekliği azaldıkça da diyakritik işaretin yerleştirileceği alan artmaktadır.



Görsel 18- x-yüksekliği, alt ve üst uzantıların görsel anlatımı

Çekoslovak yazı tipi tasarımcısı Peter Bil'ak, 1995 senesinde diyakritik işaretlerin kullanıldığı diller için tasarladığı "FF Eureka" isimli yazı tipi hakkında şunları söylemektedir;

"... Bu yazı tipi, özellikle diyakritik işaretlerin kullanıldığı dillerde iyi çalışmaktadır. Birçok çağdaş yazı tipi okunur olmaları için büyük x-yüksekliğinde tasarlanmaktadır. Bunun sonucunda da diyakritik işaretler küçük ve okunaksız hale gelmektedir. Ancak pek çok dilde diyakritik işaretler alfabenin ayrılmaz bir parçasıdır ve bu yüzden diyakritik işaretlerin boyutları küçültülüp, okunaksız ve önemsiz hale getirilmemelidirler. Bu hususlar göz önünde bulundurularak, bu yazı tipinin oranlarını doğru metin ritmini sağlamak üzere ayarlanmıştır." (<http://www.peterbilak.com/>)

abcdefghijklmnopqrs
tuvwxyzàâãäåçïöñížł

Görsel 19- Peter Bil'ak'ın tasarladığı FF Eureka yazı tipi, 1995

Diyakritik işaretlerin kullanıldığı diller için tasarlanan fontlarda kısa x-yüksekliği (alt ve üst uzantıların uzun oluşu) diyakritik işaretlerin yerleşimi için gereken alan açısından bir avantaj sağlamaktadır. Ancak kısa x-yüksekliğinin özellikle uzun metinler için tasarlanmış yazı tiplerinin okunurluk ve okunabilirlik konforunu düşüreceği unutulmamalıdır. Diyakritik işaretler harfleri domine etmemeli, arttırılmış x-yüksekliği de diyakritik işaretlerin ihtiyacı olan alanı azaltmamalıdır. Yazı tipi tasarımında harf ve diyakritik işaretlerin oranları iyi saptanmalı ve bu ayarlar dengeli bir şekilde yapılmalıdır.

1.4.5- Kültürel Tercihler

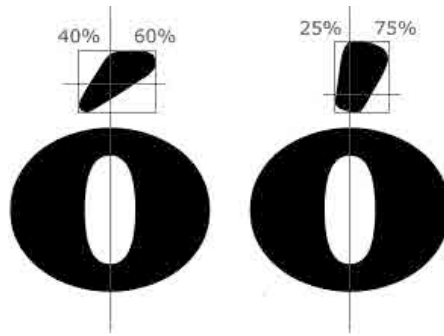
Tasarımcıların yaşadıkları çevrenin, kullandıkları alfabenin dilbilimsel özelliklerinden etkilenip tasarladıkları fontlarda bu özelliklerin üstünde durmaları ve bu konularda

uzmanlaşmaları doğal bir eğilimdir. Kültürel tercihlerin üstünde durulması tasarlanan fontun daha geniş kitlelere hitap etmesini sağlamaktadır (Gaultney, 2002, s.16).

Yerleşim, ebat, armonik uyum ve x-yüksekliği kuralları tipografik ve dilbilimsel sebeplere dayanmaktadır. Diyakritik işaretin tasarımı ve yerleşimi dilin kökenine ve dolayısıyla kendine özgü ihtiyaçlarına bağlıdır. İşaretin genişliği ise o dilde sık kullanılan harf çiftlerine göre değişkenlik göstermektedir. Fontu sadece bir dilin kültürel ve tipografik gereksimine göre tasarlamak, tasarımcıların daha iyi fontlar üretmesini sağlamaktadır. Ancak tasarlanan font birden çok dilin kullanımı için tasarlanıyor ise, fontun tasarımını aynı yaklaşımla ele almak doğru olmayacaktır. Kültürel tercihler diyakritik işaretin ebat ve genişliğini de etkilemektedir. Örneğin; Fransızca'daki diyakritik işaretler, Hırvat diline kıyasla kelimelerin semantik anlamını daha az etkilemektedir. Fransızca'daki diyakritik işaretler kullanılmadığında kelimelerin anlamı bozulmayacak ve temel iletişim devam edecektir. Bu yüzden Fransızca için kullanılan diyakritik işaretler küçük tasarlanmaya elverişlidir (Turčić, 2011, s.8).

Bazı diyakritik işaretler form olarak birbirlerine çok benzemesine rağmen kültürler arasında bazı farklılıklar gösterebilmektedir. Polonyalı tipograf Adam Twardoch Lehçe'nin kendine özgü tipografik gereksinimleri nedeniyle Lehçe'de kullanılan tiz aksan (') işaretinin OpenType sisteminde farklı bir koda sahip olması ve tasarımının farklı olması gerektiğini savunmaktadır (Görsel 20).

Twardoch'a göre Lehçe'de kullanılan ve yerel ismi 'çizgi' anlamına gelen "Kreska" işareti, tiz aksan (') işaretinden daha dik tasarlanmalı ve işaretin ağırlık noktası daha aşağıda olmalıdır. Ayrıca "kreska'nın yerleşimi temel glifin hafif sağında olmalıdır (Twardoch, 2009).



Görsel 20- Twardoch'a göre iki işaret arasında olması gereken farklılıklar. Solda: tiz aksan, sağda: kreska

Tonal bir dil olan Vietnamca’da da diyakritik işaretler çok sık kullanılmaktadır. Vietnam alfabesi için tasarlanan yazı tiplerinin okunur ve okunabilir olabilmesi için diyakritik işaretlerin sadece iyi tasarlanmış ve iyi yerleştirilmiş olması yeterli değildir. Aynı zamanda harf ve satır espasını da oldukça az etkilemeleri gerekmektedir (vietnamesetypography.com). Vietnamlı yazı tasarımcısı Đan Ca Phđm’ım ürettiği “Cadao” isimli yazı tipi Vietnamca’nın kendine özgü tipografik ihtiyaçlarına yönelik olarak tasarlanmıştır. Tasarlanan bu fontta diyakritik işaretler kolaylıkla okunabilecek kadar büyük ancak metinde karmaşaya yaratıp gözü yormayacak kadar da ufak tasarlanmıştır. Ayrıca çoklu diyakritik işaretler de üst üste değil asimetrik olarak hizalanarak daha iyi bir satır espası, dolayısıyla daha dengeli tipografik metin rengi elde edilmiştir.

Áp hà Õn

Görsel 21- Cadao yazı karakterindeki çoklu diyakritik işaret tasarımları

Diyakritik işaretler temel gliften ayrı olarak tasarlandıklarında ait oldukları glifin etrafında yer işgal ederler. İşgal ettikleri bu alan tasarımcılara tipografik zorluklar yaşatır. Yüzlerce farklı dilin konuşulduğu Nijerya’da bu durum daktilo kullanımının gecikmesini sağlamıştır. Nijerya Ulusal Dil Merkezi 1980’lerde tüm bu dillerin yazılabileceği tek bir alfabe geliştirilmesi için dilbilimci Kay Williamson’la çalışma kararı almıştır. Williamson 1981 senesinde 33 harften oluşan Pan-Nijerya alfabesini tamamlamıştır. Yeni Nijerya alfabesindeki harflerin tasarımını ise 1985 senesinde Hermann Zapf tamamlamıştır (<http://theinfoalist.com>). Zapf geliştirilen bu yeni alfabedeki ‘dikey karon’ diyakritiklerini temel glifle birleştirerek bu harflerin harf espasında oluşturacak muhtemel risklerini ve parçalı metin dokusunun önüne geçmiştir.

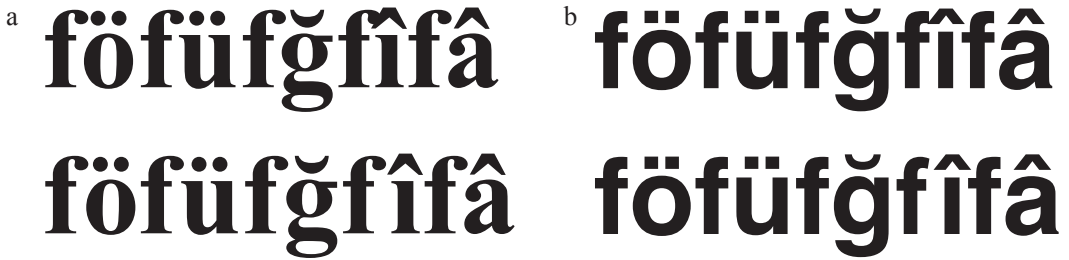
B b D d K k
'B 'b 'D 'd 'K 'k

Görsel 22- Hermann Zapf’ın 1982 senesinde Nijerya Ulusal Dil Merkezi’nin talebiyle, dilbilimci Kay Williamson ile birlikte tasarladığı Pan-Nijerya alfabesinden harf örnekleri

1.4.6- Uyumlama (Kerning)

Alfabenin geri kalanını etkilemeyen, sadece belirli karakterler arasındaki yapılan espas ayarına ‘uyumlama (kerning)’ denir (Craig, 1978, s.62). İyi çizilmiş ve espas ayarları iyi verilmiş bir yazı tipinde dahi bazı harf çiftlerinde uyumlama yapılarak olası espas hatalarının önüne geçilmektedir. Örneğin: ‘AV’ harf çifti gibi. Yazı tipi tasarımcısı ‘AV’ harf çiftine uyumlama yapmadığında bu çiftin arasında metin rengini bozan fazla boşluk oluşacaktır (Willen ve Strals, 2009, s.120). ‘Harf espası’ alfabedeki tüm karakterleri ilgilendirir. ‘Uyumlama’ ise yanyana geldiklerinde şekilleri nedeniyle çarpışma riski taşıyacak ya da aralarında fazla boşluk oluşarak alfabenin geri kalanıyla uyumsuz görünecek harf çiftleriyle ilgilidir. Bu nedenlerle ‘harf espası ve ‘uyumlama’ birbirleriyle karıştırılmamalıdır (Aykan, 2014, s. 49).

Uyumlama yapılırken diyakritik işaretler göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin: ‘Wölflin’ kelimesindeki ‘Wö’ çiftinin espası, ‘Wolf’ kelimesindeki ‘Wo’ çiftinin arasındaki espastan daha geniş olmalıdır. Aksi takdirde ‘ö’ harfinin noktaları ‘W’ harfi ile çakışma riski taşıyacaktır (Bringhurst, 2015, s.34). Diyakritik işaretlerin diğer harflerle çarpışmaması için, uyumlama en basit çözümdür. Uyumlama diyakritik işaretlerin harf espasında yarattığı sorunları derinlemesine çözmez. Örneğin: harfin alt tarafında oluşacak boşluk gibi. Türkçe’de harfin altında boşluk yaratacak tek diyakritik işaret alfabemizde yer almayan ancak Arapça ve Farsça kelimeler için kullanılan miniskül ‘î’ harfidir. Ait olduğu gliften daha geniş olan (î , ï , ī , ï vb.) diyakritik işaretler harfin alt tarafında boşluk yaratacaktır. Uyumlamada buna dikkat edilmelidir. Ancak yumlama yapılırken diğer harflerin espas ayarı ve metnin genel espas dengesi düşünülerek harf aralıklarının çok dar ya da çok geniş ayarlanmamasına özen gösterilmelidir.



Görsel 23- Üstte bulunan dizgide uyumlama yapılmamış harf çiftleri çarpışmakta ya da birbirine çok yaklaşmaktadır. Alt tarafta bulunan dizgide ise harf çiftleri arasındaki kerning ayarı yapılmış ve diyakritik işaretler göz önünde bulundurularak harf aralıkları düzenlenmiştir.

a) Times New Roman Bold, b) Helvetica Bold

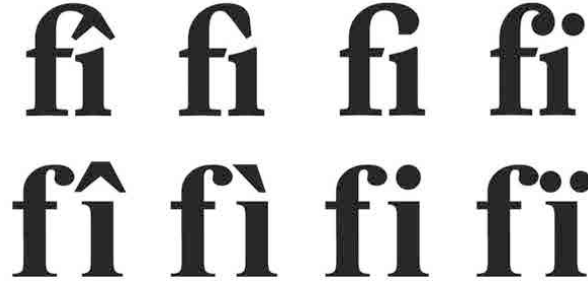
1.4.7- Bağlı Harfler / Ligatürler

İki ya da üç harfi birleştirerek elde edilen tek bir karaktere ‘bağlı harf (ligature)’ denir. En sık kullanılan bağlı harfler ‘f, i’ ve ‘f, l’ çiftleridir (Williams, 2012, s. 103). Fontların bazılarında (özellikle klasik serifli fontlarda) ‘f’ harfinin üst uzantısı takip eden harfin üstüne gelir. Bu nedenle ‘i’, ‘l’, ‘k’ gibi x-yüksekliğini aşan harfler ‘f’ harfinin üst uzantısı ile çakışır. Bu çakışmayı önlemek için iki harfin arasındaki espas (kerning) yeniden düzenlenebilir. Ancak bu yöntem iki harfin arasındaki boşluğun metnin genel espasıyla uyumsuz görünmesine neden olabilir. Yazı tipi tasarımcıları bu harfler arasındaki çakışmayı önlemek için iki harfi armonik bir şekilde birleştirip bağlı harfler oluşturarak çakışmadan kaynaklanan estetik ve tipografik problemin önüne geçmektedirler.

ffi ffl st fb ff ffb ffh ffj
ffk ffr fft ffy fh fj fk fr
ft fy gy ky ky tt tty tw
ty Fl Th ch ck cky cl ct
eb ee ee eh ek el et gh
gi gl gr gt ip it ity sh
sk sky sl sp th AA DD FF
FI FJ FL LA OG OG TE
TH TT TV TW TY ff fi fl

Görsel 24- Bağlı harf / ligatür örnekleri

Bazı durumlarda ‘f’ ve ‘i’ harflerinin ‘okunur’ olması kritik bir öneme sahiptir. Örneğin: Türkçe’de ‘İ / i’ ve ‘I / ı’ harfleri farklı harflerdir. Bu harflerin okunaklı olabilmesi ve Türkçe metnin okunabilir olması için ‘f i’ ve ‘f ı’ ligatürlerinin iyi tasarlanmış olması gerekmektedir (Bringhurst, 2015, s.51).



Görsel 25- Üstte: DSType firmasının tasarladığı ‘Logical’ isimli fontta bulunan bağlı diyakritikli harf örnekleri yer almaktadır. Alt tarafta ise bağlı harflerin açıklımları bulunmaktadır (Times New Roman).

Bağlı harfler metnin espas dengesinin, metin renginin, dolayısıyla okunurluğun ve okunabilirliğin ideal düzeyde sağlanabilmesi için önemlidir. Tasarlanan fontların birçoğunda diyakritik işarete sahip harflerin ligatürleri bulunmamakta, yalnızca sık kullanılan ‘fi’, ‘fl’, ‘ffi’ vb. ligatürler yer almaktadır. Tasarımcıların kendi dillerinin alfabesini tipografik olarak doğru bir şekilde düzenleyebilmesi, izleyiciye/okuyucuya sunabilmesi için diyakritik işaretlerin diğer harflerle çakışma riski göz önünde bulundurulmalı ve tasarlanan fontlarda eğer bu gibi olası bir çakışma riski var ise diyakritik işarete sahip harfler için de ligatürler tasarlanmalıdır.



Görsel 26- 18. yy’da Johann Michael Fleischmann’ın tasarladığı 1990’ların başında Erhard Kaiser’in dijital olarak tekrar ele aldığı ‘DTL Fleischmann’ isimli fontta bulunan diyakritikli bağlı harf örnekleri. ‘f’ harfinin üst uzantısı çift nokta (umlaut) işaretinin soldaki noktasıyla armonik uyum göz önünde bulundurularak birleştirilmiştir. ‘f’ harfinin yatay vurgusu tam ve yarım olacak şekilde her bağlı harften iki adet alternatif yapılmıştır.

2. BÖLÜM: TÜRKÇE'DEKİ DİYAKRİTİK İŞARETLER

'Türkçe karakter' olarak da isimlendirilen diyakritik işaretler Türkçe metinlerin tipografik değişkenlerini (metin rengi, harf, kelime ve satır espası, okunabilirlik vb.) doğrudan etkilemektedir. Bu parametreler bağlamında 'ideal' olarak kabul edilen tipografik gereksinimleri Türkçe metinlere uygulayabilmek, Türk tasarımcıların diyakritik işaretlerle ilgili çalışmalarına veri sağlayabilmek ve Türkçe'nin karakteristik özelliklerini ön plana çıkarmak adına Türkçe'de kullanılan diyakritik işaretlerin tarihsel gelişimleri ve tasarımlarının incelenmesi önemlidir.

"Türkçe karakterlerin varlığı hem Türkçe font tasarım fikrinin ve ihtiyacının oluşması hem de alfabemizi bize özgü kılan unsurlardan olması bakımından önemlidir. Türkçe karakterlerin bir tasarım elemanı olarak font tasarımında yerini alması ve 'Türkçe karakter' sorununu problem olmaktan çıkarmak, grafik ve Türk tipografi tasarımcılarının üzerine yoğunlaşması gereken tarihi bir sorumluluktur" (Yücel, 2015, s.86).

2.1- Türkçe'de Kullanılan Diyakritik İşaretler

1 Kasım 1928 tarihinde 1353 sayılı kanunla yürürlüğe giren, 29 harften oluşan Latin kökenli yeni Türk alfabesinde 'Ç/ç', 'İ/i', 'Ğ/ğ', 'Ö/ö', 'Ş/ş' ve 'Ü/ü' olmak üzere diyakritik işarete sahip 12 glif (6 harf) bulunmaktadır. 'Ç/Ş' harflerinin altında bulunan diyakritik işaret 'sedil/çengel' (,), 'Ğ' harfinin üstündeki 'taç' (^), 'Ö/Ü' harflerinin üstündeki çift nokta (¨), 'i' harfindeki diyakritik işaret ise 'nokta' (·) olarak adlandırılmaktadır.

Türkçe kökenli sözcüklerde uzunluk ya da kısalık, ünlüler için ayırt edici bir nitelik değildir (Akı, Hamza, Türk, 2010, s.151). Bu nedenle 'düzeltme işareti'ne (^) sahip 'Â/â', 'Î/î', 'Û/û' harflerine Türk alfabesinde yer verilmemektedir. Ancak bu işaretler kelimenin anlamını doğrudan etkileyen işaretlerdir. Örneğin: "Fatma hala (babanın kız kardeşi) gelmedi." - "Fatma hâlâ (henüz) gelmedi" gibi. Türk Dil Kurumu'nun yayımladığı Türkçe Sözlük'te 104 bin 481 kelime bulunmaktadır. Yapılan araştırmalara göre bunların 7 bin 789'u Arapça ve Farsca'dan Türkçe'ye geçen kelimelerdir (Er, 2008). Türk Dil Kurumu başkanı Prof. Dr.

Sinan Kaçalın 2016 senesinde yaptığı açıklamada düzeltme işaretiyle ilgili tartışmalara şu şekilde cevap vermiştir: “*Haber merkezlerinde çalışanların şapka işareti gerektiren kelimeleri yazarken bir harf için iki tuşa basmadığından şapka işaretinin kullanımdan kalktığı gibi bir algı ortaya çıktı*” (<http://www.diken.com.tr>). Arapça ve Farsça kökenli kelimelerde kullanılan bu harfler ülkemizde kullanılan ‘F’ ve ‘Q’ klavyelerde bulunmadığı için çeşitli tuş kombinasyonlarıyla veya ‘PopChar’ gibi çeşitli arayüzler kullanılarak yazılmaktadır. Bu durum şapka işaretinin kullanımında caydırıcı olduğu için ‘Â/â’, ‘Î/î’, ‘Û/û’ harflerinin kullanımını olumsuz yönde etkilenmektedir. Ancak Türkçe’ye geçmiş Arapça ve Farsça kelimelerin kullanım sıklığı düşünüldüğünde, bu harflerin Türkçe metinlerde önemli bir yere sahip oldukları görülmektedir.

Türkçe dışında Latin kökenli Avrupa dillerinin hiçbirinde ‘I/ı’ harfi bulunmamaktadır. Bu nedenle Türkçe’de bulunan ‘ı’ harfi bazı yabancı kaynaklarda ‘noktasız i’ olarak isimlendirilip diyakritik işaret olarak tanımlanmaktadır (Aykan, 2014, s.119). Örneğin: Norveçli dilbilimci Vigleik Leira 2008 yılında yayınladığı ‘Alphabets, Letters and Diacritics in European Languages’ isimli makalesinde ‘I/ı’ harfini diyakritik işaret olarak sınıflandırmıştır (Görsel 27). University College London’da eğitimci olan dilbilimci Prof. John Wells’de 2001 yılında yayınladığı ‘Orthographic diacritics and multilingual computing’ makalesinde Türkçe’de kullanılan ‘I/ı’ harfiyle ilgili görüşleri şu şekildedir;

“Diyakritik dediğimiz şeyi daha iyi tanımlamamız gerekmektedir. Örneğin; ‘i’ harfindeki nokta diyakritik işaret midir? Bu soruyu yanıtlayabilmemiz için karşıt dilbilimsel özellikleri olan alfabeleri incelememiz gerekir. Alışlagelmiş Latin alfabesinde noktasız ‘i’ harfi yoktur (j harfi olmadığı gibi). Dolayısıyla Latin alfabesindeki ‘i’ harfi ayırıcı işaret değildir. Diğer taraftan, 1920’lerde yapılan Türkçe alfabe reformunda ‘i’ harfinin yanısıra ‘ı’ harfi de alfabeye eklenmiştir. Latin alfabesinde ‘I’ harfi majiskül ‘i’ görevi görmektedir. Ancak Türk alfabesinde ‘I’ harfi, miniskül ‘ı’ harfinin muadilidir. ‘İ’ harfi de miniskül ‘i’ harfinin görevini sürdürmektedir. Yani islah edilmiş yeni Türk alfabesinde bulunan ‘i’ harfinin üstündeki ‘nokta’ diyakritik işaret olarak düşünülmüştür.“ (Wells, 2011)

I
Í, í (i with acute): Czech, Faroese, Hungarian, Irish, Icelandic
Ì, ì (i with grave): Italian
Î, î (i with circumflex): French, Turkish
Ï, ï (i with trema): Dutch, French
Ī, ī (i with macron): Latvian
Į į (i with ogonek): Lithuanian
I, i (i undotted): Turkish

Görsel 27- Norveçli dilbilimci Vigleik Leira ‘I/ı’harfini diyakritik işaret olarak tanımlamaktadır, 2008

‘Ç’ harfi %1.19, ‘Ş’ harfi %1.8, ‘İ’ harfi %8.3, “Ü” harfi %1.9, ‘Ö’ harfi %0.8, ‘Ğ’ harfi %1,07 olmak üzere diyakritik işaretlerin Türkçe’de kullanım sıklığı % 15,69’dur. Türkçe’de ‘Ğ/ğ’ harfi dışındaki tüm diyakritik işaretli harfler kelimenin anlamını değiştirmektedir. Diyakritik işaretlerin bu önemi göz ardı edilmemelidir. Diyakritik işaretlerin varlığı, tasarımı ve ilgili harflerle uyumu dilin doğru ifade edilebilmesinin yanı sıra ‘okunaklılık’ ve ‘okunabilirlik’ açısından önemlidir (Aykan, 2014, s.128-147).

2.2- Türkçe’de Bulunan Diyakritik İşaretlerin Tipografik Olarak İncelenmesi

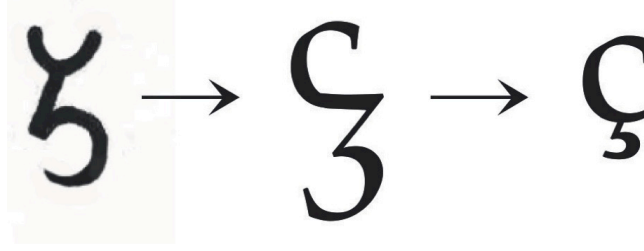
Diyakritik işaret tasarımı kültürel gereksinimler dikkate alındığında oldukça karışık bir hale gelmektedir. Küçük bir coğrafyada bile diyakritik işaretlerin ideal formları değişkenlik gösterebilir. Bu gereksinimler ve tercihler diyakritik işaretlerin ebâdını ve en küçük ayrıntılarını bile etkiler. Örneğin: Çekoslavakça’da bulunan ‘čárka’ işareti ilk bakışta Fransızca’daki tiz aksan (acute) işaretine benzemektedir. Ancak ‘čárka’ işaretinin bitişi kesik değil, yuvarlak olmalıdır. Birçok diyakritik işaret için tek bir standart form yoktur. Diyakritik işaretler kullanıldıkları dilin özelliklerine veya kullanıldıkları çevreye göre tasarlanmalıdır. (Cheng, 2005, s.200).

Diyakritik işaretlerin anatomik yapıları, tarihsel süreçleri ve kültürel gereksinimleri hakkında bilgi sunmak, tasarımcıların diyakritik işaretlerin tasarımı ile ilgili olan çalışmalarını daha detaylı ve bilinçli bir şekilde ele almasını sağlayacaktır. Bu nedenle Türkçe’de bulunan diyakritik işaretlerin tipografik parametreler kapsamında incelenmesi önemlidir.

2.2.1- Çengel / Sedil (Cedilla)

Sedil işaretinin anatomik kökeni ‘Got’⁴ alfabesindeki miniskül ‘z’ harfine dayanmaktadır ve ‘Sedil’i ilk olarak İspanyollar kullanmıştır. “Cedilla”eski İspanyolca’da ‘Grek zeta’ (ζ) harfine verilen isimdir ve ‘küçük z’ anlamına gelmektedir.

⁴ Got alfabesi MS 4.yüzyılın yarısında Vizigotlar’ın dinî lideri Piskopos Ulfilas (Wulfila) (MS 311-383) tarafından, halkına yazılı bir dil ve İncil çevirisini okuma imkânı sağlamak için bulunmuştur.



