

**T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ**

**GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDA VERNAKÜLER TİPOGRAFI
VE SAKARYA ÖRNEĞİ**

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ali YILDIRIM

Enstitü Anasanat Dalı : Görsel İletişim Tasarımı

Tez Danışmanı: Dr. Öğr. Üyesi Murat ERTÜRK

AĞUSTOS – 2020

T.C.
SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ

GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMINDA VERNAKÜLER TİPOGRAFİ
VE SAKARYA ÖRNEĞİ

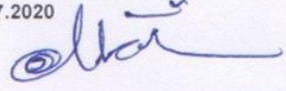
YÜKSEK LİSANS TEZİ

Ali YILDIRIM

Enstitü Anasanat Dalı : Görsel İletişim Tasarımı

“Bu tez 11/08/2020 tarihinde online olarak yapılmış olup aşağıda isimleri bulunan jüri üyeleri tarafından oybirliği / oyçokluğu ile kabul edilmiştir.”

JÜRİ ÜYESİ	KANAATİ
Dr. Öğr. Üyesi Murat ERTÜRK	BAŞARILI
Dr. Öğr. Üyesi Haluk Arda OSKAY	BAŞARILI
Dr. Öğr. Üyesi Onur KARAALIOĞLU	BAŞARILI

 SAKARYA ÜNİVERSİTESİ	T.C. SAKARYA ÜNİVERSİTESİ SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ SAVUNULABİLİRLİK VE ORJİNALLİK BEYAN FORMU	Sayfa : 1/1
Öğrencinin		
Adı Soyadı	:	ALİ YILDIRIM
Öğrenci Numarası	:	Y176075002
Enstitü Anabilim Dalı	:	GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI
Enstitü Bilim Dalı	:	GÖRSEL İLETİŞİM TASARIMI
Programı	:	☒ YÜKSEK LİSANS ☐ DOKTORA
Tezin Başlığı	:	GRAFİK TASARIMDA VERNAKÜLER TİPOGRAFİ VE SAKARYA ÖRNEĞİ
Benzerlik Oranı	:	3%
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜNE,		
☒ Sakarya Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen tez çalışmasının benzerlik oranının herhangi bir intihal içermediğini; aksinin tespit edileceği muhtemel durumda doğabilecek her türlü hukuki sorumluluğu kabul ettiğimi beyan ederim.		
 28/07/2020 İmza		
☐ Sakarya Üniversitesi Enstitüsü Lisansüstü Tez Çalışması Benzerlik Raporu Uygulama Esaslarını inceledim. Enstitünüz tarafından Uygulama Esasları çerçevesinde alınan Benzerlik Raporuna göre yukarıda bilgileri verilen öğrenciye ait tez çalışması ile ilgili gerekli düzenleme tarafımda yapılmış olup, yeniden değerlendirilmek üzere adresine yüklenmiştir.		
Bilgilerinize arz ederim.		
28/07/2020 İmza		
Uygundur		
Danışman Unvanı / Adı-Soyadı: Dr. Öğr. Üyesi Murat Ertürk		
Tarih: 28.07.2020		
İmza: 		
☐ KABUL EDİLMİŞTİR ☐ REDDEDİLMİŞTİR EYK Tarih ve No:	Enstitü Birim Sorumlusu Onayı	

ÖNSÖZ

Başta bu tezi yazmamda noktasından virgölüne kadar ilerleyişimi takip eden, kendi bilgi birikimini öğrencisinin önüne yılmadan seren, lisans ve yüksek lisans eğitim hayatımda 8 yıldır yanında adeta usta-çırak ilişkisiyle piştiğim sevgili danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Murat Ertürk'e sonsuz teşekkürlerimi sunarım. Tezimi yazdığım bu süre zarfı boyunca benden maddi ve manevi desteğini esirgemeyen aileme, Sakarya'nın Harfleri projesini çevrimiçi ortamda sergilememde bana yazılım desteği veren ağabeyim İbrahim Yıldırım'a, her aşamada bana varlığıyla güç veren Songül Toprak'a ayrıca teşekkür ederim.

Sakarya'nın Harfleri projesi kapsamında her biri birbirinden değerli zanaatkârlarımıza ve röportajlarıyla kentimizin tarih yazımına katkıda bulunan Sakaryalı hemşehrilerimize de şükranlarımı sunarım.