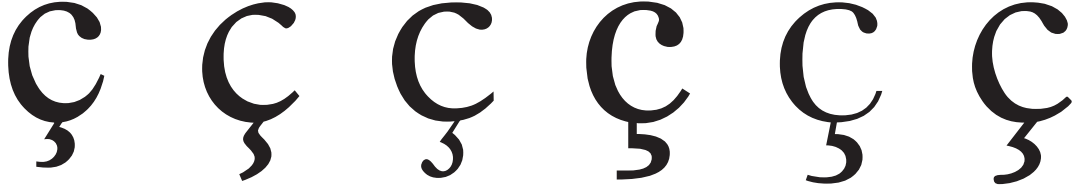
Görsel 28- Çengel işaretinin evrimi

Harf inkılabından yaklaşık iki ay önce 23 Ağustos 1928 tarihinde, Türk siyasetçi Avni Başman'ın Hayat Dergisi'ndeki makalesinde yeni Türk alfabesine karşı yaptığı eleştirilerinden biri de 'çengel' işareti hakkındadır. Avni Başman bu makalesinde 'Ç' ve 'Ş' harflerinin altındaki işaretlerin kullanımda güçlük yaratacağını ve bu harflerin yerine 'C' ve 'X' harflerinin kullanılması gerektiğini söylemiştir. Yazar ve gazeteci Celâl Nuri İleri 1 Ağustos 1928 günü (ş) harfini beğenmediğini bunun yerine (x) harfinin alınmasının daha uygun olacağını belirtmiştir (Şimşir, 1992, s.177).

Karakter Adı	Karakter	Unicode	ASCII
Çengel/Sedil (cedilla)	¸	00B8	184
Majiskül Ş (S-cedilla)	Ş	0157	222
Miniskül ş (s-cedilla)	ş	015F	254
Majiskül Ç (C-cedilla)	Ç	00C7	199
Miniskül ç (c-cedilla)	ç	00E7	231

Görsel 29- Türkçe'de çengel işareti bulunan karakterler

Geleneksel 'çengel' işareti, harfle bağlantı sağlayan dikey çizgi ve genişçe tasarlanmış bir çanak olmak üzere iki kısımdan oluşmaktadır. Dikey çizginin belirli bir açı standartı olmamasına rağmen genellikle açısız olarak çizilmektedir. Kase ise sağ tarafa meyilli yuvarlak şeklinde ya da omurga gibi kıvrımlı bir formda tasarlanmaktadır. 'Çengel' işaretinin genişliği miniskül 'c' harfinin %33'ü ile %65'i arasındadır. Uzunluğu ise x-yüksekliğinin %30'u ile %60'ı arasında değişmektedir. 'Çengel' işareti kompleks bir yapıya sahip olduğu için çizgi kalınlığı diğer diyakritik işaretlere kıyasla bazen daha ince tasarlanabilir. İnce ve keskin bitişler damla ya da yuvarlak formdaki bitişlere göre sınırlı olan iç boşluğu arttırmak için daha uygundur (Cheng, 2005, s.210).



Görsel 30 - Soldan sağa: Times New Roman, Minion Pro, Garamond, Miller Text, Baskerville, Adobe Caslon Pro

Sans serif fontların anatomileri geometrik şekillere daha yakın ve ince/kalın ilişkileri serifli fontlara göre daha düşük olduğu için ifade alanları serifli fontlara göre çok daha kısıtlıdır. Bu nedenlerle ‘çengel’ gibi karmaşık ve küçük bir işaretin sans serif fontlarda geleneksel biçimiyle ele alınması çoğu zaman temel glif ile armonik uyumsuzluklara yol açmaktadır. Fontun ağırlığı arttıkça, örneğin; ‘bold’, ‘black’ gibi ağırlıklarda bu uyumsuzluklar daha da artmakta ve çengel işaretinin temel glifle olan armonik uyumu tamamen kaybolmaktadır. Çengel işaretinin geleneksel kaligrafik formu sans serif fontların sade yapısıyla benzerlik göstermemektedir (Görsel 31).



Görsel 31 - Farklı ‘çengel’ işareti tasarımları. Soldan sağa: Helvetica, Gudea, Neuzeit Grotesk

Görsel 31’de miniskül ‘ç’ harfi Helvetica, Gudea ve Neuzeit Grotesk fontları kullanılarak ‘regular’ ve ‘bold’ ağırlıklarında dizilmiştir. Helvetica’da bulunan çengel işaretleri geleneksel forma sadık kalınarak tasarlanmıştır. ‘Helvetica bold’da bulunan çengel işaretinin ağırlığı temel glifin ağırlığıyla uyuşmamaktadır. Gudea’da bulunan çengel işareti ise biraz uzun tasarlanmasına rağmen temel glifin formu ve kalınlığıyla uyum içerisindedir. Neuzeit Grotesk’in çengel işaretleri temel gliften kopuk tasarlanmıştır. Bu yaklaşımla ilgili çeşitli görüşler mevcuttur. Teknoloji şirketi Microsoft için yazıtipi tasarımcısı olarak çalışan Vincent Connare 1999 yılında yayınladığı ‘Character design standards’ makalesinde bu konuyu ‘Virgül ve Çengel’ başlığı altında özellikle ele almıştır. ‘Çengel’ işaretinin Portekiz, Katalan ve Fransız tipografilerinde farklı yaklaşımlarla ele alınarak ‘virgül (under comma)’ diyakritiğini anımsatacak şekilde tasarlandığını ancak ‘virgül’ diyakritiğinin Unicode değerlerinin farklı olduğunun ve bu diyakritik işaretin Romence’de ‘Ț/ț’, ‘Ș/ș’ harfleri için

tercih edildiğini vurgulamıştır (Connare, 1999). Konuyla ilgili görüşlerden bir diğeri ise İsviçreli yazıtipi tasarımcısı Adrian Frutiger'a aittir. Frutiger 1974-76 yılları arasında tasarladığı 'Frutiger' isimli fontunu ele aldığı yazısında konuyla ilgili şunları söylemektedir:

“Ağır iş yükümlülüğüm olsa bile kontrolüm altına sokulması konusunda ısrarcı olduğum bazı ayrıntılar vardır. Bu ayrıntıları yazı tipini pazarlayacak şirketlerin eline bırakmam. Örneğin: Tiz aksan (acute), pes aksan (grave) ve düzeltme işareti (circumflex) gibi. Genellikle 'çengel' işaretinin formuna da ben karar veririm. Benim 'tasarımcı' anlayışım; Çengel işaretinin bazen harfle birleştirilmese de tiz aksan (acute) ya da pes aksan (grave) işaretleri gibi harfe belirli bir uzaklıkta olmasını gerektirmektedir. Ancak 'Linotype' şirketinin tipografik kuralları yüzünden o işaret o harfle birleştirilmek zorundaydı! Ayrıca yabancı okuyucuların çengel işaretini bu formuyla tanımakta zorluk çekecekleri gerekçesiyle bu yaklaşımım 'Linotype' şirketi tarafından kabul görmedi. 'Deberny & Peignot' şirketi için yaptığım 'Roissy' ve 'Métro' isimli fontlarda ve 'Lumitype' şirketine metal dizgi için yaptığım 'Méridden' ve 'Univers' isimli fontlarda her şey benim kontrolüm altındaydı ve kendi tasarım üslubumu dayatabiliyordum. Ancak 'linotype' şirketi yalnızlaştırılmış diyakritik işaretlerimi ve diğer özel işaretlerimi hiçbir zaman kabul etmedi.” (Osterer, Stamm, 2014, s.254).



Görsel 32- Adrian Frutiger'in tasarladığı bazı fontlardan çengel işareti örnekleri. En sağdaki çengel işareti Adrian Frutiger'in tasarladığı tek geleneksel çengel işaretidir. Soldan sağa: Concorde, Roissy, Frutiger

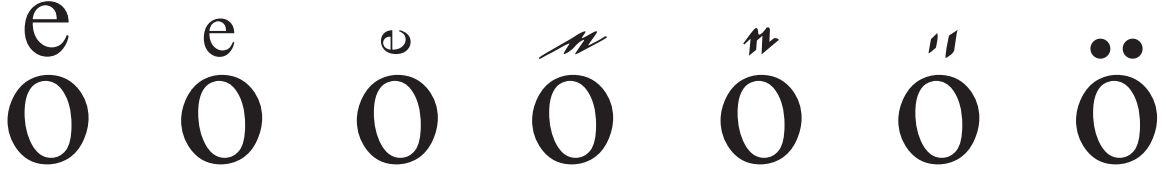
Çengel işaretinin anatomik yapısı ve yerleşimi tasarımcıdan tasarımcıya değişebilmektedir. Ancak çengel işaretinin çıkış noktası olan 'Got' alfabesindeki miniskül 'z' harfi göz önünde bulundurulduğunda, çengel işaretinin geleneksel formundan fazla uzaklaşılması gerektiği ortaya çıkmaktadır (Aykan, 2014, s.133).

2.2.2 - Çift Nokta (Umlaut)

'Umlaut' kelimesinin kökeni Almanca'dır. Almanca'da 'um' kelimesi 'değiştirmek' ya da 'dönüştürmek', 'Laut' kelimesi ise 'ses' anlamına gelmektedir. 'Umlaut' işareti ilk olarak sesli harflerin üstünde miniskül 'e' formunda kullanılmıştır. Bu form iki dikey çizgiye yakın bir forma sahip olduğu için zamanla iki çizgiye dönüşmüştür. Birkaç yüzyıl sonra da nihai formu olan 'çift nokta' işareti görünümüne ulaşmıştır (Cheng, 2005, s.206).



Görsel 33- Alman matbaacı ve ilustratör Günther Zainer'in 1476 yılında bastığı 'Spiegel des menschlichen Lebens' isimli kitaptan 'umlaut' örnekleri



Görsel 34- Çift nokta işaretinin değişim evreleri

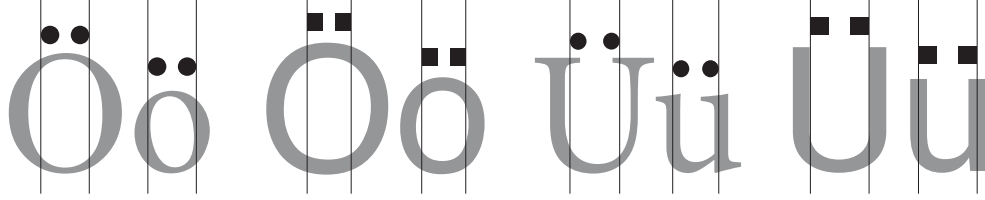
Çift nokta işareti işlevine bağlı olarak 'umlaut' ya da 'dieresis' olarak isimlendirebilmektedir. 'Umlaut' kullanıldığı harfin sesini değiştirir. 'Dieresis' ise ardışık iki sesli harf için kullanılmaktadır. Bu harflerin hecelere bölünerek mi yoksa tek bir ses olarak mı okunması gerektiğini belirlemektedir (Pullum, Ladusav, 1986, s.247-248). 'Umlaut ve diaresis' işaretlerinin formları aynı olsa da görevleri dilbilimsel olarak farklıdır. Türkçe için kullanılan 'çift nokta' işareti 'umlaut' tur.

Karakter Adı	Karakter	Unicode	ASCII
Çift Nokta (Umlaut)	••	00A8	168
Majiskül Ö (O-umlaut)	Ö	00D6	214
Miniskül ö (o-umlaut)	ö	00F6	246
Majiskül Ü (U-umlaut)	Ü	00DC	220
Miniskül ü (u-umlaut)	ü	00FC	252

Görsel 35- Türkçe'de çift noktaya sahip karakterler

'Çift nokta' işaretinin noktaları daire, kare, ya da dikdörtgen şeklinde olabilmektedir. x-yüksekliğinin üstünde oluşacak yoğunluğun önüne geçilmesi ve iki nokta arasındaki sıkışıklığın azaltılabilmesi için 'i' harfindeki 'nokta' işaretinden biraz daha ufak tasarlanmalıdırlar (Cheng, 2005, s.206). Majiskül 'Ö' ve 'Ü' harflerindeki çift nokta genellikle harflerin iç boşluğunu geçmeyecek ve iç boşluktaki duvarlara mesafe kalacak

şekilde yerleştirilmektedir. Miniskül ‘ö’ ve ‘ü’ harflerinde ise noktalar iç boşluğu hafif geçecek ancak harfi aşmayacak şekilde yerleştirilmektedir. Geometrik sans serif fontlarda matematik orta tercih edilebilir. Ancak yerleşimde optik orta önemlidir ve bu önem serifli fontlar daha da artmaktadır.



Görsel 36: Türkçe’de çift nokta işaretine sahip majiskül ve miniskül harflerin yatay yerleşimi. Soldan sağa: Times New Roman, Helvetica, Minion Pro, Roboto

Okuma sürecinde göz satır üzerinde yatay olarak hareket ettiği için alt ve üst uzantıların ve diyakritik işaretlerin satır arasına taşması metinde dikey hareketler yaratmakta ve bu hareketler okunabilirliği olumsuz etkilemektedir. Satır boşluğundaki bu dikey hareketi azaltabilmek için tasarımcılar ‘çift nokta işaretini’ ‘i’ harfinde bulunan ‘nokta’ işaretinin biraz daha altında konumlandırmayı uygun görmekteyiz.

Eser Aygün, Cem Deniz Önduygu ve Anıl Aykan Barnboork’un 2013 senesinde yaptıkları çalışmada satır boşluğundaki alt/üst uzantıların ve diyakritik işaretlerin yarattığı koyuluk oranını 10 Avrupa alfabesi üzerinde incelemiş ve araştırma sonucunda satır arasındaki koyuluk oranı açısından Türkçe’nin %7,78’lik oranıyla Almanca’dan sonra ikinci dil olduğu saptanmıştır (Aykan, 2014, s.155).

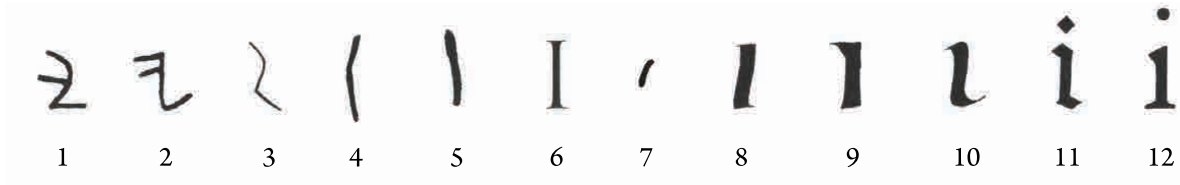


Görsel 37- Dikey yerleşimde ‘çift nokta’ işaretinin ‘nokta’ işaretiyle karşılaştırılması. Soldan sağa: Times New Roman, Minion Pro, Roboto Helvetica

2.2.3 - Nokta (Dot)

‘I’ harfinin küçülerek miniskül harf haline gelmesi Antik Roma yazısındaki yaklaşık bir asırlık gelişimin sonucudur. Ancak ‘ı’ harfine ‘nokta’ işaretinin eklenmesi çok daha uzun

sürmüştür. Birkaç yüzyıl boyunca ‘ı’ harfi kaligrafideki ‘m’, ‘n’, ‘u’ harflerindeki dikey vurgulara benzemesi nedeni ile bu harflerin arasında kaybolmuştur. MS 11. yy’da bazı kaligraflar ‘ı’ harfinin üstüne diyagonal bir çizgi atarak bu harfi daha belirgin kılmaya çalışmışlardır. Daha sonraları bu diyagonal çizgi kare formunu almış ve en sonunda da günümüzdeki formuna kavuşmuştur (Davies, 2006, s.79).



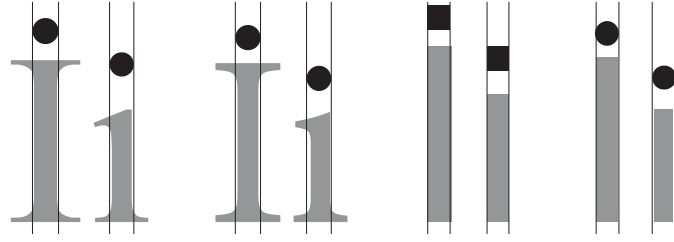
Görsel 38 - 1) Fenike alfabesi MÖ 11.yy, 2) Fenike Alfabesi MÖ 10. yy, 3) Antik Yunan Alfabesi MÖ 8.yy, 4) Etrüks Alfabesi MÖ 7. yy, 5) Antik Roma Alfabesi MÖ 2. yy, 6) Antik Roma Alfabesi MS 1. yy, 7) Roman kursiv yazısı 1. yy, 8) İtalyan uncial yazısı 8. yy, 9) İngiliz kursiv yazısı 8.yy, 10) Karolenj miniskülü 9. yy, 11) Fransız gotik yazısı 14 yy, 12) İtalyan metal harfi 15.yy

İngilizce’de ‘I’ harfi miniskül ‘i’ harfi ile aynı semantik değere sahiptir. Diğer Avrupa dillerinde de noktasız ‘i’ olmadığı için ‘i’ harfindeki nokta ayırıcı işaret yani diyakritik işaret olarak tanımlanmamaktadır. Ancak Türkçe’de ‘I/ı’ ve ‘İ/i’ harfleri iki farklı semantik değere sahiptir. Bu nedenle Türkçe’deki ‘İ/i’ harfindeki nokta diyakritik işaret olarak kabul edilmelidir ve % 8,3 kullanım sıklığıyla Türkçe’de önemli bir yere sahiptir.

Karakter Adı	Karakter	Unicode	ASCII
Nokta (Dot)	•	00A8	168
Majiskül İ (I-dot above)	İ	0130	304
Miniskül i (ı-dot above)	i	0069	105

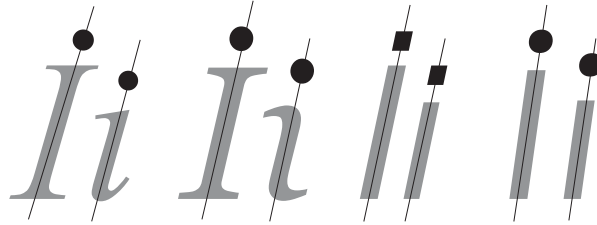
Görsel 39- Türkçe’de nokta işareti kullanılan karakterler

Nokta işareti daire, kare, diyagonal kare şeklinde tasarlanabilir. Ait olduğu harfe optik olarak ortalanmalıdır. Nokta işaretinin formuna göre değişkenlik göstermekle beraber genellikle ‘ı’ harfinin gövdesinin %25’i kadar geniş tasarlanmaktadır. Daire şeklindeki ‘nokta’ işaretlerinin köşeleri boş olduğu ve buralara fazla ışık girdiği için ana glifin gövdesiyle aynı kalınlıkta tasarlandığında küçük ve uyumsuz görünebilir.



Görsel 40- 'Nokta' işaretinin çeşitli yerleşim ve ebat versiyonları

İtalik fontlarda 'nokta' işaretinin yerleşimine özellikle dikkat edilmelidir. İtalik fontlardaki nokta işareti temel glifin eğimiyle uyum içerisinde olmalıdır. Aksi takdirde temel gliften kopuk görünebilmektedir. Bu durum da 'nokta' işaretinin bir sonraki glif ile ilişkilendirilmesini sağlayarak okunabilirliği olumsuz etkileyecektir (Twardoch, 2009).



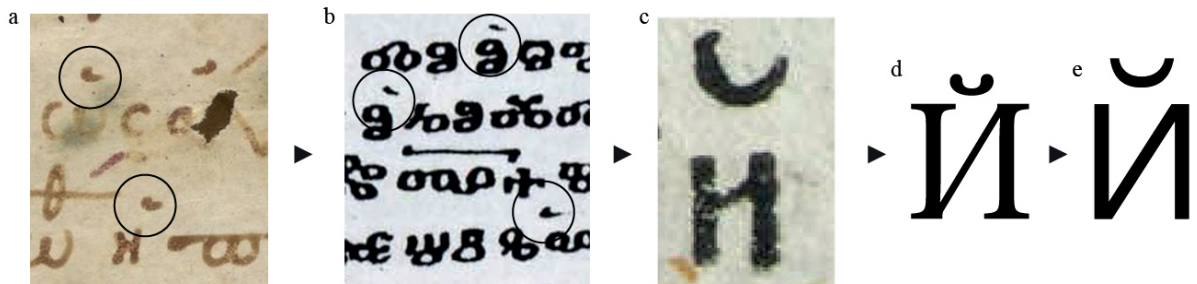
Görsel 41- İtalik fontlardaki 'nokta' işareti bir sonraki glif ile ilişkilendirilmeyecek şekilde yerleştirilmelidir

2.2.4 - Taç (Breve)

'Breve' işaretinin isim kökeni, Helen dilinde 'kısa' anlamına gelen 'brakhys' kelimesinden latinize edilmiş "brevis" kelimesinden gelmektedir. 'Brevis' kelimesi Latince'de de 'kısa, alçak, küçük, sığ" anlamlarına gelmektedir (Harper). Uluslararası Fonetik Derneği'nde (IPA) suprasegmental (Tonlama, vurgulama gibi konuşma dilini oluşturan prosadürler bütünü ile ilgili) semboller tablosunda 'taç' işaretini 'ekstra kısa' olarak tanımlamıştır. Ancak Türkçe'de konuşma sırasında 'yumuşak g' sesi çıkmamakta 'ğ' harfinden önce gelen ünlü uzamaktadır. 'Ğ' harfi ayrı iki ünlü arasında ünlü uzamasına, farklı iki ünlü arasında ise "ünlü kayması" (ikili ünlü oluşumu)'na yol açar (Kılıç ve Ardem, 2008, s. 2814). Bu nedenle Türkçe'deki taç (breve) işareti fonetik olarak 'kısa' tanımına uymamaktadır. Türkçe'de kullanıldığı kelimenin anlamını değiştirmeyen tek diyakritik işarettir.

Taç işaretinin ilk olarak Antik Grek alfabesinde kullanıldığı gözlemlenmiştir. Daha sonra bilinen en eski Slav dili olan Eski Slovence'nin yazıldığı Glagol alfabesinde kullanılmıştır. Artık kullanılmayan Glagol alfabesi Yunan kilisesinin Slav destekçilerinin, yani Rusların, Bulgarların ve Sırpın, ayin düzeni kitaplarında yer almaktadır (Faulmann, 2015, s.184).

Görsel 42’de de görüldüğü üzere Antik Grek alfabesinde kullanılan diyakritik işaretlerle 11. yy’a ait Glagol yazısındaki diyakritik işaretler görsel olarak büyük bir benzerlik göstermektedir. Kiril alfabesindeki taç (breve) işareti ilk olarak ‘Ў’ harfinde kullanılmaya başlanmıştır daha sonra Kiril alfabesindeki farklı harflerde de kullanılmıştır. Metal harflerin kullanıldığı dönemde taç işaretinin bitiş noktaları yuvarlak tasarlanmıştır. 21 yy’da tasarlanan bazı fontlarda Kiril alfabesindeki taç işareti metal dizgi dönemindeki yuvarlak bitişli taç işaretine sadık kalınarak tasarlanmaktadır. Ama yeni tasarlanan fontların birçoğunda taç işaretinin bitişleri işaretin kavisli orta kısmına göre daha ince ve köşeli formda tasarlanmaktadır.



Görsel 42- a: Antik Grek el yazması, b: Antik Glagol yazısı, c: Orta çağ Kiril alfabesi, d: Metal dizgi döneminde tasarlanmış Kiril alfabesine ait taç işareti, e: taç işaretinin modern formu

Karakter Adı	Karakter	Unicode	ASCII
Taç (Breve)	˘	00A8	168
Majiskül Ğ (G-breve)	Ğ	00D6	214
Miniskül ğ (g-breve)	ğ	00F6	246

Görsel 43- Türkçe’de taç işaretine sahip harfler

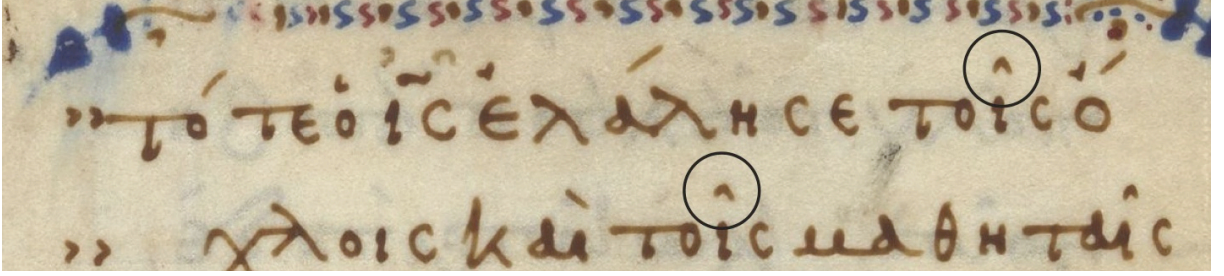
‘Taç’ işareti, kabaca yarım daire formundadır. Ancak bu yarım daire formu bir dairenin yarısı gibi tasarlanmamalı diğer diyakritik işaretle ve temel glifle olan anatomik armonisine dikkat edilmelidir (Aykan, 2014, s. 227). Dikey yerleşimde ‘taç’ işaretinin ağırlık noktasının ‘çift nokta’ ile aynı hizada olmasına dikkat edilmelidir. Yatay yerleşimde ise ‘G’ ve ‘g’ harflerinin optik ortası saptanarak yerleştirilmelidir.



Görsel 44: Taç işaretinin dikey ve yatay yerleşim örnekleri

2.2.5- Düzeltme İşareti (Circumflex)

‘Düzeltme işareti’ Avrupa dillerinde ilk olarak 16. yy’da Fransızca’da kullanılmıştır. Fransızlar Antik Helen alfabesinden esinlenerek bu işareti alfabelerine dahil etmişlerdir. Fransızca’da ‘circonflexe’, İngilizce’de ‘circumflex’ olarak isimlendirilen ‘düzeltme işareti’ Latince’de “circumflexus” kelimesinden gelmektedir ve anlamı ‘etrafında bükülmüş’tür. Düzeltme işareti Türkçe’de ‘şapka’ olarak da isimlendirilebilmektedir.



Görsel 45- MS 11. yy’a ait Latince el yazmasındaki düzeltme işaretleri

Karakter Adı	Karakter	Unicode	ASCII
Şapka (Circumflex)	^	02C6	710
Majiskül Â (A-circumflex)	Â	00C2	194
Miniskül â (a-circumflex)	â	00E2	226
Majiskül Û (U-circumflex)	Û	00DB	219
Miniskül û (u-circumflex)	û	00FB	251
Majiskül Î (I-circumflex)	Î	00CE	206
Miniskül î (i-circumflex)	î	00EE	238

Görsel 46- Türkçe’de şapka işareti kullanılan karakterler

Düzeltme işareti tiz aksan (acute / ´) ve pes aksan (grave / `) işaretlerinin birleştirilmesiyle kabaca elde edilebilir. Ancak daha sonra ilgili harflerin anatomik yapıları ve diğer diyakritik işaretlerin yapıları göz önünde bulundurularak gerekli ayarlamalar yapılmalıdır. Majiskül harfler için tasarlanan düzeltme işaretleri satır espası düşünülerek daha kısa ve geniş tasarlanabilmektedir.

Tasarımcılar ‘karon’ (ˇ) diyakritiğini ters çevirerek düzeltme işareti olarak kullanmaktadırlar. Ancak bazı tasarımcılar ‘düzeltme işaretinin’ asimetrik yapısını ve yüksek kontrastını yitirdiği gerekçesiyle bu yaklaşımı eleştirmektedirler. Diğer yandan bazı tasarımcılarsa düşük kontrast ve simetrik yapısı nedeniyle özellikle küçük puntolarda okunurluğa katkı sağlayacağını düşünerek ‘karon’ diyakritiğinin ters çevrilmiş versiyonu olan ‘düzeltme işareti’ tasarımını tercih etmektedirler (Cheng, 2005, s.204). Çek tipograf Filip Blažek ise Slovakça gibi dillerde bu iki işaretin yanyana gelebildiği (örneğin; môže kelimesi gibi) için birbirleriyle olabildiğince uyumlu tasarlanması gerektiğini belirtmiştir (Blažek, 2016, s.29).



Görsel 47- Düzeltme işaretinin tiz aksan, pes aksan ve karon işareti ile karşılaştırılması. Ortada; Müjiskül ve miniskül harflerde düzeltme işaretinin tasarımı değişmektedir.

Düzeltme işareti simetrik veya asimetrik tasarlanabilir. Eğer asimetrik olarak tasarlanmış ise işaretin ağırlık noktası temel glifin optik ortasına denk gelecek şekilde yerleştirilmelidir. Dikey yerleşimde ise ‘taç’ işaretiyle yatay olarak ortalanmalıdır. ‘Düzeltme işareti’ çift nokta işareti ile yatay olarak ortalandığında temel glife fazla yaklaşma riski taşır. Bu nedenle düzeltme işaretinin ağırlık noktası çift nokta işaretinin ağırlık noktasından hafif yukarıda olmalıdır.



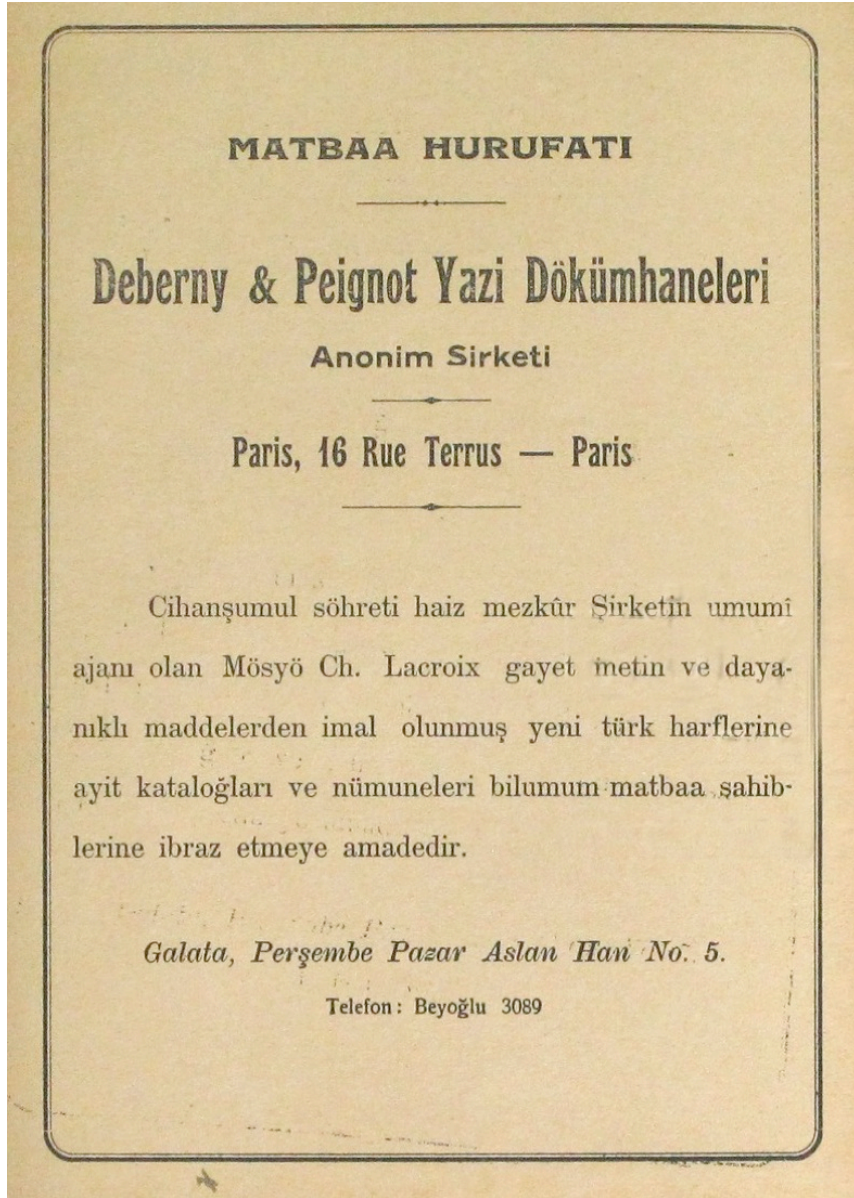
Görsel 48 - Solda: 'Baskerville' fontunun düzeltme işareti yatay yerleşim örneği, sağda: 'Meta Serif Pro': dikey yerleşim örneği

2.3- Türkçe Başlıklarda Diyakritik İşaret Kullanımı

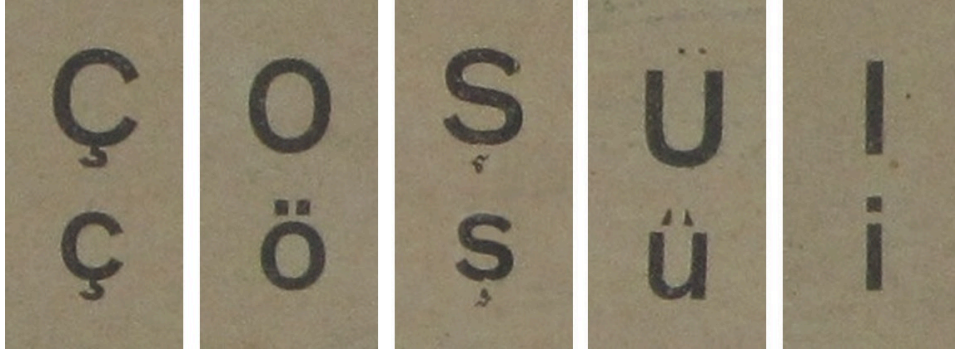
1 Kasım 1928 tarihinde 1353 sayılı kanunla yürürlüğe giren Latin kökenli yeni Türk alfabesi, yeni bir tipografik anlayış, hurufat ve dizgi aletleri gibi gereksinimler doğurmuştur. O güne kadar Türkiye’deki matbaa ve hurufat sanayisinin genellikle Arap harfleri ve taş baskı üzerine gelişmiş olması ve hakkakların Latin harflerine aşına olmayışı yeni alfabedeki harflerin yarattığı yeni tipografik gereksinimlerin karşılanmasını zorlaştırmıştır.

Yeni Türk alfabesinin kullanılmaya başlandığı tarihten süregelen zamanda basılı yayınların tipografisi incelendiğinde, gerek teknik gerekse bilgi yetersizliğinden dolayı diyakritik işaret kullanımında çeşitli zorlukların yaşandığı görülmektedir.

Yeni baskı tekniklerine ve harufatlara duyulan ihtiyaç nedeni ile yeni harflerin kabûlünden hemen sonra 13 Kasım 1928 tarihinde yürürlüğe giren 1355 sayılı kanunla Milli Eğitim Bakanlığı 1928 bütçesine “Yeni Türk harflerinin iltizam eylediği masraf” adı altında 400 bin liralık ek ödenek konmuş ve bu ödeneğin yarısı matbaaların ihtiyacı olan harufatların ithalatı için kullanılmıştır (ek-5), (Akçura, 2012. s.81).

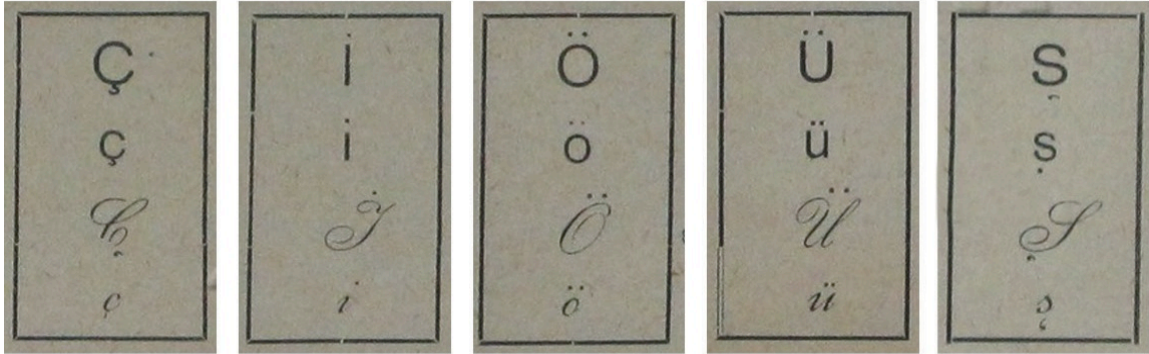


Görsel 49 - Fransız Yazı Dökümhanesi Deberny & Peignot'un yeni Türk alfabesi için 1928 yılında verdiği harufat ilanı



Görsel 50 - Osman Hamid'in 'Yeni Alfabemiz' isimli kitabından harf örnekleri, 1928

Hurufatlardaki dışa bağlılığın getirdiği en büyük zorluklardan biri de hiç kuşkusuz yeni Türk alfabesindeki diyakritik işaretlerin temini olmuştur. Yeni Türk alfabesindeki diyakritik işaretlere tam anlamıyla hakim olamayan yabancı harf dökümhaneleri, dönemin şartlarında ellerinde ne varsa diyakritik işaretler için onu kullanmışlardır. 1928 senesinde yayınlanan bâzı hurufat kataloglarında 'Ğ/ğ' ve 'İ' harflerinin yer almadığı görülmektedir.



Görsel 51 - Fransız Yazı Dökümhanesi Deberny & Peignot'un Türk alfabesi için tasarladığı, 28 harften oluşan hurufat tablosundan örnekler

Görsel 50'de diyakritik işaretler neredeyse görünmemektedir. 'Ç' harfi Fransız alfabesinde de kullanıldığı için 'ç' harfinde bulunan çengel diğer harflerin diyakritiklerine göre daha belirgin ve önceden düşünülmüş olarak tasarlandığı belli olmaktadır. 'Ş' harfinde de çengel olmasına karşın aynı dikkat ve özenle tasarlanmamış, çengel yerine eski alfabe için kullanılan Arap alfabesine ait bir 'hareke' kullanılmıştır. Majiskül 'İ' ve 'Ö' harflerinde noktaların olmadığı görülmektedir. "Ü" harfinin nokları ise ufak, miniskül 'ü' harfinin noktaları ise üçgen formunda tasarlanmış ve doğru yerleştirilmemiştir. Görsel 51'de tüm diyakritik işaretler olması gerekenden daha küçük tasarlanmıştır. 'Ş/ş' harflerindeki çengel diyakritiği için nokta ve virgül kullanılmıştır.

No. 59

60 Punto

İş işi açar.
AB 123456

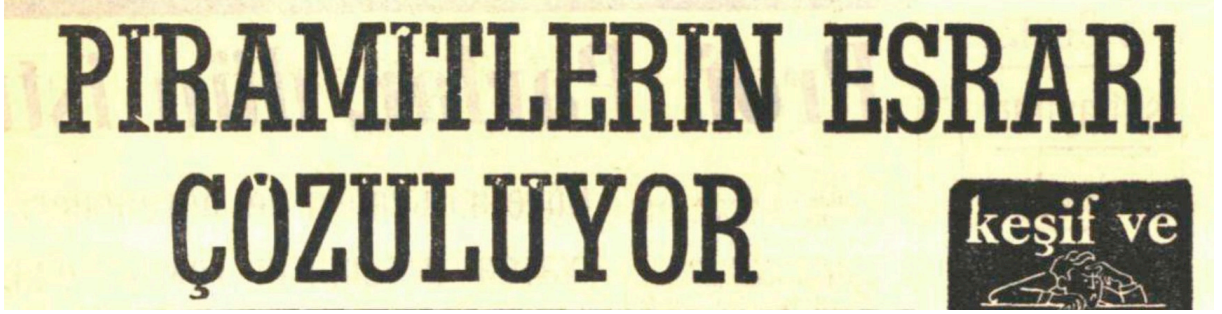
No. 60

60 Punto

Başbakan
lık Basım-
EVI 1234

BAŞBAKANLIK BASIMEVİ DÖNER SERMAYE İŞLETMESİ

1990’larda dijital dizgiye geçilene kadar özellikle bu üç harfin noktalarında ciddi sorunlar meydana gelmiştir. Başlıklarda kullanılırken blok istif sağlamak amacıyla hurufatların tepe noktalarının oyularak ya da kazınarak noktalar elde edilmeye çalışılmıştır.



Görsel 53 - 30/01/1970 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nden başlık örneği

Cumhuriyet Gazetesi yeni harflerin kabûlünden bir buçuk ay önce en arka sayfasının tümü ya da yarısında Latin harflerini kullanmaya başlamıştır. Gazetenin tamamının Latin harflerine geçmesi 1 Aralık 1928’de yani harf inkılâbından bir ay sonra gerçekleşmiştir (Vatansever, 2015, s.50). Bu nedenle Türk alfabesindeki diyakritik işaretlerin periyodik aralıklarla gözlemlenebileceği en iyi mecralardan biri Cumhuriyet Gazetesi’dir. Harf inkılâbından beri yayın hayatına kesintisiz olarak devam eden Cumhuriyet Gazetesi diyakritik işaretlerin kullanımıyla ilgili fazlasıyla veri sunmaktadır.

KÖLE DÜZENİ

Görsel 54- 24/09/2015 tarihli Cumhuriyet Gazetesi’nden başlık örneği

Diyakritik işaretlerin kullanımıyla ilgili çok fazla veri olması sebebiyle, genel gelişimi gözlemleyebilmek ve araştırma evrenini daraltmak amacıyla Cumhuriyet Gazetesi 10’ar yıllık aralıklarla (1930, 1940, 1950, 1960, 1970, 1980, 1990, 2000, 2010) ve ekseriyetle Ocak ayındaki yayınlar ele alınarak incelenmiştir (Görsel 57).

ESKİ YÖNETİCİ NAZIF OKUMUŞ'TAN İLGİNÇ ÇIKIŞ:

İDAMLA YARGILANAN BABEK ZENCAN'I'YE SUÇLAMA



MHP'de gizli bir irade var

Okumuşa göre, 2002'de Bahçelîye erken seçim kararı alan iradeyle bugünkü aynı...

OKUMUŞ'A göre, Bahçelî 2002'de şu rüya AMF meclisinde kararlaştırıldı. Özgür, "Türkiye'nin, EÜF'de en kısa bir süre içinde...

OKUMUŞ'un gizli iradesi vardı. "Bahçelî erken iradeyle yargandı. Kemil yargandı. İradeyle iradeyle iradeyle...



Petrol parası Sarraf'a gitti

Zencan'ın, parasının büyük bölümünü Rıza Sarraf'ın döviz şirketine gönderdiği belirtildi

BEKİR ZENCAN'ın petrol parasını Sarraf'a gönderdiği iddiaları...

BEKİR ZENCAN, Türkiye ve Güney Azerbaycan'da petrolün satıldığı...

ERGENEKONDAN UMUTLU NAZ ANLI: Türkân Saylan'ın evi satılığa çıktı



LAĞUNLU Yayıncı Nazif Okumuş, Dışişleri eski İYİDP'li bakanı Prof. Dr. Türkân Saylan'ın Ergenekon soruşturmasında...

YASAĞA TEPKİ BÜYÜYOR: Adanalılardan RAKI DİRENİŞİ

ADANA'nın Etiler Mahallesi'nde bulunan RAKI dükkanlarının kapanması...

ORAN VE İNCE'DEN SONRA: CHP'de 3. aday Mustafa Balbay

CHP'nin Etiler Mahallesi'nde bulunan RAKI dükkanlarının kapanması...

'Kelepçeli gözaltı' faturası müdüre

ADANA'nın Etiler Mahallesi'nde bulunan RAKI dükkanlarının kapanması...

Cumhuriyet

PERŞEBE 16 EKİM 2016 CUMHURİYET GAZETESİ

TANK, HELİKOPTERLER VE AĞIR SİLAHLARLA BÜYÜK OPERASYON BAŞLATILDI

SILVAN ATEŞİ

Sokağa çıkma yasağının 10. gününde Diyarbakır'ın Silvan ilçesi savaş alanına döndü. İlçe geneline yayılan şiddetli çatışmalarda 3 mahallenin helikopterlerle tarandığı belirtildi



SILVAN'da bu gece en şiddetli çatışmalar yaşandı. Tank ve helikopterlerle yapılan operasyonda...



2 ÇOCUK YARALI: Silvan'da 2 çocuk yaralı olarak tedavi altına alındı...

'SİVİL HALKA ZARAR VERMEYİN'

CHP'nin Etiler Mahallesi'nde bulunan RAKI dükkanlarının kapanması...

Bir teğmen bir polis şehit

SILVAN'da bu gece en şiddetli çatışmalar yaşandı. Tank ve helikopterlerle yapılan operasyonda...

'BİZ AKİP'E YAKINLAŞTIRMAK İSTEYEN BİR DAMAR VAR' HDP'de ağır hesaplaşma

CHP'nin Etiler Mahallesi'nde bulunan RAKI dükkanlarının kapanması...

2 vekil biber gazıyla yaralı

ADANA'nın Etiler Mahallesi'nde bulunan RAKI dükkanlarının kapanması...

STKler Bars hayal olmasın

ADANA'nın Etiler Mahallesi'nde bulunan RAKI dükkanlarının kapanması...

3 NÜSHA İÇİN ZAMANA HELİKOPTERLİ BASKIN

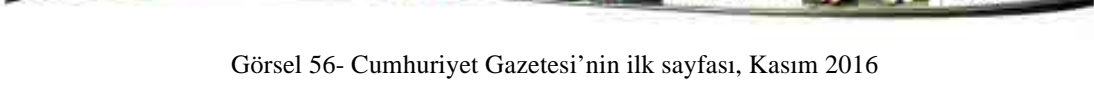
ADANA'nın Etiler Mahallesi'nde bulunan RAKI dükkanlarının kapanması...

ÇİRKİN YAYINA PARA CEZASI

ADANA'nın Etiler Mahallesi'nde bulunan RAKI dükkanlarının kapanması...

İTALYA BU AŞKI KONUŞUYOR

ADANA'nın Etiler Mahallesi'nde bulunan RAKI dükkanlarının kapanması...



Görsel 56- Cumhuriyet Gazetesi'nin ilk sayfası, Kasım 2016

a

YENİ TÜRK LÜGATİ
1926 sahife, 30000 kelime, 24 tablo, 16 harita, iki renkli tablo,
1 renkli Türkiye haritasını havi olarak zarif bir cilt halinde
İKİMAL EDİLMİŞ ve ÇIKMIŞTIR

b

BİZDE BALIKYAĞI FABRİKASI YOKTUR

c

MÜNİR NUREDDİN

d

BİR ŞERİT

e

İKİMİZ PARİSTE

f

**35 İLİN
VALİSİ
DEĞİŞTİ**

g

**SINAVDA
ÜSTÜN
BAŞARINIZ
İÇİN!**

h

SURPRİZ: G.SARAY YENİLDİ

ı

**FUHUŞ PİYASASINDA
KÜÇÜK ÇOCUKLAR**

j

POLİTİKA GÜNLÜĞÜ

k

'BAĞDAT ÇUKURU' UYARISI

Görsel 57 - Cumhuriyet Gazetesi'nin 1930-2010 yılları arasındaki yayınlarından kelime ve cümle örnekleri alınarak diyakritik işaret kullanımı gözlemlenmiştir. a) 6 Ocak 1930, b) 25 Ocak 1930, c) 6 Ocak 1940, d) 8 Ocak 1950, e) 1 Ocak 1960, f) 6 Eylül 1970, g) 1 Ocak 1980, h) 7 Ocak 1980, ı) 7 Ocak 1990, j) 8 Ocak 2000, k) 2 Ocak 2010

Görsel 57’de blok istif yaratmak amacıyla majiskül haflerle dizilen başlıklarda ‘İ’, ‘Ü’ harflerinin yerine minisküllerinin tercih edilerek kelimenin kalınlık armonisinde uyumsuzluklarının ortaya çıkması, ‘Ç’ ve ‘Ş’ harflerindeki çengellerin tutarsızlıkları, aynı kelimedeki majiskül ‘İ’ harflerinde bulunan noktaların büyüklüklerinin ve yerleşimlerinin farklı oluşu, hurufat yetersizliğinden dolayı bazı durumlarda ‘Ü’ ,’İ’ gibi harflerin noktalarından vazgeçildiği görülmektedir. 1980’li yıllara kadar bu ve benzeri durumlarla oldukça sık rastlanmaktadır.



Görsel 58: Solda: Sait Maden’e ait kitap tanıtım afişi. Sağda: İhap Hulusi Görey’e ait propaganda afişi. İki afişte de kullanılan başlık fontu aynıdır. Kullanılan yazı tipinde diyakritik işaretler harf yüksekliği içerisinde çözümlenmiştir. Bu vb. yaklaşımların tasarımcılar tarafından kabul görmesine karşın, diyakritik işaretlerle ilgili arayışlar üstünde yeteri kadar durulmamış ve geliştirilmemiştir

Offset baskı tekniği ve bilgisayar kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte günümüzdeki diyakritik işaretlerin yerleşimleri ve tasarımları metal hurufatların kullanıldığı dönemlerdeki kadar tutarsız olmasa da, Türkçe diyakritik işaretlerde henüz bir standart oluşmamıştır. Dizgicilerin diyakritik işaretlerin tasarımı ve yerleşimiyle ilgili arayışları devam etmektedir (Görsel 59).

Cumhuriyet DÜNYA DEĞİLSİNİZ ŞÜPHELİ GÜNLER Şİİ DİN ÂLİMİ İŞÇİ

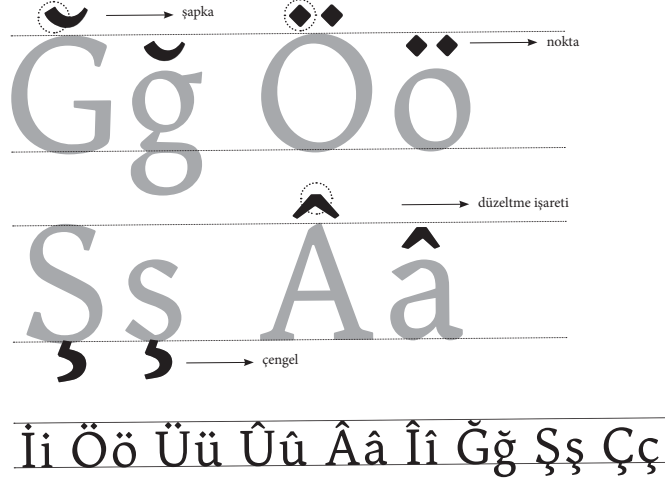
Görsel-59- Cumhuriyet Gazetesi'nin 2016 senesinde yayınlanan sayılarından çeşitli başlık örnekleri

Hurufatları ithal etme mecburiyeti zamanla alışkanlık haline gelmiştir ve bu alışkanlık günümüzde de devam etmektedir. Yazı tipi tasarımı hakkında yeterince bilgi sahibi olunmaması yazı tipi konusunda dışa bağımlılığı gerektirmekle beraber yeni Türk alfabesine özgü tipografik gereksinimlerin karşılanmasını engellemektedir. “Türkçe tipografik dizgide, diyakritik işaretlerin alfabenin bir parçası gibi tasarlanmadığı pek çok örneğe rastlamak mümkündür..., ...Bu tür problemlerin giderilmesinin yolu, sadece tasarımcıların değil, yayıncı ve okuyucuların da dilin özellikleri ve dilin tipografik gösterimi konularında bilinçlendirilmelerini sağlamaktır” (Aykan, 2014, s.128). Türk alfabesindeki diyakritik işaretlerin tipografik tutarsızlığının yaklaşık bir asırdır devam etmesinin nedenlerinden biri de tipografi eğitimindeki yetersizliktir. “Yeni Türk Alfabesine Geçiş Sürecinden Günümüze Tipografi Eğitiminin Temel Disiplinlerinden Biri olan Metin Fontu Tasarımı” başlıklı doktora tezinde bu konuya değinen Çorum Güzel Sanatlar Lisesi öğretmeni Yavuz Yücel, konuyla ilgili görüşlerini şu şekilde açıklamaktadır:

“Metin fontu tasarımına ilişkin Türkiye özelinde süregelen sorunlar incelendiğinde Yeni Türk Alfabesine geçiş sürecinin henüz tamamlanmadığı anlaşılmaktadır. Metin fontları ithal edilebilir herhangi bir ürün olmamasına rağmen ihtiyacın günümüze değin genel olarak bu şekilde karşılandığı görülmektedir. Tipografik nitelik açısından grafik tasarımda evrensel düzeye ulaşabilmek için metin fontu tasarlamının yadsınamaz önemine rağmen, tipografi eğitiminin temel disiplinlerinden olan metin fontu tasarımının ve eğitiminin yeterli düzeyde olmadığı; aynı zamanda yazı ve tipografi alanlarında, teorik içeriklerin yeterli düzeyin çok altında olduğu görülmüştür. Metin fontlarının ulusal kimlik ve varoluşun gereklerinden olduğunun tespiti ve tasarım ilkelerinin gerekleri doğrultusunda metin fontlarının tasarımında ve eğitiminde çözümlerimizin özgün bir bakış açısına sahip olması gerekliliği buna bağlı olarak Türk Alfabesi ve Türk Dilinin temel alınmasının gerekliliği söz konusudur” (Yücel, 2015, s.132).

Türkçe'nin özgün dil motifi ve frekanslarına göre tasarlanan ilk metin fontu olan 2014 yılında Anıl Aykan Barnbrook'un tasarladığı 'Atatype', Türkçe'de en sık kullanılan harflerin biçimi, Türkçe'nin ortalama kelime uzunluğu, kültürel ve tarihsel referanslar ve uluslararası mikro

tipografik değişkenlere göre tasarlanmıştır. Çalışmanın konusu gereğince ‘Atatype’ın diyakritik tasarımı ele alınıp, diğer parametre ve özellikleri konu dışında bırakılacaktır.



Görsel 60- Atatype Regular'ın diyakritik işaretleri

Anıl Aykan Barnbrook, Atatype yazı karakterini tasarlarken diyakritik işaretlere satır arasında gereken alanın sağlanması amacıyla, yazı karakterinin okunurluk gereksinimi için “x-yüksekliğini” arttırmak yerine, harfleri genişletmiştir. Böylelikle “alt ve üst uzantıların uzunlukları normal kalmış, diyakritik işaretler için gerekli alan sağlanmıştır. Diyakritik işaretler temel gliflerin yapısıyla armoni içerisinde olacak şekilde tasarlanmış, vurgu ve kontrast özelliklerinde temel gliflerin yapısı göz önünde bulundurulmuştur. Temel gliflerdeki kültürel ve tarihsel referanslar diyakritik işaretlerde de görülmektedir. “Diyakritik işaretlerin kontrast ve vurgu açısı özellikleri ile büyüklük, koordinasyon, yerleşim ve biçim açısından yapıları temel glifler ile bir bütün olarak tasarlanmıştır” (Aykan, 2014, s. 195-238).

Türk grafik tasarımcılar Emra Senan ve Özge Güven’de Türkçe’de kullanılan diyakritik işaretleri vurgulayan ‘Yahşidots’ adında bir font tasarlamışlardır. Senan ve Güven tasarladıkları bu fontta tüm diyakritik işaretleri tek nokta şeklinde tasarlamış ve tümünü karakterlerin üst kısmına yerleştirmişlerdir. Diyakritik işaret formlarının ve yerleşimlerinin yeni bir yaklaşımla ele alınması ve diyakritik işaretlerde geleneksel formlarının sorgulanması açısından ‘Yahşidots’ Türk tipografisi adına oldukça değerli bir çalışmadır (Görsel 61).

YAHŞİDOTS'A DAİR

BU BİR YAZI KARAKTERİ• VAKFIMIZIN RESMİ
FONTU• OLDUM OLASI TÜRKÇELEŞTİRİLMİŞ
YAZI KARAKTERLERİNDEKİ KÖTÜ UYGULAMALARA
TAKILIRIM• "Ğ•Ş•Ç" GİBİ HARFLERDEKİ ÇENGELLER
CANIMI SIKAR• 2009 YILINDA BOSNA'YA BİR GEZİ
YAPTIK• ORADA AKLİM BAŞIMA GELDİ• ÇENGELLERE
NE YAPACAĞIMI BULMUŞTUM• GELİR GELMEZ
ÖZGE GÜVEN'E ANLATTIM• FONTUMUZU
TASARLAMAYA BAŞLADIK "DOT" LARLA BU KADAR
OYNAYIP• ABARTINCA YAZININ ADI DA YAHŞİDOT OLDU•

Görsel 61: Emre Senan Tasarım Vakfı kurumsal fontu: Yahşidots

Türk grafik tasarımcı ve yazı tipi tasarımcısı Taner Ardalı'da 2010 senesinde tasarladığı "Embrio" yazı tipinde diyakritik işaretlerle ilgili farklı yaklaşımlar denemiştir. Ancak Linotype şirketinin Adrian Frutiger'in diyakritik işaretlerine olan tutumu "Embrio" yazı tipinde de geçerli olmuştur. Taner Ardalı'nın tasarladığı diyakritik işaretler farklı dillerdeki diyakritik işaretlerle karıştırılma riski taşıdığı gerekçesiyle Linotype tarafından kabul görmemiştir.



Görsel 62: Taner Ardalı 2010 yılında tasarladığı diyakritik işaretleri 2015 yılında tekrar ele almıştır, Embrio

Taner Ardalı ile bu çalışma kapsamında kendisiyle yapılan röportajda “Embrio” isimli fontunun diyakritik işaretleri için şunları söylemektedir:

“Türkçe harflere özgü aksan işaretlerinin, hem estetik açıdan dizgiyi rahatsız ettiği, hem de okuma ivmesini azalttığı yönünde düşüncelerim vardı. Embrio’yu tasarlarken öncelikli amaçlarımdan biri de bu problemlere dair bir çözüm getirebilmektir. Bu doğrultuda aksan işaretlerini harf anatomileriyle uyum içinde, adeta onların birer uzantısıymış gibi görünecek şekilde tasarladım. Tasarladığım diyakritik işaretler bana göre her ne kadar yenilikçi olduysa da, uluslararası pazarda bu işaretler bazı sorunlar doğurdu. Türkçe’de olduğu gibi diğer dillerde de mevcut olan yerel harfler ve benim tasarlamış olduğum bazı aksan işaretlerinin karıştırılmaması için tüm işaretleri tekrar tasarlamak zorunda kaldım. Yeni işaretlerin Avrupa dilleri aksan işaretleriyle karıştırılmaması için uluslararası standartlara sadık kalmaya çalıştım.”

Çift nokta (umlaut) diyakritiği Türkçe’ye Alman alfabesinden geçmiştir. Alman tipograflar tasarladıkları bazı başlık fontlarına çift nokta işareti için alternatif glyfler dahil etmektedirler. Bu alternatifler, çoğu zaman çift nokta işaretinin ‘O’ ve ‘U’ harflerinin içerisine ve ‘A’ harfinin tepe noktasının yanlarına yerleştirilerek elde edilmektedir. FontFont firmasının tasarladığı ‘FF Mark Ultra’da çift nokta işareti tek nokta olarak ele alınmış ve ‘U’ harfine ortalanmıştır (Görsel 63).



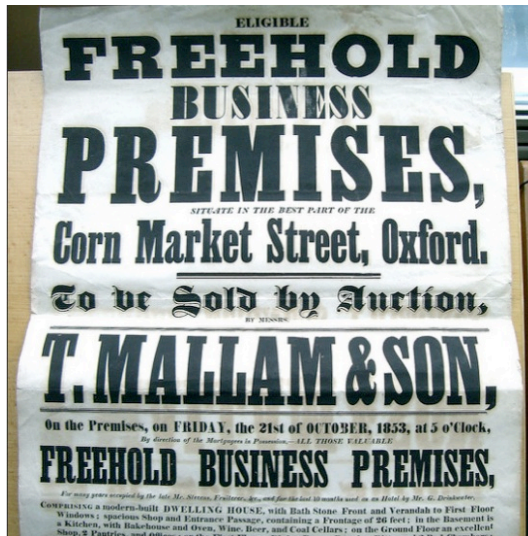
Görsel 63: Solda: Friedrich Althausen’in 2014 yılında tasarladığı ‘Überschrift’.
Sağda: FontFont firmasına ait FF Mark Ultra

Latin kökenli yeni Türk alfabesi bir asrını doldurmamış yeni bir alfbedir. Dolayısıyla Latin alfabesine özgü tipografik gereksinimlerin, Türkçe’nin özgün görsel motifi göz önünde bulundurularak ele alınması Türk tasarımcıların henüz tanıştığı ve ele aldığı bir konudur. Tasarımcıların tipografik uygulamalarda daha iyiye ulaşma gayreti ve motivasyonu, ulaşabildikleri bilgi ve verilerle doğru orantılı olacaktır. Türkçe’nin özgün görsel motifini oluşturan bileşenlerden biri olan diyakritik işaretler hakkında daha fazla bilgi üretilmesi, Türkçe başlıklardaki diyakritik işaretlerin anatomileriyle ilgili yeni tasarım anlayışlarının geliştirilmesi ve tartışılması Türk tipografisi için son derece önemlidir.

3. TÜRKÇE'DEKİ DİYAKRİTİK İŞARETLERİ TEMEL ALAN BAŞLIK FONTU DENEMESİ

3.1- Başlık (Display) Fontu Tanımı

1800'lere kadar tüm yazı tipleri uzun metinler için tasarlanmaktaydı. Ancak matbaa teknolojisinin gelişmesiyle birlikte (buharlı baskı makinelerinin kullanılmaya başlanması gibi) tipografide de yeni bir dönem başlamıştır. İlk başlık fontları 1800'lerin başında Britanya'da ortaya çıkmıştır. Reklamverenler gazete, broşür ve afişlerdeki yazı ve metin kalabalığının içerisinde daha çok göze çarpan, okuyucunun dikkatini pazarladıkları ürünün reklamına yöneltecek fontlar talep etmekteydiler (Görsel 64). Reklamverenlerin bu talebi 'başlık' fontlarının doğmasına neden olmuştur (A Brief History Of Type, 2008). Başlık fontlarına olan talep 1840'larda artmıştır. Bu dönemde yazı dökümhaneleri metin fontu üretimleri azaltmış ve başlık fontu üretimine ağırlık vermişlerdir. Bu durum 19. yy'da çok sayıda ve türde başlık fontu tasarlanmasına neden olmuştur (Lawson, 2002, s.278). Bu dönemi takip eden 20. yy'da da sanayileşme ve reklamcılığın yükselişiyle beraber 'sans-serif' fontlar ortaya çıkmıştır. Bu font türünün en eski örneklerinden biri 'Franklin Gothic'tir (Frutiger, 1990, s.5).



Görsel 64- 1853 yılında Oxford'da yayımlanan müzayede afişi

Metin fontları uzun metinlerde okunmak ve 6 ile 14 punto arasında kullanılmak üzere tasarlanmaktadır. Başlık fontları ise 20 punto ve üzerinde kullanılmak, dikkat çekmek, okuyucuyu metne yönlendirmek amacıyla tasarlanmaktadır. Başlık fontları kitap ve dergi kapakları, gazete manşetleri, panolar (billboardlar), afiş gibi mecralarda kullanılmaktadırlar. Günümüz yazı tipi tasarımcılarının çoğu tasarladıkları font ailesine ‘başlık’ formatını dahil etmemekte, bunun yerine başlık fontu için ayrı aileler üretmektedir.

Yazı tipi ve tipografi ölçeklendirilmekten oldukça fazla etkilenen görsel medyalardır. Metal harflerin kullanıldığı dönemde aynı yazı tipinin farklı punto büyüklükleri için farklı düzenlemeler ve ayarlamaların yapıldığı bilinmektedir. Günümüzde de aynı düzenlemeler devam etmektedir. Örneğin; yazı boyutu küçüldüğünde harfin okunabilirliğini kaybetmemesi için serifli fontlarının ince kısımları daha kalın şekilde tasarlanmaktadır. Fontlardaki ince-kalın ilişkisi yani fontun kontrastı arttıkça parlama etkisi (dazzling) oluşmakta ve bu durum uzun metinlerde okumayı zorlaştırmaktadır (Halley). Tüm bu mikro düzenlemeler metin ve başlık fontu arasındaki farkı oluşturmaktadır.



Görsel 65- Matthew Carter’ın tasarladığı Miller ailesinin üç farklı türü

Görsel 66’deki üst üste bindirilmiş ‘M’ harfleri aynı puntodadır. ‘M’ harflerinde Miller Display’in seriflerinin Miller Text’e göre daha ince ve zarif tasarlandığı dikey ve diyagonal vurgularda farklılıklar olduğu görülmektedir. Miniskül ‘a’ harfinin çanağının birleşim noktalarının daha ince, daha yüksek kontrastla tasarlandığı görülmektedir. Tüm bu mikro düzenlemeler fontun uzun metinlerde ve başlık metinlerindeki gereksinimleri düşünülerek yapılmıştır. ‘Miller Display’ uzun metinlerde kullanıldığında, yüksek kontrastı ve ince serifleri yüzünden harflerdeki ince hatlar kaybolacak ve dolayısıyla okunurluğu azaltma riski taşıyacaktır. Miller Text ise başlık için kullanıldığında, ufak puntolarla performans göstermesi için düzenlenmiş bağlantı noktalarındaki düşük kontrast ve kalın serifler, başlığın koyu ve monoton görünme riskini ortaya çıkartacaktır.



Görsel 66- Miller Text ve Miller Display fontlarının anatomik kıyaslaması

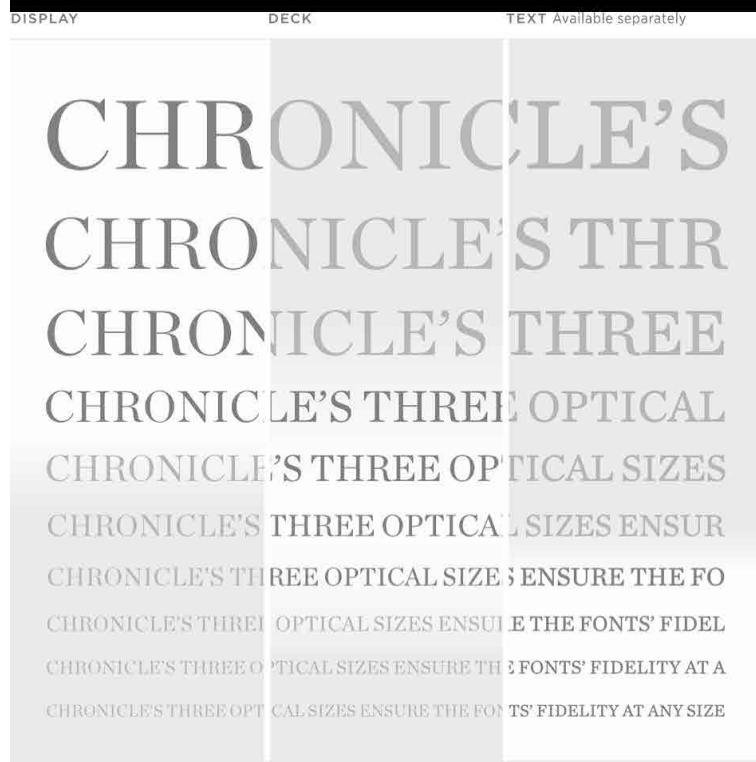
İtalya’da bulunan LeftLoft Reklam Ajansı da “Corriere della Sera” isimli gazetenin isteği üzerine dört aileden oluşan ve 41 farklı ağırlığı bulunan yazı tipleri tasarlamıştır; Brera, Brera Condensed, Solferino Display and Solferino Text (Görsel 67). Metin fontu ile başlık fontu arasındaki mikro farklılıklar Solferino yazı tipinde de görülebilmektedir. Solferino Display’ büyük puntolu (30 pt ve üstü) yazılar ve başlıklar için tasarlanmıştır. Solferino Text ise uzun kelimelerin okunurluğu arttırmak üzere tasarlanmıştır (Eye Magazine, 2012).

**Solferino
Display**
— & —
Solferino Text



Görsel 67- Solferino yazı tipi ve uygulandığı mecradan bir örnek

Amerika’da bulunan yazı tipi tasarımı firması Hoefler & Co.’nun tasarladığı ‘Chronicle’ isimli yazı tipi de içerisinde ‘display’, ‘text’ ve ‘deck’ versiyonlarını barındırmaktadır. Bu fontun tanıtım görsellerinde, bu üç varyasyonun kullanım alanları, hangi punto büyüklüğünde hangisinin tercih edilmesi gerektiği tasarımcı firma tarafından bir şema ile belirtilmiştir (Görsel 68).



Görsel 68 – Chronicles yazı tipinin üç farklı türü (display, deck ve text) ve tavsiye edilen punto büyüklükleri. Koyu alanlar kullanılmaması gereken büyüklükleri, açık renkli alanlar ise en uygun kullanım büyüklüklerini göstermektedir.

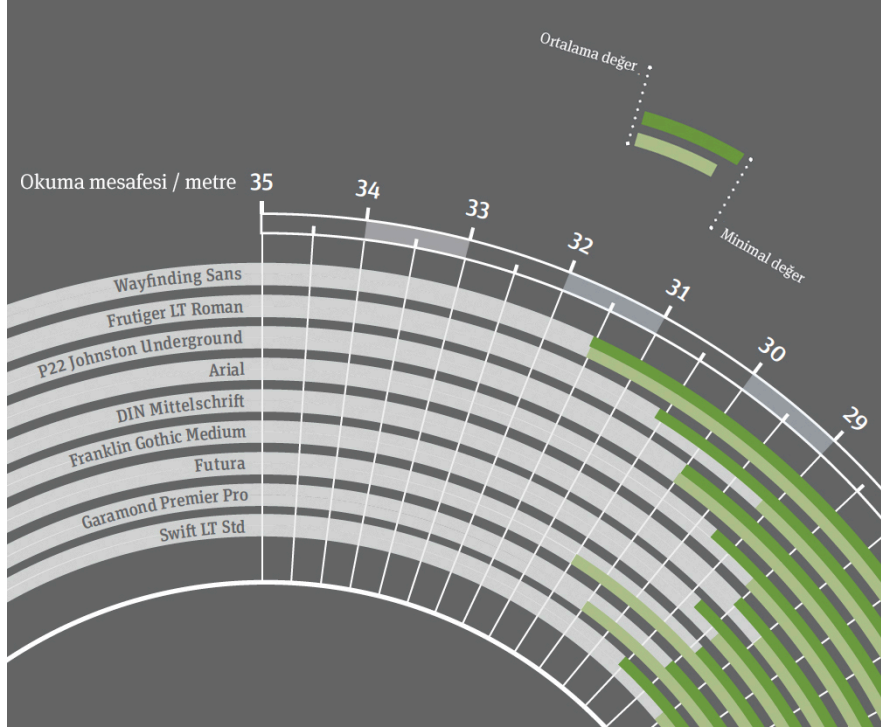
Serifli fontlarda metin (text) ve başlık (display) fontlarının arasındaki farkı temel olarak harflerin ince kalın ilişkisi belirlemektedir. Serifsiz (sans serif) fontlardaki metin ve başlık fontu arasındaki farkı ise harflerin temel yapısı (iskeleti) belirlemektedir. Serifsiz başlık fontlarındaki karakterlerin bireysel olarak birbirlerinden farklılaşması, tekdüze ve monoton görünmemeleri başlıkların okunurluk ve okunabilirliği açısından önemlidir.



Görsel 69- Ralf Herrmann ve Sebastian Nagel'in 2012 yılında yön tabelalarında kullanılmak üzere tasarladığı "Wayfinding" isimli fontun tanıtım katalogunda yer alan karşılaştırmalar. a) Üstte 'Helvetica' alt tarafta ise 'Wayfinding' bulunmaktadır. B) Üstte: Polonya trafik levhalarında kullanılan 'Drogowskaz' isimli font, altta: 'Wayfinding' karşılaştırılmıştır.

Geometrik fontlar temiz ve yalın görünüşleriyle iyi bir okunaklılık sunar. Ancak farklı koşullarda bunun tersi bir durum ortaya çıkabilir. Örneğin afiş, billboard, tabela gibi uzak mesafelerden ve hareket halindeyken okunan görsel malzemelerde başlık fontundaki

karakterlerin yapısal farklılıklarının, ayırt edici özelliklerinin az olması başlığın okunurluğu ve okunabilirliği için dezavantaj olacaktır (FDI Type Foundry, 2012).



Görsel 70: Sven Neumann, Prof. Florian Adler ve Prof. Daniela Hensel dokuz farklı fontun uzak mesafe performanslarını test etmiş ve 'Wayfinding Sans'ın diğer fontlara göre daha okunur olduğunu tespit etmişlerdir, 2011, HTW Berlin.

Başlık (display) fontu söylemi bazen 'dekoratif' fontla aynı anlamda kullanılmaktadır. İkisi de büyük puntolarda kullanılmak üzere tasarlandıkları için bu eş anlamlı kullanım kısmen doğrudur. Ancak 'dekoratif font' tanımı başlık fontu tanımının alt başlığı niteliğindedir (Jespersen).

Dekoratif fontlar çok fazla çeşidi olan font türleridir. Uzun metin blokları için nadiren kullanılırlar. Genellikle duyguları, kültürleri veya sıradışı bir tipografik olarak anlatım gerektiğinde tabela, albüm kapağı, ambalaj tasarımı, afiş vb. mecralarda kullanılırlar (Görsel 71). Dekoratif fontlar başlık fontlarının alt kümesidir ve dekoratif fontlar bu çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır.

I AM THE FONT OF
I AM THE FONT
SPHINX OF BLACK
WHAT DO YOU CALL
A COUPLE OF
OH DAMN TMS

Görsel 71- HypeForType firmasının ürettiği dekoratif fontlar bunlardan bazıları: Yukarıdan aşağıya: Electro, Alex Trochut/Neo Deko, Rotorua, Rivets, Quadratisch, Maraschino

Başlık fontları serifli, serifsiz, geniş (extended) ya da dar (condensed) olabilir. Afiş, pano, tabela, kitap ve dergi kapağı, web banner ve logo gibi mecraların yanı sıra nadiren de olsa metinlerde tipografik hiyerarşi kurmak amacıyla da kullanılabilirler. Ancak başlık fontları genellikle 20 pt ve üstü kullanılmaktadır. Ambians veya duygu yaratmak için ya da bir ideolojiye gönderme yapmak için tasarlanmaz ve kullanılmazlar.

3.2- Neden Yeni Bir Font Tasarımı

Yazı, tarih boyunca medeniyetleri, farklı kültürleri birbirinden ayıran en önemli unsurlardan biri olmuştur. Örneğin: Büyük Roma İmparatoru Şarlman tahta geçtiğinde yardımcısı Yorklu Alcuin'e imparatorluk için yeni bir yazı geliştirmesini emretmiş, Yorklu Alcuin uzun çalışmalar sonucunda 'karolenj miniskül'ünü yaratmıştır. Sultan II. Beyâzid ise öğrencisi olduğu hattat Şeyh Hamdullah'tan Arap ve İran yazısından farklı olarak Osmanlı'ya özgü bir yazı tavrı geliştirmesini rica etmiştir. Şeyh Hamdullah uzun araştırmalar sonucunda Osmanlı'nın kullandığı arap yazısına canlılık ve kıvraklık getirmiş, harflerin satıra oturmasını düzenlemiş, harflerin oranlarını değiştirmiş, hareke ve harflerin birbirleriyle daha uyumlu görünmesini sağlamıştır. Şeyh Hamdullah'ın bu düzenlemeleri Osmanlı'nın kullandığı Arap yazısını özgün kılmış ve ona bir hüviyet kazandırmıştır. Bu iki örnek en eski örneklerden olmasına rağmen devletlerin yazıya verdikleri önem yakın tarihe kadar devam etmiştir.

“...Dolayısıyla dil ve ilişkili olduğu unsurlar bütünüyle uyum sağlayamadığı, bütünsel birliktelik gerçekleştirmedikleri takdirde bizdeki gibi yazılı dil ile bir anlamda transfer ettiğimiz fontlar arasındaki uyumsuzluklar baş gösterebilir. Metin fontu tasarlamakta olan kültürler incelendiğinde hemen bu ülkelerin, dilin ve ilgili olduğu unsurlara yönelik bütünsel bir yaklaşım modeli geliştirdikleri, buna milli kültür ve ideoloji bağlamında, kültürel kimlik açısından değer verdikleri ve önemsedikleri görülür. Harflerin yalnızca biçimlerinin değil, oranlarının da yüzyıllara dayanan bir süreçten geçerek günümüze değin gelişleri, her bir harfin ait olduğu onu üreten/tasarlayan kültürün bir ürünü oluşu doğal bir sonuç olarak algılanabilir” (Yücel, 2015, s.114).

Font tasarımı sürecinde diyakritik işaretli harfler alfabenin temel harfleri (26 harflik temel Latin alfabesi) tasarlandıktan sonra fonta dahil edilmektedir. Bu durum çoğu zaman diyakritik işaretlerin ait oldukları karakterle armonik olarak uyumsuz görünmesini sağlamakla birlikte, dillerin ortografik kimliklerinin özgün bir şekilde ifade edilmesini zorlaştırmaktadır. Ayrıca bu yaklaşım diyakritik işaretlerin semantik değerinin gözardı edilmesi anlamına gelmektedir.

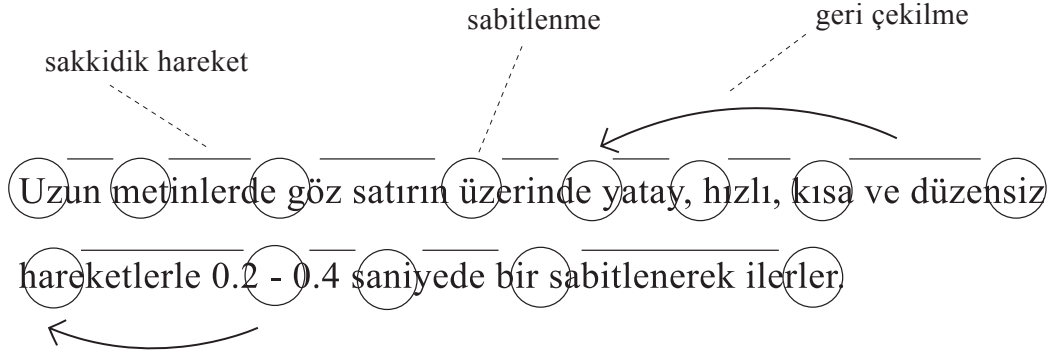
Evrım Sans yazı karakterinde bu süreci tersten uygulayarak diyakritik işaretlerin ve dolayısıyla Türkçe'nin ortografik özelliklerinin ön planda tutulması hedeflenmiştir. Tez kapsamında tasarlanan fontta harflerin anatomileri diyakritik işaretlerin anatomileri düşünülerek belirlenmiştir.

Evrım, evirmek, döndürmek anlamına gelen ‘evir’ kelimesinden türeyen bir kelimedir. Evrım Sans ismi de evr+im olarak düşünülmüş olup, evrilen işaretler anlamına gelmektedir.

3.3- Tasarlanan Fontun Anatomisini Etkileyen Faktörler

3.3.1 - Başlık Fontlarında Okuma Süreci

Uzun metinlerde göz satırın üzerinde yatay, hızlı, kısa ve düzensiz hareketlerle 0.2-0.4 saniyede bir sabitlenerek ilerler. Bu hareketlere ‘sakkadik hareketler’ denilmektedir. Sakkadik hareket kelimenin başından ya da sonundan başlayabilir. Kitaplar için kullanılan ortalama harf ebadında (7 pt ile 12 pt arası) göz sadece 5-10 harf içersinden (1-2 kelimeye denk gelmektedir) sadece birkaç harfe tam olarak sabitlenmekte ve algılamaktadır. Kelimenin bütünü bir önceki kelimeye veya konuya göre tahmin edilmektedir. Okunan kısım gözün sabitlendiği anlarda kavranır. Okunan kelime ya da cümle anlaşılmadığında göz geri çekilir ve tekrar okunur (Hochuli, 2015, s.8).



Görsel 72: Uzun metinlerde okuma süreci kısa ve düzensiz hareketlerden oluşmaktadır

Gözün sakkadik hareketleri ve okuma süreci fontun anatomik özelliklerine bağlı olarak değişmekle beraber, fontun kullanım büyüklüğünden de etkilenmektedir. David Beymer, Daniel Russell ve Peter Ortan tarafından 2008 yılında yapılan “An Eye Tracking Study of How Font Size and Type Influence Online Reading” isimli araştırma dahilinde harf büyüklüğünün okuma sürecine olan etkisi araştırılmıştır. Araştırmada harf ebadı yükseldikçe sakkadik hareketlerin azaldığı gözlemlenmiştir (Görsel 73).

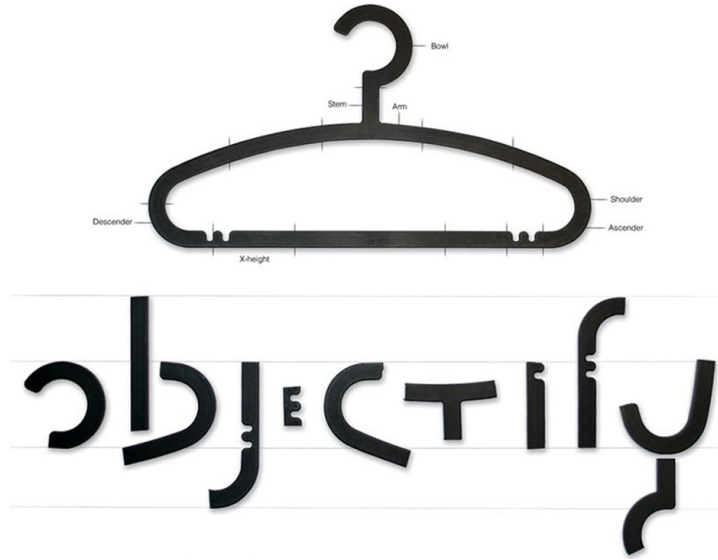
Okuma İstatistikleri	Punto Büyüklüğü		
	10	12	14
Okuma hızı (karakter/saniye)	41.1	44.6	46.3
Geri çekilme oranı (çekilme/saniye)	0.39	0.40	0.38
Toplam okuma hızı (saniye)	3.48	4.22	4.66
Kısa tekrar okuma (%)	30.6	30.0	28.2
Sakkadik uzunluğu (karakter)	11.0	10.8	10.4
Sabitlenme süresi (milisaniye)	281	261	239
Okuduğu hatırlama (% doğru)	89.2	90.1	88.9

Görsel 73: Font büyüklüğünün göz hareketleri ve okuma sürecine olan etkilerinin incelendiği araştırmada elde edilen bulgular, British Computer Society, 2008

Başlık metinleri tek veya birleşik kelimelerden bazen de tam cümlelerden oluşmaktadır. Başlıklar ebatları nedeniyle gazete veya kitap metinlerinde olduğu gibi hızlı sakkadik hareketlerle kelime bazında değil, yavaş sakkadik hareketlerle, hecelenerek ‘harf harf’ okunmaktadır. Bu nedenle ‘başlık’ fontlarındaki harflerin diğer harflere göre karakteristik ve belirgin özelliklerinin olması harflerin ve dolayısıyla başlığın okunurluğu için önemlidir (Osterer, Stamm, 2014, s.226).

3.3.2- Deneysel Tipografi

Grafik tasarım ve tipografi alanında, yeni, geleneksel olmayan, kolay sınıflandırılmayacak yaklaşımlar için ‘deneysel’ ismi kullanılmaktadır. Bilimsel anlamda ise, ‘deney’ bir fikrin test edilmesi, bir hipotezi ispatlamak veya reddetmek için yapılan bir dizi eylemdir. Bu anlamda deney, bir başkasının üstüne yeni bir şeyler ekleyebileceği bir bilginin temelini ampirik bir yaklaşımla oluşturmaktır. Deneysel yaklaşımların olası sonuçları önyargılı bir şekilde ele alınmaz. Sadece sebep-sonuç ilişkisi arasındaki bağ incelenir (Bil’ak, 2005). Bu tez çalışmasında normal diyakritik işaretlerin yanı sıra deneysel diyakritik işaretler de tasarlanarak geliştirilmeye açık yeni bakış açıları üretilmeye çalışılmıştır. Deneysel diyakritik işaretler, diyakritik işaretlerle temel gliflerin arasındaki anatomik bağın yeniden sorgulanmasına ve araştırılmasına imkan vermiştir.



Görsel 74: Türk grafik tasarımcı Selçuk Öziş'in elbise askısının farklı kesitlerini kullanarak oluşturduğu deneysel fontundan harf örnekleri

Deneysel tipografiyle ilgili çok sayıda örnek veren ve deneysel tipografinin öncü isimlerinden biri olan İngiliz tipograf Neville Brody, grafik tasarımcı Jon Wozencroft ile birlikte hazırladıkları deneysel tipografi dergisi ‘Fuse’ için şunları söylemektedir:

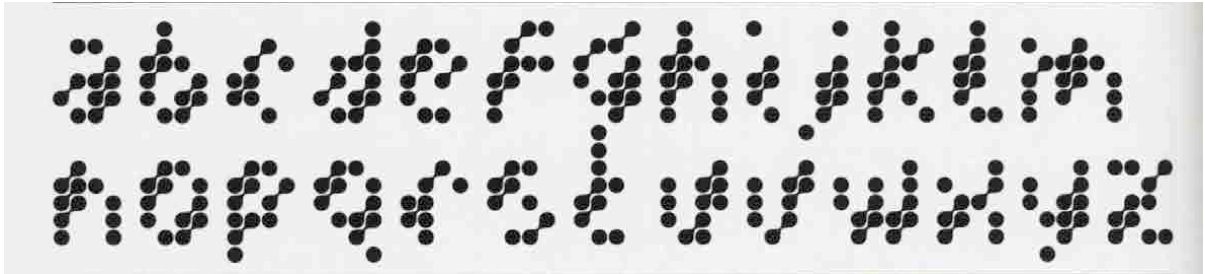
“Biz insanların ‘Fuse’ malzemesini suistimal etmelerini istiyoruz! Ben insanların yazı karakterlerini ticari durumlarda kullanmalarını beklemiyorum, ancak bu onların seçimine kalmış bir şey tabii. İnsanların bizim yaptıklarımıza bakmalarını ve kendilerinin bir şeyler yapmalarını veya bizim yaptıklarımızı değiştirmelerini bekliyorum. Ayrıca “serbest-biçim tipografi” diye adlandırdığımız bir sayı da çıkarmayı düşünüyoruz. Burada “yazı”nın kendisi artık bir alfabe olmayacak ve klavyenin üzerinde yaratıcı parçalar bestelediğimiz bir müzikal enstrüman oluşu fikrine daha yakın olunacak. Yazının kendine özgü bir ritmi vardır, rengi, tekrarları vardır ve metnin içine aldığı dile olduğu kadar metnin duygusal yanına da tepki verirsiniz. Biz yazılı kelimelerden görsel karakteri süzüp çıkarmaya çalışıyoruz. Bu serbest-biçim yazı

karakterleriyle okunabilir sözcükler kompoze edemezsiniz, ama içlerinde yazının temel ritmini ve görsel niteliğini barındıran görsel strüktürler kompoze edebilirsiniz. Bir tür görsel şiir yaratmaya çalışıyoruz” (Brody, 1992, s.60)

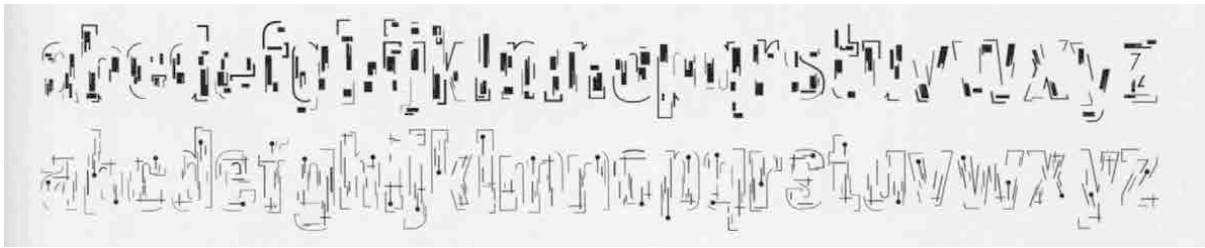
Yazı tipi tasarımına yeni bir bakış açısı kazandırmak amacıyla Neville Brody ve Jon Wozencroft tarafından derlenen ve yayınlanan ‘Fuse’ dergisinden deneysel tipografi örnekleri:



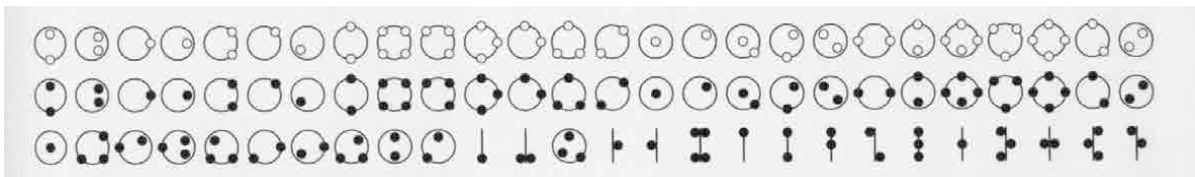
Görsel 75: Barbara Butterweck’e ait olan ‘DearJohn’ isimli bu font , harflerin en karakteristik kısımlarını içermektedir. Butterweck bu yaklaşımla alfabeği yalınlaştırmaya çalışmıştır (Fuse 3)



Görsel 76: Ian Anderson ‘Dr No-B’ adını verdiği bu fontta Latin alfabesinde bulunan harfleri logo dizisi olarak tasarlayarak nokta ve çizgilerden oluşan kodlar elde etmiştir (Fuse 6)



Görsel 77: Malcolm Garrett ‘Instrument’ isimli bu fontta dilin önemini ve yazılı propagandaların doğasında bulunan aldatıcı bilgileri vurgulamak istemiştir (Fuse 12)

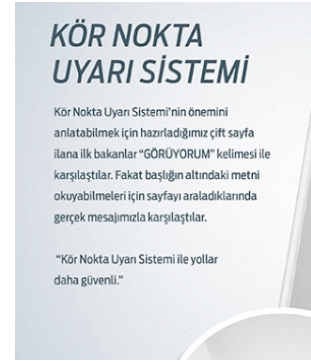


Görsel 78: Sylke Janetzky’nin tasarladığı ‘Atomic Circle’ isimli font braille alfabesi gibi noktaların oluşturduğu basit bir kodlamaya dayanmaktadır. Bu kodlama çemberin oluşturduğu belirli bir alan içerisinde gerçekleşmektedir. Kodlama sistemi basit bir düzene dayanmaktadır: noktalar daima ilgili harflerin boş alanlarına denk gelmektedir (Fuse 10)

3.3.3- Son Senelerde Türkiye’de En Sık Kullanılan Başlık Fontlarının Özellikleri

Gözlemlere dayanarak son yıllarda Türkiye’de kullanılan başlık fontlarının üst sıralarında FF DIN’in geldiğini söylenebilir. Hemen her reklam panosunda, tabelada, televizyon bandında, broşürde FF DIN’e sıkça rastlanmaktadır. Kolay ulaşılabilir olması, geometrik ve yalın yapısıyla ön plana çıkması, dar anatomik yapısıyla ergonomik kullanıma uygun oluşu FF DIN’i ön plana çıkaran en önemli faktörlerdir.

ABCDEFGHIJKLMNO
PQRSTUVWXYZÀÁÊË
abcdefghijklmnpqrst
uvwxyzàá&123456789
01234567890(\$€€.,!?)



Görsel 79- Solda: FF DIN - Tasarımcı: Albert-Jan Pool, Firma: FontFont, 1990. Sağda: Ford Otomotiv Sanayi A.Ş. için yapılan basın ilanından detay. Altta: HaberTürk kanalından bir altyazı örneği

Çalışma kapsamında 15 profesyonel Türk grafik tasarımcıyla yapılan röportajda (Ek 1) tasarımcıların geometrik veya grotesk ağırlıklı fontlar tercih ettiği saptanmıştır (Görsel 81). Tasarımcılar modern yapısından dolayı geometrik fontları tercih ettiklerini söylemektedirler. Tasarımcıların font tercihlerini etkileyen bir diğer faktör ise; yalın ve nötr olmalarına karşın dikkat çekebilecek kadar yeni, taze ve canayakın bir yaklaşımla tasarlanmış olmalarıdır. İsviçre’de bulunan Grilli Type şirketinin 2010 yılında piyasaya sürdüğü GT Walsheim belirtilen özellikleri barındıran yazı tiplerinden biridir. Geometrik ve yalın yapısıyla nötr ifadesi olan GT Walsheim, “A”, ”G”, ”Y” harflerindeki yeni yaklaşımıyla ve harf oranlarıyla dikkat çekmekle birlikte taze ve modern görünmektedir.

ABCDEFGHIJKLM
OPQRSTUVWXYZ
abcdefghijklmop
qrstuvwxyz

Görsel 80- GT Walsheim, Grilli Type, 2010

Font İsmi	Türü	Yapısı
Özel Üretim	Dekoratif	Bold / Black
Neuzeit Grotesk	Grotesk Sans	Bold
GT Walsheim	Geometrik Sans	Bold
Fugue	Geometrik Sans	Regular
Helvetica	Neo-Grotesk	Bold
Proxima Nova	Hümanist/Grotesk Hibrit	Bold
Trade Gothic	Gothic Sans	Dar / Bold
Prismatic	Geometrik Sans	Dar / Bold
Avenir	Geometrik Sans	Bold
Rift Soft	Geometrik Sans	Dar / Bold ve Light
Tungsten	Geometrik Sans	Dar / Semibold
Maax	Geometrik Sans	Black
Eames Century Modern	Display/Rasyonel Serif	Ekstra Bold
Filosofia	Display/Rasyonel Serif	Bold
Eveleth	Dekoratif	Bold
Nexa Rust Script	Dekoratif	Bold
Majesti Banner	Display/Rasyonel Serif	Medium
Canvas	Dekoratif	Bold

Görsel 81- 15 Profesyonel Türk Tasarımcıyla yapılan röportaj sonuçları

Grafik tasarım ürünü tipografik kurgu üzerinden yapılandırılmamış ise kullanılan font görsel hiyerarşide ikinci planda tutularak ana görselin ön plana çıkması sağlanmaktadır. Tasarımcılar bu nedenle sade ve nötr görünen fontlara yönelmektedirler. Bu fontların başında da geometrik sans ve sans serif grotesk serif türündeki fontlar gelmektedir. Bu iki font türünün özellikleri şu şekildedir:

Grotesk sans serif fontlar 19.yy sonu 20.yy başında ticari olarak kullanılmaya ve yayılmaya başlamıştır (Örn. Akzidenz Grotesk). 1989 yılında tasarlanan ve 2006 yılında geliştirilen Bureau Grot isimli font modern grotesk fontların temelini oluşturmaktadır (Görsel 82). Grotesk fontlarda ince-kalın ilişkisi (kontrast) belirgindir. ‘c’, ‘e’, ve ‘s’ gibi harflerin bitişleri diyagonaldır (Cullen, 2012, s.58). Miniskül ‘g’ harfi genellikle iki lobdan oluşan geleneksel biçimiyle tasarlanır, majiskül ‘R’ harfinin bacağı bazen kıvrımlı (curved) olarak tasarlanır ve majiskül ‘G’ harfinde her zaman mahmuz (spur) bulunur. Bazı grotesk fontlar geleneksel grotesklerden türetilse de anatomileri daha sadedir. Harflerin kontrastı daha az olup, harflerin sert kıvrımları biraz daha yumuşatılır. Bu türdeki grotesk fontların en karakteristik özellikleri miniskül ‘g’ harfinin tek loblu olarak tasarlanması ve kontrastlarının düşük olmasıdır (Typography Referenced, 2012, s.60).



Görsel 82- Grotesk fontların anatomik özelliklerinde bazı farklılıklar olabilmektedir.
Üste: Bureau Grot, altta: Akzidenz Grotesk

Geometrik sans serif fontların temeli ise geometrik ve modüler şekillere dayanmaktadır. Genellikle daireleri, kareleri ve üçgenleri temel alan düşük kontrastlı yapıya sahiptirler.

Adhension

Görsel 83: Paul Renner'in tasarladığı 'Futura' geometrik fontların en bilinen örneklerinden biridir

Bazı işlerde tipografi her ne kadar ikinci planda kalsa da, tipografideki monotonluktan kurtulup izleyiciye metni okutma gayreti, tasarımcıları sade ama ufak farklılıklarıyla kendini gösteren fontlar kullanmaya sevk etmektedir. Yukarıda da belirtildiği üzere, GT Walsheim, Fugue, Neuzeit Grotesk, Maax, Proxima Nova gibi fontlar tasarımcıların bu beklentilerini yerine getirmektedirler.

3.3.4- Kültürel Tercihler

Grafik tasarım ürünü bir kültüre, zaman dilimine, ideolojiye gönderme yapmıyorsa tasarımcılar kullandıkları başlık fontlarındaki temel yapının bu nitelikleri barındırmasını uygun görmezler. Bu nitelikleri barındıran başlık fontları ‘dekoratif font’ olarak tanımlanır ve dekoratif fontlar bu çalışmanın kapsamı dışında kalmaktadır.

Çalışma kapsamında tasarlanan Evrim Sans’ın evrensel ve çağdaş bir yapıya sahip olması hedeflenmiştir. Tasarlanan fontun yapısındaki kültürel tercihler Türkçe’de kullanılan diyakritik işaretlerin yeni ve deneysel tasarımıyla vurgulanmış olup, diyakritik işaretlerin Türkçe başlıklardaki kullanımına dikkat çekilmiştir.

3.4- Çalışma Kapsamında Hazırlanan Fontun Anatomik Yapısı

Evrimsans Türkçe’deki diyakritik işaretler, tez kapsamında Türk tasarımcılarla yapılan röportajlar ve gözlem sonuçlarına dayanarak hazırlanmış bir ‘başlık’ fontudur. Uzun metinler için tasarlanmamıştır. Tasarımın bütününde yalın ama dikkat çeken karakteristik özelliklere sahip olması hedeflenmiştir.

Her font türünün izleyici tarafından ilişkilendirilen bazı anlamları vardır: Serifli fontlar genellikle resmî ve akademik durumlarla veya köklü, klasik, lüks ürünlerle ilişkilendirilirler. Sans serif fontlar ise font türleri arasında en tarafsız (nötr) görünen font türüdür (Hyndman, 2016, s83). Çalışma kapsamında hazırlanan fontun modern ve çağdaş görünmesi ayrıca herhangi bir ideolojik, kültürel veya tarihsel çağrışım yapmaması amaçlanarak sans serif türünde tasarlanmıştır.

ABCÇD

abcçd

EFGĞH

efgğh

IJKLM

ijklm

NOÖP

noöp

QRSŞT

qrsş

UÜVW

uüvw

XYZ

xyz

1234567890

()?!/ :;.,- ”“‘’

Fontun genel yapısıyla uyum sağlaması amacıyla ‘R’ ve ‘P’ harflerinin üst lobları yumuşak dönüşlere, oval bir yapıya ve geniş iç boşluklara sahip olacak şekilde tasarlanmıştır. ‘R’ harfinin bacağı dikey açıyla yerleştirilerek, geniş üst lob nedeniyle harfin alt tarafında oluşacak koyuluğun önüne geçilmiştir. ‘C’, ‘O’, ‘Q’, ‘G’ gibi yuvarlak harfler büyük iç boşlukları olan harflerdir. Tam yuvarlak tasarlandıklarında alfabenin geri kalanından bağımsız ve diğer harflerle uyumsuz görünmektedirler. Bu durum kelimenin optik dengesini bozarak dengeli ‘metin ritminin’ bozulmasına neden olmaktadır. Bu nedenle yuvarlak formlu harfler oval ve dar tasarlanarak bu riskin önüne geçilmeye çalışılmıştır. Bu yaklaşımın bir diğer olumlu neticesi ise alan tasarrufu sağlamasıdır. Gazete manşetleri gibi alanın ekonomik kullanılması gereken mecralarda bu durum önemli bir rol oynamaktadır.

Majiskül ‘J’ harfi de geniş iç boşluğa sahip dikey ve kıvrımlı bir harftir. Bu harfin iç boşluğu azaltmak ve yanına geldiği harfle arasında oluşacak boşluğu azaltmak amacıyla tepe noktasına yatay vurgu ilave edilmiştir. Majiskül ‘J’ harfinde kullanılan yatay vurgu dil birlikteliği sağlaması amacı ile miniskül ‘j’, ‘i’, ‘ı’ harflerinde de kullanılmıştır.

‘C’, ‘G’, ‘J’, ‘S’, ‘a’, ‘c’, ‘e’, ‘s’, ‘g’ harflerinin bitiş noktaları (terminals) fonta dinamizm kazandırmak amacıyla diyagonal olarak tasarlanmıştır. Diyagonal bitişler miniskül harflerin alt ve üst uzantılarına da uygulanarak diyakritik işaret ve diyagonal terminallerin uyum içersinde olması sağlanmıştır.



Görsel 85- Evrim Sans yazı karakterinde harflerin terminal, alt ve üst uzantıları diyagonal açıyla tasarlanmıştır

Evrım Sans’ın kapital harflerdeki deneysel diyakritik işaretlerinin tasarımı harf yüksekliğini geçmeyecek şekilde düzenlendiğinden dolayı x-yüksekliğinin fazla olması kapital harflerin “small caps” gibi görünmesine neden olacaktır. Bu nedenle uzun x-yüksekliğinden kaçınılmıştır.

atjy

Görsel 86- Evrim Sans yazı karakterinde harflerin terminal, alt ve üst uzantıları diyagonal açıyla tasarlanmıştır

Türkçe’de en sık kullanılan sesli harf olan miniskül ‘a’ harfine omurga hattına uyumlu olacak şekilde kuyruk ilave edilmiştir. Bu yaklaşım Evrim Sans’ın hümanist dokusuna katkı sağlamakla beraber ‘t’, ‘j’, ‘y’ harflerinin kuyruklarıyla uyum içersinde olmasını sağlamıştır. Fontun genel konstrüksiyonu yalın ve modern hatlar üzerine kurulmuştur. Harflere bireysel karakteristik özellikler kazandırılırken fontun karakteristik özellikleri ve temel yapısı göz önünde bulundurulmuştur. Diyagonal terminalleri, yumuşak kıvrımları, düşük kontrastı gibi özellikleri nedeniyle Evrim Sans yazı tipi “Neo-Grotesk” olarak tanımlanabilir.

3.5- Neden Yeni ve Deneysel Diyakritik İşaretler

29 harften oluşan Latin kökenli yeni Türk alfabesinde ‘Ç/ç’, ‘İ/i’, ‘Ğ/ğ’, ‘Ö/ö’, ‘Ş/ş’ ve ‘Ü/ü’ olmak üzere diyakritik işarete sahip 12 glif bulunmaktadır. Türk alfabesinde yer almayan ancak Arapça ve Farsça kelimelerin yazımı için kullanılan ‘Â/â’, ‘Î/î’, ‘Û/û’ harfleri de Türkçe metinlerde kullanılan ve diyakritik işarete sahip harflerdir. Bu 9 harfin kullanım sıklığı yaklaşık %20’dir. Türkçe metinlerin yaklaşık %20’sini oluşturan bu harflerdeki diyakritik işaretlerin başlıklardaki metin rengi, satır espası ve okunabilirlik açısından önemi büyüktür.

Yeni deneysel diyakritik işaretler sadece 20 pt ve üzeri Türkçe başlıklarda kullanılmak üzere tasarlanmıştır. Yeni ve deneysel diyakritik işaretler başlık fontlarındaki geleneksel diyakritik işaret tasarımlarının sorgulanması ve tartışılması bakımından önemlidir. Yeni Türk alfabesinin kabulünden itibaren süregelen süreçte, tasarımcıların ve dizgicilerin diyakritik işaretlerle ilgili tipografik arayışlarına yeni bir bakış açısı kazandırma amacı güdülmektedir.

3.6- Diyakritik İşaretlerle İlgili Tasarım Önerisi

Çalışma kapsamında Türkçe’deki diyakritik işaretlerle ilgili yapılan gözlem sonucunda diyakritik işaretlerin temel glifler göz önüne alınmadan tasarlanıp yerleştirilerek, başlıklardaki

tipografik gereksinimlerin giderilmeye çalışıldığı sonucuna varılmıştır. Türkçe'deki diyakritik işaretlerin hepsi harflerin altında veya üzerinde bulunmaktadır. Bu nedenle diyakritik işaretlerin etkilediği alan büyük oranda satır espasıdır. Diyakritik işaretler temel glifle bir bütün olarak tasarlanarak ve harf yüksekliğinin içerisinde konumlandırılarak diyakritik işaretlerin satır espasına olan etkileri azaltılmalıdır.

Bu bağlamda; çalışma kapsamında tasarlanan yeni ve deneysel diyakritik işaretler harf yüksekliğinin içinde çözümlenmiştir. Yeni ve deneysel diyakritik işaretlerdeki diğer bir önemli husus ise ait oldukları gliflerin anatomilerini doğrudan etkileyerek diyakritik işaretlerle glif arasında tipografik olarak organik bir bağ kurma ve bu harflerin semantik değerlerini vurgulama çabasıdır.

3.7- Tasarlanan Başlık Fontu *Evrim Sans*'ın Diyakritik İşaretleri

Evrim Sans'ta sadece 'Â/â', 'Ç/ç', 'Ğ/ğ', 'Ş/ş', 'Ü/ü', 'Û/û', 'Ö/ö', 'İ/i', 'Î/î' olmak üzere Türkçe'de kullanılan diyakritik işaretler bulunmaktadır. Fontun 'normal' diyakritik işaretleri dışında dört farklı deneysel diyakritik işaret seti hazırlanmıştır.

3.7.1- Tasarlanan Başlık Fontu *Evrim Sans*'ın Normal Diyakritik İşaretleri

Evrim Sans'ta bulunan normal diyakritik işaretlerin tasarımında temel gliflerin anatomik özellikleriyle diyakritik işaretlerin yapıları arasında bağ kurulmaya çalışılmıştır. Diyakritik işaretlerinin ağırlıkları temel gliflerle uyumlu olacak şekilde tasarlanmıştır. Şapka işaretinin tepe noktası (apex) küt tasarlanarak 'A', 'I', 'U' harflerinin tepe noktalarıyla armonik uyum içerisinde olmaları sağlanmıştır. Çengel işaretleri modern bir üslupla ele alınarak, geleneksel formun sans serif fontlarda yarattığı kontrast uyuşmazlığının önüne geçilmiş, ayrıca temel gliflerin diyagonal bitişleriyle uyumlu olacak açıyla tasarlanmışlardır. Satır espası düşünülerek, majiskül harflerdeki diyakritik işaretler miniskül harflerdeki diyakritik işaretlerin yerleşimine göre temel glife daha yakın yerleştirilmiştir.

Ââ Çç Ğğ Şş Üü Ûû Öö İi Îî

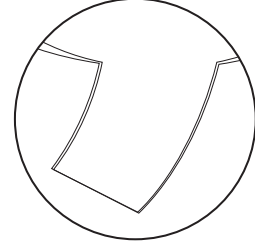
Görsel 87- Evrim Sans yazı karakterinde bulunan normal yaklaşımla tasarlanmış deneysel işaret seti

â y ğ ı t ç ı

â y ğ ı t ç ı

Görsel 88- Üstte: Evrim Sans'ın ilk eskizi. Altta: Evrim Sans'ın temel yapısı oluşturulduktan sonra diyakritik işaretler tasarlanmıştır. Daha sonra diyakritik işaretlerle armonik uyum sağlaması amacıyla Evrim Sans'ın anatomik yapısı tekrar ele alınmıştır

Ç ç Ş ş



Evrimsans

Çeşme Şarkçı ÇARŞAMBA

Helvetica

Çeşme Şarkçı ÇARŞAMBA

GT Walsmheim

Çeşme Şarkçı ÇARŞAMBA

Franklin Gothic

Çeşme Şarkçı ÇARŞAMBA

Görsel 89- Helvetica, GT Walsmheim ve Franklin Gothic fontlarıyla kıyaslandığında Evrim Sans'ın çengel işaretinin kelimenin lekesiyle ve temel gliflerle daha uyumlu olduğu görünmektedir

Evrimsans'ın çengel işareti temel glifin çizgi kalınlığıyla, terminallerin açılarıyla ve fontun sade yapısıyla uyum sağlaması amacıyla geleneksel formuyla değil daha modern ve yalın şekilde ele alınmıştır. Majiskül harflerdeki çengel işareti miniskül harflerdeki çengel işaretine kıyasla %6 civarında daha kalın tasarlanarak majiskül harflerin çizgi kalınlığıyla uyum içerisinde olması sağlanmıştır (Görsel 89).

Ğğ



Evrimsans	İğne	Çığır	BÖĞÜRÜŞ
Helvetica	İğne	Çığır	BÖĞÜRÜŞ
GT Walsmheim	İğne	Çığır	BÖĞÜRÜŞ
Franklin Gothic	İğne	Çığır	BÖĞÜRÜŞ

Görsel 90- Helvetica, GT Walsmheim ve Franklin Gothic fontlarıyla kıyaslandığında Evrim Sans'ın taç işaretinin ağırlık, ebat, terminallerin açısı ve yerleşim bakımından daha tutarlı olduğu görülmektedir

Helvetica'nın taç işareti ağırlık olarak hem temel glife hem de çift nokta (umlaut) ve nokta işaretine kıyasla zayıf olduğu görülmektedir. GT Walsmheim'in taç işareti ise ebat olarak temel glife ve diğer diyakritik işaretlere oranla büyük tasarlanmıştır. Franklin Gothic'in miniskül 'ğ' harfinde bulunan taç işareti ise dikey yerleşimde temel gliften kopuk yerleştirilmiş olup ağırlık olarak temel gliflerle uyum içerisinde değildir. Evrim Sans'ta ise tüm bu unsurlara dikkat edilmiştir. Evrim Sans'ın majiskül 'Ğ' harfindeki taç işareti miniskül 'ğ' harfindeki taç işaretine göre geniş ve kalın tasarlanmıştır. Buradaki amaç majiskül ve miniskül harflerindeki ebat farkının diyakritik işaretlere de uygulanmasıdır (Görsel 90).

Evrimsans	Blöfçü	ÄÖĞÜŞİ
Helvetica	Blöfçü	ÄÖĞÜŞİ
GT Walsmheim	Blöfçü	ÄÖĞÜŞİ
Franklin Gothic	Blöfçü	ÄÖĞÜŞİ

Görsel 91- Evrim Sans'ın çift nokta (umlaut) işareti tasarımı

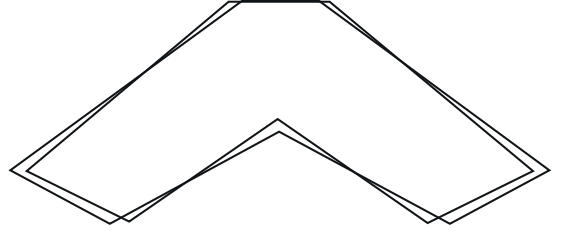
Evrım Sans'ın çift nokta işaretinin ebat ve ağırlıkları temel gliflerin ağırlıklarıyla uyumlu olacak şekilde ayarlanmıştır. Diğer diyakritik işaretlerin ve temel gliflerin yumuşak kavisleriyle, diyagonal terminallerle tutarlı görünmesi nedeniyle sert hatlara sahip olan kare formu değil yuvarlak form tercih edilmiştir. Dikey yerleşimde diğer diyakritik işaretlerin ağırlık merkezleriyle aynı hizada olacak şekilde yerleştirilmiştir. Yatay yerleşimde ise satır espası düşünülerek majiskül harflerdeki çift nokta işarete miniskül harflerdeki çift nokta işaretine göre harfe daha yakın konumlandırılmıştır.



Görsel 92- Evrim Sans'ın nokta işareti tasarımı

Bazı tasarımcılar çift nokta işaretinin noktalarını 'nokta' işaretine göre daha ufak tasarlayarak iki nokta arasında oluşabilecek leke yoğunluğunun önüne geçmeye çalışmaktadırlar. Armonik uyum düşünülerek ve iki nokta arasında lekesele yoğunluğun kelimelerin lekesiyle (metin rengiyle) uyumlu olduğu için, Evrim Sans'ın nokta işareti çift nokta işareti ile aynı büyüklükte tasarlanmıştır. Harflerdeki dikey hatlar okuma sürecini olumsuz etkilediği için iki nokta işareti 'nokta' işaretinden daha aşağıda konumlandırılmaktadır. Evrim sans'ın miniskül 'i' harfinin nokta işaretinde de yerleşim bu şekilde olmuştur. Ancak Majiskül harflerde nokta ve çift nokta işareti satır espası düşünülerek aynı hizada yerleştirilmiştir.

Â â Û û Î î



Evrim Sans

Dîvân Mûsîkisî

Â

Helvetica

Dîvân Mûsîkisî

Â

GT Walsmheim

Dîvân Mûsîkisî

Â

Franklin Gothic

Dîvân Mûsîkisî

Â

Görsel 93- Evrim Sans'ın şapka işareti tasarımı

Evrim Sans'ın şapka işareti ağırlık, ebat ve diyagonal bitişleriyle diğer diyakritik işaretlerle ve fontun anatomik yapısıyla uyumlu olacak şekilde tasarlanmıştır. Majiskul harfler için tasarlanan şapka işareti ile miniskül harfler için tasarlanan şapka işareti arasında genişlik ve ebat olarak fark vardır. Majiskül harfler için tasarlanan şapka işaretinin tepe noktası (apex) ve uzunluğu daha geniştir. Orta kısmı ise daha kalın tasarlanmıştır. Bu mikro düzenlemeler majiskül harflerdeki diyakritik işaretin temel glifin çizgi kalınlığıyla ve temel glifin büyüklüğüyle daha tutarlı görünmesini sağlamaktadır. Evrim sans'ın şapka işaretinin tepe noktası (apex) küt tasarlarak en sık kullanılan şapkalı harf olan 'A' harfinin küt tepe noktasıyla uyumlu olması sağlanmıştır.

Franklin Gothic Gt Walsmheim fontlarında bulunan şapka işaretinin sivri tepe noktasının temel glifin tepe noktasıyla uyumlu olmadığı görünmektedir. Helvetica, Franklin Gothic ve Gt Walsmheim fontlarının şapka işareti ebat ve ağırlık yönünden de temel glif ile uyumlu değildir.

3.7.2- Evrim Sans'ın Deneysel Diyakritik İşaret Tasarımı 1. Set

Deneysel diyakritik işaretlerin 1. setinde tasarımın temel çıkış noktası diyakritik işaretleri harf yüksekliği içerisinde tasarlanması amacıyla harflerin iç boşluklarında çözümlenmesidir. Harflerin kısıtlı iç boşluk alanını ergonomik kullanmak amacıyla diyakritik işaretler harflerin çizgi kalınlığıyla uyumlu bir kalınlıkta dikdörtgen olarak çözümlenmiştir. Diyakritik işaretlerin vurgulanması amacıyla diyakritik işaretlerin yanında boşluk bırakılarak temel gliflerden ayrılmıştır. Şapka işaretine sahip 'Â/â', 'Û/û', 'Î/î' harflerin Türk alfabesinde bulunmaması nedeniyle şapka işareti diğer harflerden farklı olarak yorumlanmıştır. Ayrıca bu harflerdeki kavisli tasarım 'Û/û', 'Î/î' harflerinin 'Ü/ü', 'İ/i' harfleriyle karıştırılmasının önüne geçmiş olup, aynı zamanda şapka işaretinin diyagonal açısına göndermede bulunulmuştur.

U O C G İ Ş A 1 U
u o c g i ş a 1 u

PIJAMALI HASTA YAGIZ
ŞOFÖRE ÇABUCAK GÜVENDİ

D1VAN MUS1KİS1

hala çok gençti
olduğune şasırdım

Görsel 94- Evrim Sans'a ait deneysel diyakritik işaretler, 1. set ve örnek cümleler

3.7.3- Evrim Sans Deneysel Diyakritik İşaret Tasarımı 2. Set

Deneysel diyakritik işaretlerin 2. setinde, diyakritik işaretleri harf yüksekliğinin içerisinde, harflerin temel yapılarına müdahale etmeden tasarlama fikri yatmaktadır. 1. sette olduğu gibi şapka işaretine sahip harflerde setin temel yaklaşımından farklı bir uygulamaya gidilip, ‘Û/û’, ‘Î/î’ harflerinin ‘Ü/ü’, ‘İ/i’ harfleri ile karıştırılmasının önüne geçilmiştir. Diyakritik işaretlerin yatay hareketle temel gliflerin etrafında çözümlenmesi, temel gliflerin yapılarına müdahale edilmemesi sade ve temiz görünen bir görüntü elde edilmesini sağlamıştır.

Ā ī Ū Ć Ğ S İ Ū Ő
ā ī ū ć ğ s i ū ő

PIJAMALI HASTA YAĞIZ
SOFÖRE ĆABUCAK GÜVENDİ

DĪVĀN MŪSĪKĪSĪ

hālā Ćok genctı
öldüğune sasırdım

Görsel 95- Evrim Sans’a ait deneysel diyakritik işaretler, 2. set ve örnek cümleler

3.7.4- Evrim Sans Deneysel Diyakritik İşaret Tasarımı 3. Set

3. set olan aşağıdaki deneysel diyakritik işaret setinde diyakritik işaretleri harf yüksekliğine sığdırmak maksadıyla temel gliflerin yüksekliğini azaltma yoluna gidilmiştir. Buradaki amaç aşinalığı ve diyakritik işaretlerin okunaklılığını ön planda tutmaktır. Şapka işareti geleneksel formuyla olduğu gibi bırakılmış, çift nokta işareti, çift çizgi olarak ele alınmıştır. Çengel, taç ve nokta işaretleri ise aynı yatay çizgi yaklaşımıyla ele alınarak dil birlikteliği sağlanmıştır. Miniskül 'a' harfinin yüksekliği kompleks yapısından dolayı değiştirilmemiş, üst kısmı kaldırılarak şapka işareti yerleştirilmiştir.

Â Î Û Ç Ć Ş İ Ü Ö
â î û ç ċ ş i ü ö

PİJAMALI HASTA YAÇIZ
ŞOFÖRE ÇABUCAK GÜVENDİ

DÎVÂN MÛSİKÎSÎ

hala çok gencti
öldüğüne şasırdım

Görsel 96- Evrim Sans'a ait deneysel diyakritik işaretler, 3. set ve örnek cümleler

3.7.5- Evrim Sans Deneysel Diyakritik İşaret Tasarımı 4. Set

Deneysel diyakritik işaretlerin 4. Seti olan bu sette diyakritik işaretler harf yüksekliği içersinde çözülmemiştir. Bu sette diyakritik işaretlerin kökeni ve evrim süreçleri göz önünde bulundurularak daha ifadeci (display) diyakritik işaretler elde edilmeye çalışılmıştır. Çengel işareti Got alfabesindeki orjinal formundan esinlenilerek geniş çanak ve uzun bağlantı noktasıyla tasarlanmıştır. Çift nokta işaretleri ‘e’ harfinden noktaya evrilme sürecindeki çift dikey çizgiden esinlenilmiştir. Taç işareti Kiril alfabesinden alınmıştır ve kiril alfabesindeki orjinal formu aşağıda görüldüğü gibi oval bitiş noktalarına sahiptir. Şapka işaretinin formu antik Helen yazmalarından süregelen zamanda değişmemiştir. 4. Sette de olduğu gibi kullanılmıştır.

Â Î Û Ğ Ç Ş Ö Û İ
â î û ğ ç ş ö ù i

HÂLÂ ÇOK GENÇTİ
ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

PİJAMALI HASTA YAĞIZ
ŞOFÖRE ÇABUCAK GÜVENDİ

hâlâ çok gençti
öldüğüne şaşırdım

4. SONUÇ

Tarih boyunca harflerin formu sürekli değişmiş ve değişmeye devam etmektedir. Temel gliflerin yapılarıyla ilgili tartışmalar ve farklı arayışlar teknolojinin gelişmesi ve bilgisayar kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte hız kazanmıştır. Ancak tez kapsamında yapılan incelemeler sonucunda diyakritik işaretlerin aynı gelişimi gösteremediği ve yeteri kadar tartışılmadığı gözlemlenmiştir.

1930-2010 yılları arasında yayınlanan gazetelerdeki başlık metinleri incelendiğinde dizgicilerin diyakritik işaretlerle ilgili arayışlarının süreklilik gösterdiği, ancak bu arayışların birbirine benzer yaklaşımlarla gerçekleştirildiği gözlemlenmiştir. Dizgicilerin diyakritik işaretlerin yerleşimi, anatomisi ve ağırlıklarıyla ilgili arayışlarının kısıtlı olması diyakritik işaretler ve yazı tipi tasarımı hakkında yeteri kadar bilgi sahibi olunmamasından kaynaklanmaktadır.

Yazı tipi tasarlarken diyakritik işaretlerin fonetik ve semantik değer bakımından temel glif ile aynı öneme sahip olduğu, dolayısıyla temel glif ile görsel bütünlük oluşturacak şekilde tasarlanması gerektiği unutulmamalıdır. Türkçe’de bulunan diyakritik işaretlerin tasarımı ile ilgili öneriler şu şekildedir:

1. Diyakritik işaretlerin bitiş noktalarıyla (terminal) harflerin bitiş noktaları açığı ve ağırlık yönünden tutarlı olmalıdır.
2. Türkçe’deki diyakritik işaretler kelimenin anlamını değiştirmektedir. Bu nedenle temel glif ile aynı öneme sahiptirler. Dolayısıyla ebatları ve ağırlıkları temel glifin önüne geçmeyecek ölçüde küçük ancak okunaklılığı da riske atmayacak kadar belirgin şekilde ayarlanmalıdır.
3. Çengel (cedilla) işaretinin sans serif fontlarda geleneksel formuyla değil temel glifin ve fontun anatomik özellikleriyle uyumlu olacak formda tasarlanmasının görsel olarak daha doğru olduğu gözlemlenmiştir.

4. Şapka işareti tasarlanırken tepe noktasının (apex) küt mü yoksa sivri mi olacağına fontun genel yapısına bakılarak karar verilmelidir. Örneğin: Majiskül 'A' harfinin tepe noktası şapka işaretinin tepe noktasının nasıl olması gerektiği hakkında veri sağlayabilir. Diğer harflerin apex ve vertex noktaları da şapka işaretinin yapısını belirleyen faktörlerdendir.
5. Çift nokta işaretinin (umlaut) noktaları kelime ve metin rengine göre koyu görünmüyorsa veya birbirleriyle çakışma riskleri yok ise 'Ö/ö', 'Ü/ü' harflerinin noktaları 'İ/i' harfinin noktasından daha küçük tasarlanmamalıdır.
6. Majiskül ve miniskül harfler uzunluk, genişlik ve çizgi kalınlığı olarak birbirinden farklıdır. Bu nedenle majiskül ve miniskül harflerin diyakritik işaretleri de ebat ve ağırlık olarak mikro düzeyde farklılık göstermelidir. Örneğin: majiskül 'Ğ' harfinde bulunan taç işareti miniskül 'ğ' harfinde bulunan taç işaretinden takriben %5-10 oranında daha geniş tasarlanmalıdır. Ayrıca majiskül harflerdeki diyakritik işaretler satır espası düşünülerek temel glife daha yakın olacak şekilde tasarlanmalıdır.
7. Dikey yerleşimde diyakritik işaretlerin ağırlık merkezlerinin aynı hizada olması gerekmektedir.
8. Başlık metinlerindeki okuma süreci uzun metinlerdeki gibi kelime bazında değil, hecelenerek harf bazında gerçekleşmektedir. Başlık metinleri için tasarlanan fontlarda diyakritik işaretlere sahip harflerin semantik değerlerinin ön plana çıkarılması harflerin okunaklılığını arttıracığı için tipografik olarak olumlu bir yaklaşım olacaktır.

Özellikle 19.yy'dan bu yana geçen zamanda fontların kullanım alanları geniş ürün ve mecra yelpazesine yayılmış, endüstriyel tasarım, moda tasarımı, mimari vb. alanlardaki tasarım anlayışının değişmesine bağlı olarak bu alanlarla organik bağı olan görsel iletişim tasarımının bileşenlerinden biri olan yazı tipi tasarımındaki yaklaşımlar da değişmiş, farklı font türleri ortaya çıkmış, iki asır öncesine kıyasla özellikle sans serif fontların anatomik yapıları fazlasıyla değişmiştir. Bu nedenlerle diyakritik işaretlerin geleneksel formlarına sadık kalma gayreti diyakritik işaretlerle fontların kaçınılmaz olarak tutarsız görünmesini sağlayacaktır. Dolayısıyla yazı tipi tasarımcıları, tasarladıkları fontlardaki yenilikçi ve çağdaş yaklaşımı diyakritik işaretlere de yansıtmalıdırlar.

KAYNAKÇA

- Akçura, G. (2012) *Cumhuriyet Dönemi Türkiye Matbaacılık Tarihi*, İstanbul: BASEV
- Akı, K. S, H. S. Fatma ve Türk, G. (2010) *Standart Türkiye Türkçesinin Ünlü ve Ünsüz Parça Sesbirimlerini Tespit Etmede Kullanılabilecek Kelime Çiftleri*, http://dilarastirmalari.com/files/Dil_Arastirmalari_6_Aki_Hamza_Turk_147_174.pdf (11/01/2017'da Erişildi)
- Ambrosse, G. Paul, H. (2012) *Görsel Tipografi Sözlüğü* (Çev. Bayrak) İstanbul: Literatür
- Aykan, B. A. O. (2014) *Türkçenin Özgün Dil Motifinin, Frekanslarının Araştırılması ve Bu Araştırmaya Dayalı Bir Metin Fontu Tasarımı*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni, İstanbul
- Bil'ak, P. *Typefaces*, http://www.peterbilak.com/fonts/ff_eureka
- Bil'ak, P. (2005) *Experimental Typography. Whatever that means*.
https://www.typotheque.com/articles/experimental_typography_whatever_that_means
(12/02/2017'de erişildi).
- Bilažek, F. (2016) *The Insect Project: Problems of Diacritic Design For Central European Languages*. https://issuu.com/zoslislo/docs/the_insects_project (13/01/2017'da Erişildi)
- Bşezina, D. (2009) *On Diacritics*. <http://ilovetypography.com/2009/01/24/on-diacritics/> (02/09/2016'da Erişildi)
- Bringhurst, R. (2015) *Version 4.1, The Elements of Typographic Style*. A.B.D:Hartley & Marks, Publishers

Brody, N ve Jon, W. (2012) *Fuse 1-20*, Almanya: Taschen

Burt, C. S. (1959) *A Psychological Study of Typography*. Londra: Cambridge University Press

Cheng, K. (2005) *Designing Type*, ABD: Yale University Press

Connare, V. (1999) *Character Design Standards*, Microsoft Corporation, <https://www.microsoft.com/typography/developers/fdsspec/overview.aspx> (07/01/2017'da Erişildi)

Craig, j. (1978) *Phototypesetting: A Design Manual*, A.B.D: Billboard Publications

Cullen, K. (2012) *Design Elements Typography Fundamentals*, ABD: Rockport Publishers

Davies, L. (2006) *A is for Ox*. İngiltere: The Folio Society

Douglas, H. http://www.etymonline.com/index.php?allowed_in_frame=0&search=Diacritical (04/01/2017'da Erişildi)

Er, S. (2008) *Dillerde Kelime Alışverişi ve Türkçe*, http://www.moraldunyasi.com/501-14-0-dillerde_kelime_alisverisi_ve_turkce.html (11/01/2017'de Erişildi)

Gaultney, V. J. (2002) *Problems of diacritic design for Latin Script Text Faces*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, University Of Reading, İngiltere. http://typefacedesign.net/wp-content/uploads/2013/08/MATD01_VG_ProbDiacLo.pdf ((27/09/2016'da Erişildi)

Grafik Sanatlar Üzerine Yazılar, *Neville Brody*, (Çev. Mine Haydaroğlu) İstanbul: Grafikerler Meslek Kuruluşu

Faulman, C. (2015) *Yazı Kitabı*, (Çev. İtir Arda) İstanbul: Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları

- FDI Type Foundry (2012) *Wayfinding Sans Pro*, Tanıdım Kataloğu.
<http://www.fonts.info/store/index.php/en/fonts/wayfinding-sans/info.html>
(11/02/2017'de Erişildi)
- Frutiger, A. (1990) *The International Type Book*. New York: Van Nostrand Reinhold Company
- Halley, A., Poulin, R., Tselentis, J., Seddon, T., Leonidas, G., Salts, I., Henderson, K., ve Alterman, T. (2012) *Typography Referenced*, A.B.D: Rockport Publishers
- Halley, A. (Yayın Yılı Belli Değil), *Text v. Display*. https://cdncms.fonts.net/documents/52ddc8a2ea965176/Fontology_Text_v_Display.pdf (26/09/2016'da Erişildi)
- Halley, A. *Type Classifications*. <https://www.fonts.com/content/learning/fontology/level-1/type-anatomy/type-classifications> (27/09/2016'da Erişildi)
- Harper, D. *Online Etymology Dictionary*. <http://www.etymonline.com>
(02/09/2016'da Erişildi)
- Handbook of the International Phonetic Association (2016) 18. Basım, İngiltere: Cambridge Universty Press.
- Hochuli, J. (2015) *Detail in Typography*. Paris: Éditions B42
- Hyndman, S. (2016) *Why Fonts Matter*. Londra: Virgin Books
- Jespersen, M. *Typographer's Glossary*, <https://playtype.com/about/typefaces/glossary>
(27/09/2016'da Erişildi)
- Kılıç, M. A. ve Erdem, M. (2008) *Türkiye Türkçesindeki 'Yumuşak G' Ünsüzünün Fonetik Analizi*, http://www.dilbilimi.net/kilic_erdem_turkiye_turkcesindeki_yumusak_g_unsuzunun_fonetik_analizi.pdf (05/07/2017'de Erişildi)
- Lawson, J. (2002) *Anatomy of a Typeface*. A.B.D: David R. Godine, Publisher, Inc.

- Leira, V. (2008) *Alphabets, Letters and Diacritics in European Languages*
- Osterer, H. Stamm P. (2014) *Adrian Frutiger Typefaces. The Complete Works*. Almanya: Birkhäuser
- Payne, S. (Yayın Yılı Belli Değil) *Pan Nigerian Alphabet*, <http://theinfoalist.com/php/SummaryGet.php?FindGo=Pan%20Nigerian%20%20Alphabet>
- Pohlen, J. (2014) *Letter Fountain*, Taschen
- Pullum, K. G. Ladusav, A. W. (1996) *Phonetic Symbol Guide*, Şikago ve Londra: The University of Chicago Press
- Ruder, E. (2009) *Typographie*, Zürich: Verlag Niggli AG
- Sarıkavak, N. (2014) *Görsel İletişim ve Tasarımda Çağdaş Tipografinin Temelleri*, Ankara: Seçkin Yayıncılık
- Seddon, T. (2016) *Let's Talk Type*, İngiltere: Thames & Hudson.
- Şimşir, B. (1992) *Türk Yazı Devrimi*, Ankara: Türk Tarih Kurumu Basımevi
- The Unicode Consortium, *Unicode Character Table*, <https://unicode-table.com/en/#control-character> (09/01/2017' de Erişildi)
- Tschichold, J. (1995) *Treasury of Alphabets and Lettering*, London: Lund Humphries.
- Tselentis, J. (2011) *Type, Form & Function*. A.B.D: Rockport Publishers
- Turčić, M. (2011) *Design and Positioning of Diacritical Marks in Latin Typefaces*
- Twardoch, A. (1999) *Polish Diacritics: How to?: Kreska*, <http://www.twardoch.com/download/polishhowto/kreska.html>

- Vatansever, Z. (2015) *Türk Basınında Latin Harflerine Geçiş ve Gazete Tasarımına Etkileri*, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul
- Yazarı Bilinmiyor (2008) *A Brief History Of Type-Part 5*, <http://ilovetypography.com/2008/06/20/a-brief-history-of-type-part-5/> (23/09/2016'da Erişildi)
- Yazarı Bilinmiyor (2016) <http://www.diken.com.tr/tdk-baskanina-gore-turkcede-sapka-isareti-kalkmadi-munir-ozkul-oldu-haberlerine-benziyor/> (07/01/2017'de Erişildi)
- Yazarı Bilinmiyor (2012) *Eye Magazine: Type Tuesday: A Facelift for Italian Daily Corriere della Sera – From Brera and Solferino*, <http://www.eyemagazine.com/blog/post/type-tuesday41> (26/09/2016'da Erişildi)
- Yazarı Bilinmiyor. *Accent and Accent-Marking in Ancient Greek*, http://ucbclassics.dreamhosters.com/ancgreek/accnttutU/acc_markU2.html (26/09/2016'da Erişildi)
- Yazarı Bilinmiyor. *A Multilingual Guide To Accents and Diacritics In Translated Documents*. <http://www.rennert.com/translations/resources/diacritics.htm> (27/09/2016'da Erişildi)
- Yücel, Y. (2015) *Yeni Türk Alfabesine Geçiş Sürecinden Günümüze Tipografi Eğitiminin Temel Disiplinlerinden Biri olan Metin Fontu Tasarımı*, Yayınlanmamış Doktora Tezi, Samsun
- Wells, J. (2001), *Orthographic diacritics and multilingual computing*, <http://www.phon.ucl.ac.uk/home/wells/dia/diacritics-revised.htm#dot> (23/09/2016'da Erişildi)
- Willen, B ve Nolen, S (2009) *Lettering & Type*, New York: Princeton Architectural Press
- Williams, J. (2012) *Type Matters!*, İngiltere: Merrell Publishers Limited

GÖRSEL KAYNAKÇASI

Görsel 1. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 2. http://ucbclassics.dreamhosters.com/ancgreek/accnttutU/acc_markU2.html

Görsel 3. <http://unicode.org/charts/PDF/U0300.pdf>

Görsel 4. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 5. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 6. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 7. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 8. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 9. Aykan, B. A. O. (2014) *Türkçenin Özgün Dil Motifinin, Frekanslarının Araştırılması ve Bu Araştırmaya Dayalı Bir Metin Fontu Tasarımı*, Yayınlanmamış Sanatta Yeterlilik Eser Metni, İstanbul

Görsel 10. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 11. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 12. <http://trak.in/tags/business/2014/07/16/google-noto-free-font-languages/>

Görsel 13. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 14. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 15. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 16. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 17. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 18. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 19. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 20. <http://www.twardoch.com/download/polishhowto/kreska.html>

Görsel 21. <http://luc.devroye.org/fonts-68332.html>

Görsel 22. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 23. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 24. <https://tr.pinterest.com/pin/213991419768716036/>

Görsel 25. Çil, M. (2017) İstanbul

- Görsel 26.** http://2.bp.blogspot.com/_rj6BmUCOYxA/Swb_40E-a3I/AAAAAAAAAQk/-159Q2nJ1FE/s1600/DTLFleischmann_M504-27.jpg
- Görsel 27.** Leira, V. (2008) *Alphabets, Letters and Diacritics in European Languages*
- Görsel 28.** https://en.wikipedia.org/wiki/Cedilla#/media/File:Visigothic_Z-C_cedille.svg
- Görsel 29.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 30.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 31.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 32.** Osterer, H. Stamm P. (2014) *Adrian Frutiger Typefaces. The Complete Works.* Almanya: Birkhäuser
- Görsel 33.** Morgan Library (1973) *Art of The Printed Book*, New York: The Pierpont Morgan Library
- Görsel 34.** https://issuu.com/zoslislo/docs/the_insects_project
- Görsel 35.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 36.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 37.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 38.** Davies, L. (2006) *A is for Ox.* İngiltere: The Folio Society
- Görsel 39.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 40.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 41.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 42.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 43.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 44.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 45.** <http://blogs.bl.uk/digitisedmanuscripts/2014/10/another-greek-update-forty-six-more-manuscripts-online.html>
- Görsel 46.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 47.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 48.** Çil, M. (2017) İstanbul
- Görsel 49.** Halk Alfabeti (1928) Cumhuriyet Matbaası
- Görsel 50.** Osman Hamid (1928) Yeni Alfabemiz, Numune Matbaası
- Görsel 51.** Halk Alfabeti (1928) Cumhuriyet Matbaası
- Görsel 52.** Hurufat Kataloğu (1977) Başbakanlık Basım Evi Döner Sermaye İşletmesi
- Görsel 53.** 30/01/1970 Tarihli Cumhuriyet Gazetesi
- Görsel 54.** 24/09/2015 Tarihli Cumhuriyet Gazetesi
- Görsel 55.** 28/07/1980 Tarihli Cumhuriyet Gazetesi

Görsel 56. 12/11/2016 Tarihli Cumhuriyet Gazetesi

Görsel 57. Cumhuriyet Gazetesi: a) 6 Ocak 1930, b) 25 Ocak 1930, c) 6 Ocak 1940, d) 8 Ocak 1950, e) 1 Ocak 1960, f) 6 Eylül 1970, g) 1 Ocak 1980, h) 7 Ocak 1980, ı) 7 Ocak 1990, j) 8 Ocak 2000, k) 2 Ocak 2010

Görsel 58. Solda: <http://erayazifikiredebiyat.blogspot.com.tr/2013/04/sait-maden.html>

Sağda: <http://blog.radikal.com.tr/kultur-ve-sanat/cumhuriyetin-yuzu-ihap-hulusi-gorey-33153>

Görsel 59. Cumhuriyet Gazetesi' nin 2016 Yılındaki Muhtelif Yayınları

Görsel 60. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 61. Senan, E. (2010) Yahşibey Tasarım Çalışmaları İlk 20, İstanbul, Emre Senan Tasarım Vakfı Yayınları

Görsel 62. Taner Ardalı 2010 yılında tasarladığı diyakritik işaretleri 2015 yılında tekrar ele almıştır, Embrio

Görsel 63. Solda: Überschrift Font Kataloğu, Sağda: FF Mark Font Kataloğu

Görsel 64. <http://ilovetypography.com/2008/06/20/a-brief-history-of-type-part-5/>

Görsel 65. <https://www.fonts.com/content/learning/fontology/level-1/type-anatomy/text-v-display>

Görsel 66. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 67. <http://www.eyemagazine.com/blog/post/type-tuesday41>

Görsel 68. <https://www.typography.com/fonts/chronicle-display/features/chronicle-optical-sizes>

Görsel 69. Wayfinding Font Kataloğu

Görsel 70. Wayfinding Font Kataloğu

Görsel 71. <https://www.hypefortype.com/tag/product/list/tagId/48/>

Görsel 72. Hochuli, J. (2015) *Detail in Typography*. Paris: Éditions B42

Görsel 73. <http://ewic.bcs.org/content/ConWebDoc/21387>

Görsel 74. <http://www.selcukozis.net/>

Görsel 75. Brody, N. Jon, W. (2012) *Fuse 1-20*, Almanya, Taschen

Görsel 76. Brody, N. Jon, W. (2012) *Fuse 1-20*, Almanya, Taschen

Görsel 77. Brody, N. Jon, W. (2012) *Fuse 1-20*, Almanya, Taschen

Görsel 78. Brody, N. Jon, W. (2012) *Fuse 1-20*, Almanya, Taschen

Görsel 79. Solda: <http://www.identifont.com>

Görsel 80. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 81. Çil, M. (2017) İstanbul

Görsel 82. Çil, M. (2017) İstanbul

- Görsel 83.** Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 84. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 85. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 86. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 87. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 88. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 89. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 90. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 91. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 92. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 93. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 94. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 95. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 96. Çil, M. (2017) İstanbul
Görsel 97. Çil, M. (2017) İstanbul

TEZ KAPSAMINDA YAPILAN DENEYSEL DİYAKRİTİK
İŞARET ESKİZLERİ

↑ ̂ ̂ ̂ ̂ ̂ ̂ ̂ ̂

HALA ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ā ī Ū ̂ ̂ Ū Ū ī ̂

HALA ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ā ī Ū ̂ ̂ Ū Ū ī ̂

HALA ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ā Ū ī ̂ ̂ ̂ ̂ Ū ī

HALA ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ā Ū ī ̂ ̂ ̂ ̂ Ū ī

HALA ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ā ī Ū Ū Ū ̂ ̂ ̂ ̂

HALA ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ā ī Ū Ū Ū ̂ ̂ ̂ ̂

HALA ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ă Ć Ğ İ Ő Ū Ś
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ă Ć Ğ İ Ő Ū Ś
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ă Ć Ğ İ Ő Ū Ś
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ă Ć Ğ İ Ő Ū Ś
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ă Ć Ğ İ Ő Ū Ś
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ă Ć Ğ İ Ő Ū Ś
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ă Ć Ğ İ Ő Ū Ś
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

À Ç Ğ İ Ö Ü Ş
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

À Ç Ğ İ Ö Ü Ş
COK GENCTİ ÖLDÜĞÜNE ŞASIRDIM

À Ç Ğ İ Ö Ü Ş
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

Ă Ć Ğ ĩ Ő Ű Ś
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

A Ç Ğ İ Ö Ü Ş
COK GENCTİ ÖLDÜĞÜNE ŞASIRDIM

A Ç Ğ İ Ö Ü Ş
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

A Ç Ğ İ Ö Ü Ş
COK GENCTİ ÖLDÜĞÜNE ŞASIRDIM

AÇGIÖÜŞ
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

AÇGIÖÜŞ
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

AÇGIÖÜŞ
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

AÇGIÖÜŞ
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

AÇGIÖÜŞ
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

AÇGIÖÜŞ
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

AÇGIÖÜŞ
ÇOK GENÇTİ ÖLDÜĞÜNE ŞAŞIRDIM

TÜRK TASARIMCILARLA GÖNDERİLEN RÖPORTAJ METNİ

Sayın,

Ben Murat, size Türkiye'deki sayılı grafik tasarımcılardan olmanız nedeniyle yazıyorum.

Şu an Işık Üniversite'sinde danışmanlarım Prof. Hasip Pektaş ve Yrd. Doç. Anıl Aykan Barnbrook ile birlikte yüksek lisans çalışmamı yapıyorum. Çalışmam dahilinde bir başlık fontu tasarlayacağım ve Türkiye'de grafik tasarımcılar tarafından kullanılan başlık fontları ile ilgili bir saha araştırması yapıyorum.

Geçtiğimiz iki sene içerisinde sonucundan memnun kaldığımız bir işte (afiş, kitap kapağı vb.) kullandığımız başlık fontunun ismini ve hangi işte kullanıldığını benimle paylaşabilir misiniz? İşin görseline ulaşabilmem benim için önemli, çünkü çalışmanın eser metnimde yer almasını çok isterim.

Bu yazı karakterini tercih etme sebebiniz neydi? Okunaklılık, işe uygunluk, fontun popülerliği, geniş bir aileye ait olması ya da başka sebepler.

30 Kasım 2016 tarihine kadar görüşlerinizi benimle paylaşabilirseniz minnettar olurum.

Şimdiden çok teşekkür ederim!

Tekrar haberleşmek üzere,

Murat Çil

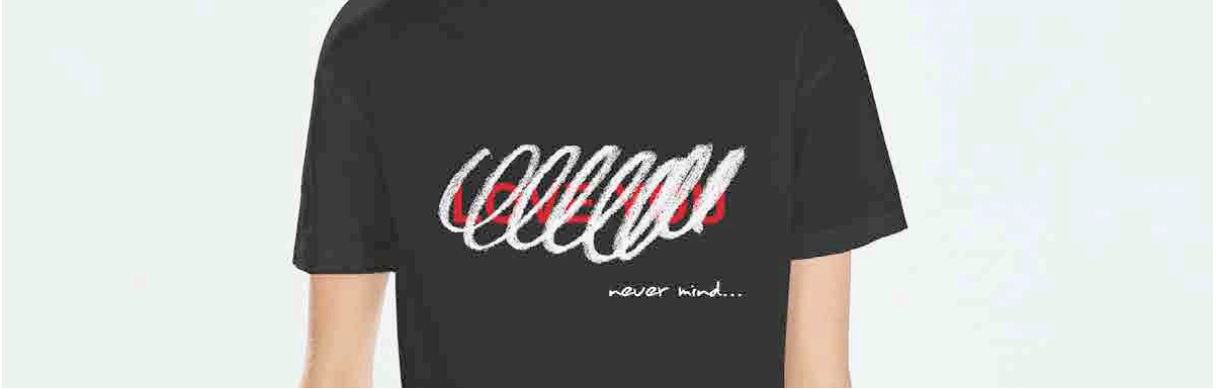
TASARIMCILARIN RÖPORTAJ MAILİNE VERDİKLERİ CEVAPLAR

Ayşe Çelem:

Tabii ki geçtiğimiz yıl içinde pek çok farklı çalışmada pek çok farklı font kullandım.

Ekteki Beymen Blender'ın 2016 İlkbahar-Yaz Koleksiyonu yaptığım t-shirt tasarımı.

Kullandığım font ise Helvetica Bold. Bir klasik. Üzerini karalayacağım halde yine de çok net, görünür ve okunaklı olacağı için bu fontu tercih ettim.



Volkan Ölmez:

GMK - Grafik Tasarımcılar Meslek Kuruluşu posterinde kullandığım başlık fontu: GT Walsheim (<https://www.grillitype.com/typefaces/gt-walsheim>)

Bu fontu kullanma nedenlerimin en başında, kimliksiz bir font hissiyatının olması. Kimliksiz diye bahsettiğim Helvetica gibi, hemen her yerde karşımıza çıkan, grafik tasarım ile derinlemesine ilgilenmeyen izleyiciler için "normal" bir font olması.

Grafik tasarımcıları ilgilendiren bir sergide bu fontu kullanmamın nedeni, ağırlıklı olarak kimliksizlik olabilir. Tabi fontun kendine has özellikleri var. Örneğin büyük G harfi. Otto Baumberger'in posterlerde kullanılan G harfinden esinlenerek bu font ailesi ortaya çıkmış. Fonttaki modern yapı da kullanma nedenlerimden birtanesi. Ve bu fontu kullandığım dönemlerde şu an olduğu kadar yaygın olmamasıydı.

Posterin kendi yapısına da uygun olduğunu düşündüğüm bir fonttu. Posterdeki gridlere dizilmiş limonların etrafında, sergiye katılacak grafik tasarımcıların çok fazla dikkatini çekecek farklılıklarda olmaması önemliydi benim için.

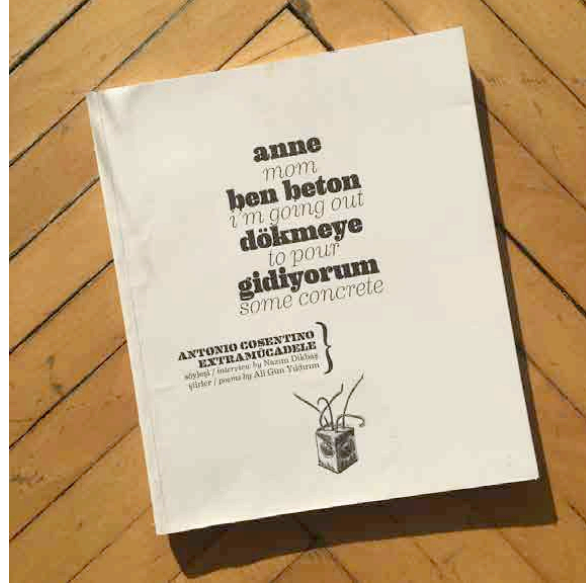
Tasarımcıların katıldığı yarışmada temsili ya da taşıyıcı bir tipografik görsel öge kullanmak istemediğimden de olabilir.



Memed Erdener:

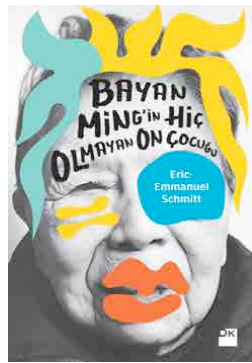
Bu sıralar kullanmayı sevdiğim fontun adı “Eames Century Modern”.

Studio-X’de, 2015’te gerçekleşen bir serginin kitabında bu fontu kullandım.



Geray Gencer:

Ben özellikle kitap kapakları çalışmalarımda başlık yazı karakteri olarak el yapımı ya da kişiselleştirilmiş yazı karakterleri kullanmaya çalışıyorum. Bu yaptığım işin daha değerli ve özgün olmasını sağlıyor diye düşünüyorum.



Fevkalade:

Tercih etme sebebimiz işe uygunluk. Masal dünyası ile ilgili bir konseptte ahşap baskı tasarımında bir yazıyüzünün uygun olduğunu düşündük. Kapakta birçok ufak illüstrasyon ve renk olduğu için onları domine edebilecek bir şeye ihtiyacımız vardı, o yüzden böyle şişko bir

yüz istedik. Dar ve yüksek kontrastlı olması tatlılıktan uzaklaşıp biraz daha ciddi/tekinsiz bir hava veriyordu, o da kitabın konseptiyle uyumluydu. Ayrıca dar yapıda olması seçtiğimiz diğer fontla da kontrast yaratmasını sağlıyordu. (Ek olarak, bu tür doğal dokuları taklit eden fontlara her zaman yaptığımız gibi burada da harf tekrarı olduğu zaman dokularda ufak farklar yarattık, daha doğal görünmesi için. Bunu Opentype ile yapan fontlar da var ama bu font öyle değildi.)



Sabri Akın:

Geçtiğimiz 2 yıl süresince, yüksek lisans yaptığım sırada, konvansiyonel anlamda başlık yazı karakteri ile metin yazı karakteri kombinasyonu kullanıp portfolyoma dahil ettiğim bir çalışma olmadı, ancak bazı durumlarda Neuzeit Grotesk adlı yazı karakterini kullandım. Kullandığım çalışmalardan birine buradan ulaşabilirsiniz: <http://sabriakin.com/Sake-Bar-Satsko-Identity>

Yukarıda ki örnekte Neuzeit Grotesk, wordmark'ın yazı karakteri olarak kullanıldı. Yani bu örnekte yayın tasarımı için bir başlık yazı karakteri ve metin yazı karakteri ilişkisi yok.

Posterlerde ki ikincil yazı karakteri Helvetica, kartvizitler ise Foundry-Gridnik.

Proje, Japon geleneksel mutfağını, batı dünyasının yöntemleri ve felsefesi ile birleştirerek yeniden yorumlayan ve New York'lulara sunan bir Japon restoranının ve sake-bar'ın marka kimliğini yeniden tasarlamakdı. Neuzeit Grotesk'i modern görüntüsü ve geometrik hatları nedeniyle kullandım; grafik olarak yorumladığım sashiko denilen geleneksel Japon tekstil sanatları ile kombineledim.



Ozan Akkoyun

Proje ismi: Grafist XIX - 19. İstanbul Grafik Tasarım Günleri

Font: Fugue (<http://www.radimpesko.com/fonts/fugue>)

Okunaklılık oldukça iyiydi. Onun dışında geniş bir yazı ailesi olmaması beni rahatsız etmedi. İşlerimde genelde mümkün olduğunca az ve öz font inceliği ve tipi kullanıyorum. Görsel iletişimde gerek duyduğum kontrastı ve hiyerarşiyi font büyüklükleri ve espasları ile oynayarak yakalamaya çalışıyorum. Fugue hem oldukça geometrik hem de karakteristik bir font. Kendini çok bağırmadan farklı hissettiren ve işi özel kılan bir font.



Yiğit Karagöz

TEDx yaptığım poster serisinin başlık fontundan oldukça memnun kaldım.

Kullandığım font Prismatic.

Bu fontun ailesi çok kısıtlı ama tek parçalık bir iş olduğundan bunu tercih edebildim.

Bu fontun sevdiğim yanları condensed yapısına rağmen modern duruyor olması. Font kullanımlarının yaygınlığından ve tüketilmişliğinden sıyrılırken modern condensed bir font bulmak oldukça zor. Yüksek tonda söylemini dile getirirken kabalaşmayan bir font.

Hem posterlere ruh katacak kadar şık, hem de işlevi açısından çok uygun bir yapısı var.



Vahit Tuna

Son dönem 2 fontu kullanmak (Neuzeit ve Avenir) hoşuma gidiyor, sebebi, hem yalın hem de şiddetli oldukları için. Kontrastlıkları özellikle posterlerde etkili olduğunu düşünüyorum. Fontun popülerliğinden ziyade yaratmasını düşündüğüm tipografi etkisini önemli buluyorum.

Avenir'i Krank Galerinin sergi posterlerinde kullanıyorum size ekte bir örneğini de yolluyorum. Neuzeit'i ise geçtiğimiz yıl yaptığım Alphaville posterinde kullanmışım, bunu da ekliyorum.

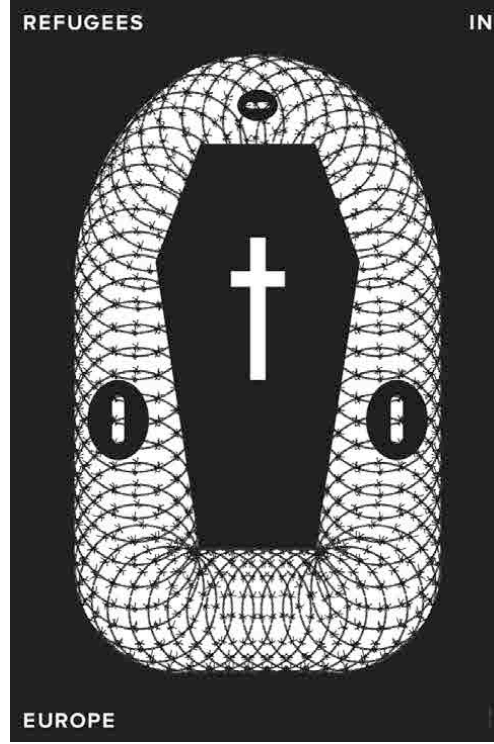


Fatih Yapar

Benim tasarım çalışmalarım ağırlıklı olarak imge & görsel ağırlıklı işler, tipografiyi hep ikinci planda kullanıyorum açıkcası bilgi vermek amacıyla diyebilirim.



Bu çalışmayı 2013'ün son ayında başlamış 2014 ün ilk aylarında tamamlamıştım. Taksim Gezi Parkı olaylarını eleştiren bir afiş çalışması. İmge mesajı direk yoldan iletildiğini düşünmemden ötürü başlığı ikinci planda - bilgi amaçlı kullanmıştım, imge ile metnin dengeleyebilmesi adına: "Trade Gothic - Condensed" font ailesinin uygun olduğunu düşünüyorum.



Bu çalışmayı Avrupa’da geçtiğimiz yıllar mülteci krizinin büyümesi sonrasında üretmişim. “Proxima Nova” font ailesinin Bold’unu son yıllar çalışmalarımın birçoğunda kullanıyorum bu çalışmada da izleyicinin görsele odaklanması amacıyla tercihim o yönde kullanmışım.

Emre Senan

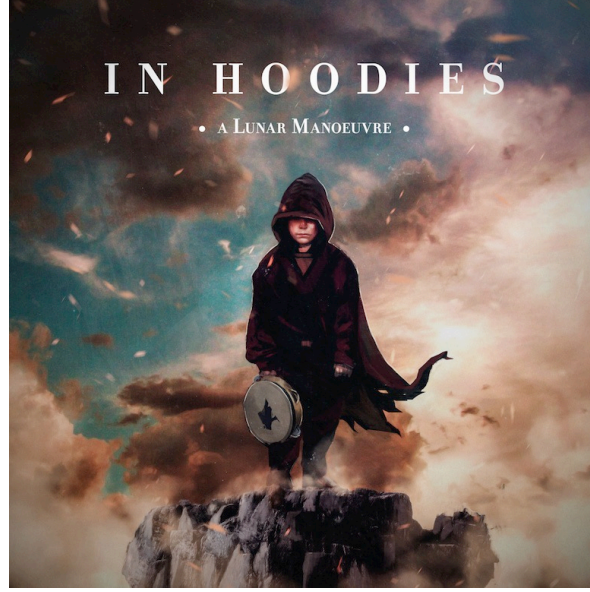
Tertele adlı kitabın afişi yazı karakteri özel olarak tasarlanmıştır. Manifest your self afişi özel yazı karakteri ve Rift Soft kullanılmıştır. İşlerimde yazı karakteri/leri seçerken tek ölçütüm tasarıma uygunluğudur, bu o tasarım için tek mümkün yazı karakteri olduğunu hissetmem/varsaymam demektir... Uygunluk, özgünlüğü, okunaklılığı, yeniliği vb tümünü içerir. Bu yüzden çoğu zaman başlık karakterlerimi kendim yaratmaya çalışırım.



Ethem Onur Bilgiç

Son dönem yaptığım bir işten örnek verebilirim; In Hoodies'in albüm kapağı.

In Hoodies'in yaptığı müzik doğrultusunda naif, zarif ve bağırmadan güçlü durabilen bir font arıyordum. Bu nedenlerden dolayı "Filosofia"yı kullandım.

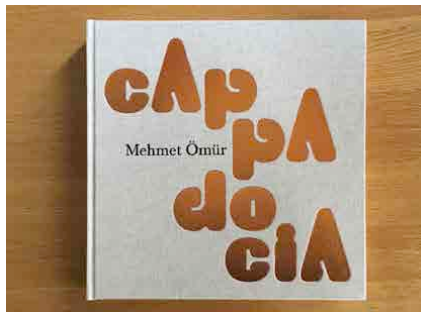


Mehmet Ali Türkmen

Geçen yıl, fotoğraf sanatçısı Mehmet Ömür'ün "Kapadokya" kitabını yapmışım.

Kitabın ismini benim tasarladığım fontla yazdım. Kitaba özel tasarladığım bu fontun dışında kullanacağım fontun tırnaklı, tarafsız ve zamansız bir font olmasını istedim. Kitapta, başlıklar da dahil tüm metinlerin punto büyüklüğünü -fotoğrafçının ismi dışında- aynı kullandım.

Başlık/metin ayırımı da boşluklar ve aynı fontun italikliğini kullanarak yaptım. Baskerville bu anlamda harika bir font. Özellikle de fontun italigi, metinle aynı punto büyüklüğünde olmasına rağmen, sükunetle metnin başlığı olabildi.



Esen Karol

Mesleki hayatımın büyükçe bir kısmını kitap tasarımcısı olarak geçirdim. Yaptığım kitapların çoğunu da kültür kurumları için tasarladım. Çok metinli, çok dilli kitaplar oldular. Söz konusu kitap olunca esas ihtiyaç duyduklarım ve ayrıca ilgi de duyduklarım metin fontları oldu. Latin Extended karakter seti olan, içinde çarpı işareti gibi mühim karakterleri bulunduran, teknik olarak sorunsuz, italikleri düzgün, benim sevdiğim özelliklere sahip, büyükçe aileleri olan fontlar. Kitap tasarımcısı olunca small caps, bold italic gibi ihtiyaçları oluyor insanın ve pek çok yazı tipinde bu font setleri mevcut olmuyor.

Ayrıca lisansız font kullanmayı doğru bulmuyorum. İyi metin fontları da hep çok pahalı oluyor bu nedenle dikkatli harcama yapmaya çalışıyorum. Önce tek bir kalınlık alıp test ediyor sonra yavaş yavaş elimdeki aileyi büyütüyorum. Melez metin fontlarını seviyorum.

Başlık fontu söz konusu olunca benim için ne popülerliğin, ne okunaklılığın hiçbir önemi yok. Bir başlık fontunu olsa olsa tek bir işte kullanırım. Bunun için de işimi görecektir ve fiyatı bütçeme uygun “kullan-at” bir font ararım. O işte aradığım her neyse ona katkı verecek bir özelliği olması yeter. Çok çok özel bir yazı tipinin peşindeysem (ki çok seyrek olur) harfleri kendim çizmeyi (ve font kullanmamayı) tercih ederim.

Son yıllarda başlık fontu kullandığım tek proje: Maviology. Maviology’i 2014’te yeniden tasarlamamı istedi Mavi. Senede iki kere İngilizce ve Türkçe ayrı edisyonlar halinde yayımlanıyor. Tasarladığım derginin son derece sakın ve sıradan bir sayfa düzeni var. Her sayıda başlık fontunu değiştiriyorum ve künyede bilgisini veriyorum. Bu ufak değişiklik, sayfa düzenini değiştirmeden sezondan sezona farklı bir atmosferi olmasını sağlıyor derginin.

Maviology Fall-Winter 2014 -> Eveleth [Yellow Design Studio]

Maviology Spring-Summer 2015 -> Nexa Rust Script [Font Fabric]

Maviology Fall-Winter 2015 -> Majesti Banner [Joe Prince, Lost Type]

Maviology Fall-Winter 2016 -> Canvas [Yellow Design Studio]

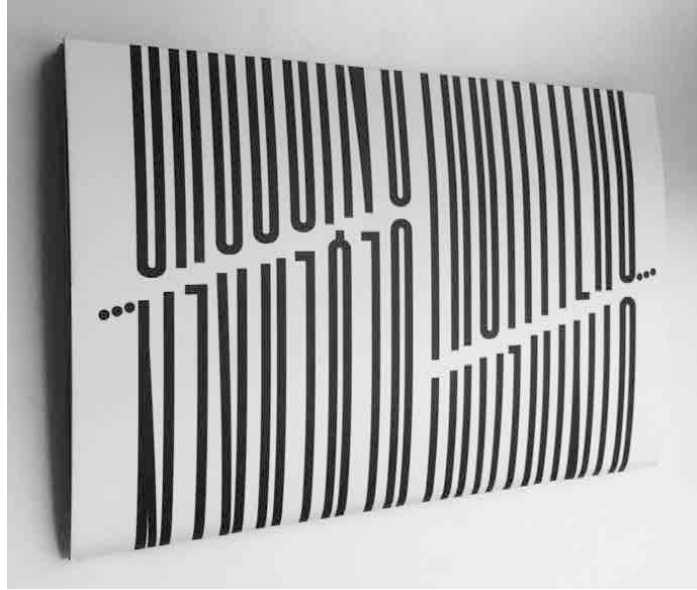
Erman Yılmaz

1-Tungsten (Compressed/Semibold)

Publisher: Hoefler & Co.)

Date:2009.

Katalog kapağında kullanılan font 2009 yılında tasarlanmış olan Compressed sans serif bir font olan Tungsten. Bu font seçimi Proje konusunun içeriğinin, tanımlı bir imge kullanmadan izleyici ile duygu aktarımı yönünden bir bağ kurması amacıyla seçilmiştir. Kapak tasarımında Tungsten fontunun iskelet yapısı baz alınarak harfler üzerinde oynamalar yapılmıştır. Bu dokunuşlar sınırları geçme eyleminin, harfler üzerinden bir harekete dönüşmesini destekleyici niteliktedir. Bu hareket bölüm girişlerinde rakamların sayfa dışarısına taşmasıve italic bir şekilde yazılmasıyla yaklanmıştır. Böylece kapakta kullanılan fontun tasarımın devamlılığı açısından kendine iç sayfalarda yer bulmasını sağlamıştır.



2-Maax (Black)

4 stylistic sets: standard, geometric, modern, and grotesk.

Designers: Damien Gautier

Publisher: 205

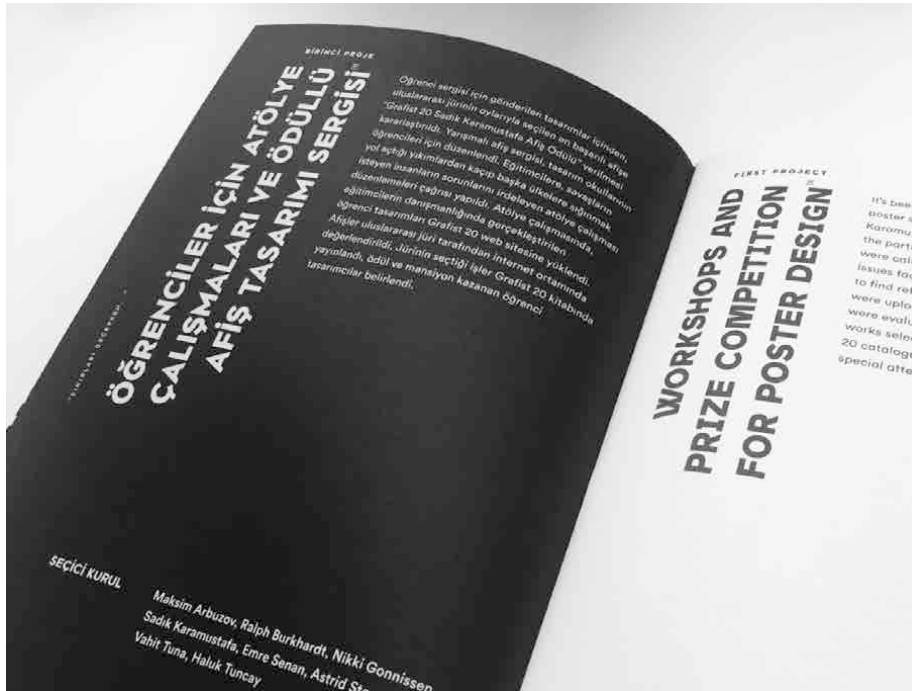
Date: 2012

Cut: Regular, Italic, Medium, Medium italic, Bold, Bold italic, Black

Grafist 20 Kapsamında Sadık Karamustafa ve Nikki Gonnisen'in Proje yürütücülüğünü yaptığı "Sınırları Geçerken / Crossing Frontiers" isimli proje kapsamında üretilen işlerin yer aldığı katalog tasarımında kullanılmıştır.

Katalog Türkçe ve İngilizce olarak tasarlanmıştır. İki dil arasında hiyerarşik bir üstünlük mücadelesi oluşmaması kararını aldıktan sonra, bu kararı destekleyecek yazı karakterinin, yedi ağırlığı, dört alternatif stili bünyesinde barındıran 2012 yılında tasarımcı Damien Gautier tarafından tasarlanmış ve 205 type foundry tarafından yayınlanmış Maax fontunun olmasına karar verdim. Bu fontun black ağırlığını ve stylistic 1 ve stylistic 2 setlerini kullandım. Dili ayırıştırmak için sıkça kullanılan Bold/Regular, Roman/Italic gibi hiyerarşik üstünlüğün bariz olarak ortaya çıktığı durumları böylece elemiş oldum.

İki dil kendi içerisinde bir üstünlük mücadelesine girmeyecekti ama aynı ağırlığın farklı stillerinin biçimsel değişmesi leke olarak bir farklılıktan ziyade Latin bazlı iki alfabe arasında ayırımın sadece dilin kendi içindeki telafüz, vurgu ve tınlarının ayırışmasına bir gönderme yapacaktı. Aynı ağırlıkta ama farklı stillerde yazılmaları sanki aynı dili konuşan fakat bunu farklı aksanlarla yapabilen eşit özelliklere ve haklara sahip iki farklı birey gibi yorumladım.



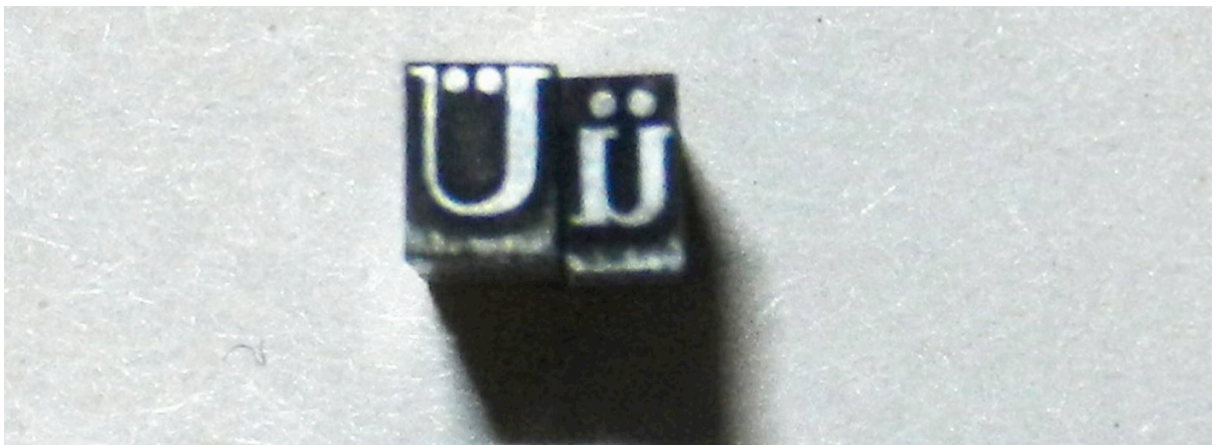
Tasarım fikrimi, tipografi üzerinden inşaa etmemi sağlayacak harf formları arayışlarında bulunuyorum, uygun yazı karakteri bulamadığım durumlarda içeriği destekleyecek şekilde kendim çiziyorum yada iskelet yapısından yola çıkarak ekleme ve karmalarda bulunuyorum.

Bu yaklaşım daha çok afiş, kitap kapağı yada logo tasarımlarında tercih ettiğim bir yol. Editorial bir tasarımda ise gövde menti, başlık, altbaşlık, dipnotlar, resim altı yazılar vs. gibi fontun iletişimi doğrudan kendini okutabilme üzerinden sağladığı çalışmalarda başlık tipografisini diğer yazılı bilgilerle birlikte çalışacak, leke değeri yüksek, dönemsel olarak bulunduğumuz zaman dilimine çok uzak kalmayan yazı karakterlerinden seçmeye çalışıyorum. Bu sadece çağdaş yazı karakteri kullanarak çağdaş tasarımlar yapılacağı anlamında söylemiyorum, Rudy VanderLans'ın söylediği gibi bir yazı karakterinin kullanılma şekli onun çağdaş olup olmadığını söyleyebilir.

CUMHURİYET GAZETESİ ARŞİVİNDEN FOTOĞRAFLANAN HURUFAT ÖRNEKLERİ









LINOTYPE MAKİNELERİ SATAN PAZARLAMACI ‘REGINALD ORCUTT’IN MESLEKÎ ANILARINI ANLATTIĞI MERCHANT OF ALPHABETS (1945), KİTABINDAN TÜRKİYE’NİN ALFABE REFORMUYLA İLGİLİ BÖLÜMÜNÜN ÇEVİRİSİ

Elim ‘La Vigie’ muhabirinin ceketine takıldı ve muhabirin elinde bulunan, katlanmış eski sayı bir gazete yere düştü. Kendisinden özür dileyip gazeteyi almak için eğildiğimde gözüm bir başlığa takıldı: “*Türk Alfabeti*,”.

Haberin detaylarını okumak için gazeteyi kendisinden ödünç aldım ve sonra anladım ki Ahmet Emin’in tahminleri doğrudu ve alfabe reformu beklenenden çok önce gerçekleşmişti. Gazi Mustafa Kemal Türk alfabesinin değiştirilmesini emretmişti.

Sainsot’u kolundan çektim ve otelde benimle buluşmasını söyledim. Basın kartım sayesinde kalabalığın arasından Dördüncü Zouave Bulvarı’nı kraliyet partisi başlamadan önce geçtim. Telefon ofisine koştum ve ofisi arayıp Londra ve New York seferlerimi iptal ettiğimi, Türkiye’ye gideceğimi haber verdim.

Türkiye yeni alfabesine kavuşmuştu ve bu alfabe Latin alfabesiydi. Gazi çok hızlı hareket etti. Bir hafta sonra S.S. Semiramis’in güvertesinden Haliç’i gördüğümde Arap harfleriyle yazılmış tabelalar kaldırılıyor ve bunların yerine yeni alfabeyle yazılmış tabelalar takılıyordu. Daha da ötesi ‘Konstantinopolis’ ismi ‘İstanbul’ olmuştu.

Mustafa Kemal sadece tüm Türkleri yeni alfabeyi okumak ve yazmak zorunda bırakmadı, yabancı dilde yazılmış tabelalarında Türkçe yazılmasını zorunlu kıldı. Örneğin: “Banque Beige pour l’Etranger” bankasının tabelası kaldırılıp yerine “Bank Belj pur Letranje” yazan bir tabela yerleştirildi. Bir gün de büyükelçimizle öğle yemeği yerken Dr. Berry adında Amerikan bir dişi arayıp tabelası için yardım istedi. Tabelasının Türkçe olarak ‘Beri’ şeklinde yazılması gerekiyordu. Tabelasını değiştirmekte geç kaldığı için çok ağır bir para cezasına çarptırılmıştı.

Fakat Türkler arasında yeni alfabe oldukça popülerdi. Tramvaylarda, feribotlarda, kafelerde, çocuklar ve yetişkinler gördükleri her tabelayı, her işareti kağıt ve kalem kullanarak not

alıyorlar, kopyalıyorlardı. Henüz yeni tanışılan ve yabancı sayılabilecek bu yeni alfabe ile ilgili reklam filmlerindeki gördükleri her harfi not alıyorlardı. ‘Amca Bey’ olarak isimlendirilen bir karikatüristin çizdiği yeni alfabenin parçalandığı karikatür Yunus Nadi’nin sahibi olduğu Cumhuriyet Gazetesi’nde yayınlanmış ve büyük bir tepki almıştı.

Yunus Nadi (ismi inleyen yunus balığı anlamına gelir) önemli bir gazetenin sahibi olmakla beraber aynı zamanda Türkiye Büyük Millet Meclisi’nin Ankara’daki parlamentosunda önemli bir yeri olan devlet adamıdır. Ayrıca kolay unutulmayacak bir kişiye sahipti. Kudretli ancak nazikti ve özellikle yeni modern Türkiye’nin faydasına olan şeyleri getiren yabancıları hoş karşıladı.

Yunus Nadi’nin maddî imkanları genişti ve bu durum Linotype makineleriyle ilgili rakiplerimizle aramızdaki rekabeti canlı tutuyordu. Görüşmelerimiz ağır ilerlese de yeni bir başlangıç yapmak her zaman mümkündü.

Nihayet karar günü geldi. Değerlendirmeler ve planlar elimize ulaştı. Fevzi’yi ve beni İstanbul’un en güzel manzaralı yazı işleri ofisine çağırdılar. Yunus Nadi bizi sıcak karşıladı. Rakısından bir yudum aldı ve gülümsedi. “ Size teşekkür etmek istiyorum” diye başladı ve ekledi: “Konuyla ilgili hoşgörülü yardımlarınız için teşekkür ederim. Bu davranışınız takdire şayan. Ancak üzülerek belirtmeliyim ki çok mantıklı bir nedenle rakibiniz lehine karar verdim. Biz Türkler henüz karmaşık makinelere aşina değiliz. Rakibiniz kendi makinelerinin sizin makinelerinizden daha az parçaya sahip olduğunu ve daha az yer kapladığını iddia ediyor. Eğer bu doğruysa rakibiniz makinesi sizin makinenizden daha iyi demektir ve bildiğim kadarıyla bize de böyle makineler gerekiyor”

Ekim ayının muhteşem bir öğle vaktiydi. Yunus Nadi’nin penceresinden Anadolu kıyısının pas ve sepya renklerinin canlı tonlarında parladığını görüyordum. Hayal kırıklığımı gizleyebilmek için bu manzarayı övdüm.

Yunus Nadi rahatlamış görünüyordu. Pencerenin kenarına geldi ve bize uzaktaki adaları gösterdi. Sol tarafta tüm Boğaz görünüyordu. Görüş açımızda direkt olarak mücevher ve anılarla dola Sultan’ın sarayı duruyordu. Bu romantik yapının en uç noktasında harem duruyordu ki bu kısım eski bir padişahın hadım edilmiş bir hizmetkarı tarafından her gün turistlere gösteriliyordu. Yakın bir zaman önce ben de o turistlerden biri olmuştum.

“*Eyyet, effendim*” dedi Yunus Nadi. “ Yakın bir zamana kadar orada çok güzel kadınlar vardı. “Bu doğru” diye yanıtladım. “Fakat rehber...” Bir an nasıl anlatacağımdan pek emin olmadığım için duraksadım. Ama sonra devam ettim:” Rehber sizden daha az parçaya sahip, Yunus Nadi Bey. Bu onu daha iyi bir adam mı yapıyor?” Yunus Nadi birden bana döndü ve gözlerini içi ışıl ışıl parlıyordu. Tüm yüzüne koca bir gülümse yayılmıştı ve birden haykırdı. Yunus Nadi, Gürleyen Yunus, kelimenin tam anlamıyla gürlüyordu:

“Çabuk tükenmez kalemi bana ver!” diye bağırdı ve sonra Fevzi orada yedi adet Linotype makinesi siparişi aldı.

O an mükemmel bir başlangıç olduğunu hissettim. John Poole’un teknik asistanı, Kahire bayiiimizin yöneticisi, Fevzi ve ben Ankara’daki hükümet basım evi için planlar ve düzenlemler için özenle çalışmaya başladık. Ve nihayet, ticari ataşemiz olan Ambassador Grew ve Julian Gillespie’nin dostane girişimiyle Türkiye Cumhuriyeti Başbakanı İsmet Paşa ile görüşmek üzere bir randevu ayarlandı.

O önemli sabah sonunda gelmişti. İsmet Paşa görkemli, sert görümlü, ihtişamlı ancak kibar biriydi. Atılgan zekası ve sonsuz enerjisiyle iki mumu da yaktı.

İsmet Paşa ve onun basın müdürü bu modern makineleri bir çocuğun bile kullanılabileceğini düşünüp heyecanlanmışlardı ve İsmet Paşa harf kataloglarımızın kendi emriyle Gazi’ye de ulaştırılacağını söyledi.

Bu katalogu Amerikan harf katalogundan büyük bir özenle derlemiştim. Ben şaşkın ve keyifli bir şekilde orada öylece dururken Fevzi omzumun üstünden uzandı ve Bodoni yazı tipinin olduğu sayfayı söküp aldı. Bu sıradışı hareket beni şaşkınlığa uğratmıştı.

Görüşme sona erdiğinde ancak kendime gelebildim. Fevzi bana “Hiç harf kataloglarını okudun mu?” diye sordu. Buna gerek olmadığını, o katalogların sadece yazı tiplerini göstermek için olduğunu söyledim. Fevzi homurdandı ve cebinden buruşmuş kağıdı çıkardı. “Benim önerim,” dedi. “Bu katalogları bir daha sunmayalım. Şunu bir oku.” Karışık duygularla ve rahatlama duygusunun verdiği bir iç çekişle bu sabah Gazi’ye ne göndermek üzere olduğumu okudum: “ Piskopozun adamları Türklerin canına okuyor”, “ Avrupa kasabı Gazi”.

Bir Türk ceylanının hızıyla telefon ofisine koştum ve Brooklyn'i aradım. Bu incitici kataloğu yayından kaldırmalarını rica ettim ve derhal Linotype Tipografi Departmanı'na bir denetmen atanmasını tavsiye ettim. Gelecek bir sonraki harf kataloğunun '*Grand Central Palace*'daki '*Bahçivanlık Şovu*' ile sınırlandırılması gerektiğini belirttim.

İstanbul'daki iş son derece iyi gidiyordu. Şirketimiz bu işin üstesinden gelmişti ve yeni Türk alfabesi mollalar ve diğer gericiler dışında herkes tarafından büyük bir hevesle karşılanmıştı. İstanbul'daki Hükümet Basım Evi' büyük bir hızla yine okul kitaplarını hazırlıyordu. Prof. Faik Sabri Bey coğrafya dersi kitaplarındaki yeni haritalar için oldukça heyecanlıydı.

Bu sırada oteller Türk Hükümeti'nin talep ettiği 4.000 adet daktilo için rekabet eden Amerikan, Alman, İtalyan, Fransız pazarlamacı gruplarla doluydu. Birçoğu pek bilinmeyen bir Alman markasını pazarlamak için gelmişti.

TEZ KAPSAMINDA HAZIRLANAN FONT OLAN EVRİM SANS'IN TANITIM AFİŞLERİ

TERMİNALLERİN ACISI
FONTUN NORMAL DİYAKRİTİK
İŞARETLERİNİN BİTİŞİ ACISINA
GÖRE BELİRLENMİŞTİR.

â ç ğ t



ABCÇDEFGĞH
İJKLMNOÖPR
ŞŞTUÜVWXY
abcçdefgğhii
jklmnoöpqrs
tuüvwxyz

MURAT CİL

12 HAZİRAN 2017

EVİRİM SANS

EVİRİM SANS; TÜRKÇE'DE KULLANILAN
DİYAKRİTİK İŞARETLERİ TEMEL ALAN
BİR BAŞLIK FONTU

12345
67890
!?() / ; :
“ ” “ ”
.

Evrim Sans	Evrim Sans A	Evrim Sans B	Evrim Sans C	Evrim Sans D	Evrim Sans	Evrim Sans A	Evrim Sans B	Evrim Sans C	Evrim Sans D
Â	A	Ā	Ā	Â	â	a	a	a	â
Û	U	Ū	Ū	Û	û	u	u	u	û
Î	I	Ī	Ī	Î	î	i	i	i	î
Ç	C	Ĉ	Ĉ	Ç	ç	c	c	c	ç
Ğ	G	Ĝ	Ĝ	Ğ	ğ	g	g	g	ğ
Ş	S	Ŝ	Ŝ	Ş	ş	s	s	s	ş
İ	I	Ī	Ī	İ	ı	i	i	i	ı
Ö	O	Ō	Ō	Ö	ö	o	o	o	ö
Ü	U	Ū	Ū	Ü	ü	u	u	u	ü

“TIPOGRAFLAR DİLİN, DÜŞÜNENİN
VE KÜLTÜREL KİMLİĞİN ÇESİTLİLİĞİNİ
VE KARMASIKLIĞINI HOMOJENLEŞTİRMEK
YA DA SAKLAMAK YERİNE BUNLARI
YÜCELTMELİDİRLER.”



Robert Brnnghurst: Her alfabe bir kültürdür ve her kültürün kendine ait bir geleneği, geçmişi ve bir kırılımı vardır. Tipografinin ana fonksiyonu (tek fonksiyonu değil) iletisimdir ve iletisim için en büyük tehlike farklılık değil, aynılıktır. Alınsımadık, yeni bir materyal olmadığında iletisim sona erer.

HÂLÂ GELMEDİ
hâlâ gelmedi

HALA GELMEDİ
hala gelmedi

HÂLÂ GELMEDİ
hâlâ gelmedi

HALA GELMEDİ
hala gelmedi

DİYAKRİTİK İŞARETLERİN KÖKENİ

Œ·Œ ũ·Ū Ÿ·Ÿ



+ ● ● ● ● ● +

EVRI M SANS



ABCÇDEFGĞHIİJKLMNOÖPQRSŞTUÜV
WXYZabcçdefgğhiijklmnoöpqrşstuüv
wxyz1234567890(!?/-.,;“”‘

ÖZGEÇMİŞ

Kişisel Bilgiler

Adı Soyadı : Murat Çil
Doğum Tarihi ve Yeri: 12.07.1989, İstanbul

Eğitim Durumu

Lisans Öğrenimi : Eskişehir Anadolu Üniversitesi (AÖF), İşletme
Y. Lisans Öğrenimi : Işık Üniversitesi, Görsel İletişim Tasarımı
Bildiği Yabancı Diller: İngilizce
Tasarım Etkinlikleri : Lahti Afiş Trienali, Sergi Kabulü, 2017, Finlandiya
Graphis Poster Annual 2018, Gold Ödülü, 2017, A.B.D
Museum of Typography, 3. Uluslararası Tipografik Afiş Yarışması,
İkincilik Ödülü, 2016, Yunanistan
Posterland.org, 1. Uluslararası Afiş Yarışması, Finalist, 2015, Türkiye

İş Deneyimi

Çalıştığı Kurumlar : 2011-2014 Atölye Omsan Matbaacılık
2007-2008 Peri Ajans

İletişim

E-Posta Adresi : muratcil219@gmail.com

Tarih : 12 Haziran 2017