Ali Yıldırım

11.08.2020

İÇİNDEKİLER

İÇİNDEKİLER.....	i
RESİM LİSTESİ	iii
ÖZET	ix
ABSTRACT	x
GİRİŞ.....	1
1. BÖLÜM: VERNAKÜLER TİPOGRAFİ.....	6
1.1. Vernaküler Kavramı	6
1.2. Görsel İletişim Tasarımında Vernaküler	7
1.3. Vernaküler Tipografide Kent, Mekân ve Bellek İlişkisi	17
2. BÖLÜM: ADAPAZARI İLÇESİNDE VERNAKÜLER TİPOGRAFİ.....	20
2.1. Adapazarı ve Vernaküler Tipografi İlişkisi	20
2.2. Adapazarı'nın Vernaküler Tipografi Örnekleri	21
2.2.1. Unvan Levhaları	22
2.2.2. Dükkân Tabelaları ve Cam Yazıları	39
2.2.3. Duvar Yazıları	55
2.2.4. Apartman İsimlikleri.....	60
2.2.5. Sanayi Bölgelerindeki Uygulamalar.....	65
2.2.6. Zanaatkârlar	75
2.2.6.1. Cemalettin Vural (Boksör Cemal).....	76
2.2.6.2. Enver Yücebalkan.....	77
2.2.6.3. Necmi Çınar.....	78
2.2.6.4. Hulusi ve Ali Kayhan Piliççi.....	79
2.2.6.5. Saadettin Cebeci	83
2.2.6.6. Sedat Topan	84
2.2.6.7. Tevfik Tançgil	85
3. BÖLÜM: UYGULAMA.....	87
3.1. Bulguların Fotoğraflanması.....	87
3.2. Bulguların Konumlarının Kaydedilmesi	87
3.3. Konumların ve Fotoğrafların Google Haritalarım'a Aktarılması.....	88
3.4. Video Röportajlar ve Görüntülerin Montajlanması.....	98

3.5. Ağ Sayfasının Tasarlanması	99
SONUÇ	109
KAYNAKÇA.....	112
ÖZGEÇMİŞ	115



RESİM LİSTESİ

Resim 1: Barry Decks tarafından tasarlanan Template Gothic adlı yazı karakteri.	12
Resim 2: Crud Font adlı yazitipi. Tasarımcısı bilinmiyor.	12
Resim 3: Tobias Frere-Jones tarafından 2000 yılında tasarlanan Gotham yazıyüzü.	13
Resim 4: Gotham'ın çıkış noktasını oluşturan Liman İşletmeleri Otobüs Terminali'ndeki tabela.	13
Resim 5: Jonathan Barnbrook tarafından tasarlanan Priopri Sans yazıyüzü.	14
Resim 6: Relax, A. Lenz ve V. Perrottett tarafından Fransa'daki yerel bir tiyatro için tasarlanan afiş.	15
Resim 7: Blade To The Heat, Paula Scher, R. Louie, L. Mazur ve J. Melia tarafından hazırlanan afiş.	16
Resim 8: 19. yüzyılın sonlarında ahşap harflerle basılan bir broşür.	16
Resim 9: Patateshali'nde bulunan Hasan Akman Soğan ve Patates Ticareti'nin unvan levhası. İmzasız.	23
Resim 10: 1960'larda İstanbul'da seyyar tabelacılık yapan bir zanaatkâr.	24
Resim 11: Uzun Çarşı'da bulunan Manifaturacı Özcan Toplan unvan levhası. İmzasız.	25
Resim 12: Turan Caddesi'nde bulunan Ruba Giyim unvan levhası. Menderes imzalı. ...	26
Resim 13: Uzun Çarşı'da 3 Ocak 1971'de boksör Cemalettin Vural tarafından yazılan unvan levhası.	27
Resim 14: Uzun Çarşı'da bulunan Nebol Ticaret Hikmet-Murat Nebol yazılı unvan levhası.	28
Resim 15: Uzun Çarşı'da en az 50 yıllık olan Erkan Ticaret, Nadir Kan'ın unvan levhası. İmzasız.	29
Resim 16: Çark Caddesi'nde bulunan 1951 tarihinde yazılmış Şerefiye Bakkaliyesi unvan levhası.	30

Resim 17: Sedat Topan tarafından yazılmış Çark Caddesi'nde bulunan Aş Evi Hacı'nın Yeri yazılı unvan levhası.	30
Resim 18: Şerefiye Bakkaliyesi ve Kunduracı Muzaffer levhalarının karşılaştırması. ..	31
Resim 19: Uzun Çarşı'da yer alan Necmi Çınar tarafından yazılmış Nalbur Ahmet Kurtulmuş unvan levhası.	31
Resim 20: Uzun Çarşı'da yer alan Aktar Cevat Dikerler unvan levhası. İmzasız.....	32
Resim 21: Aktar Cevat Dikerler levhasının yazıyüzü algoritmasında çıkan tarama sonucu: Swiss 721.	33
Resim 22: Aktar Cevat Dikerler levhasının yazıyüzü algoritmasında çıkan tarama sonucu: Optima Pro Bold.	33
Resim 23: Berber V. Taşkın levhası. İmzasız.....	34
Resim 24: Emka Nalburiye unvan levhası. Serdar Reklam imzalı.	34
Resim 25: Ercivan Kiraathanesi levhası. İmzasız.	35
Resim 26: Züccaciyece Ahmet Kaymaz unvan levhası. İmzasız.	36
Resim 27: Şafak Kiraathanesi levhası. İmzasız.	36
Resim 28: Modern Sanayi2de yer alan Niyazı Usta unvan levhası.	37
Resim 29: Modern Sanayi'de yer alan Işık Ticaret levhası.	38
Resim 30: Uzun Çarşı'da, Saadettin Cebeci tarafından yapılan Çobanlar Baharat yazılı dükkân tabelası.	39
Resim 31: 1985 yılında Uzun Çarşı'da yer alan Çobanlar Baharat dükkân tabelasının eski görüntüsü.	40
Resim 32: Uzun Çarşı'da Çobanlar Baharat tabelasının hemen üzerinde bulunan Aktar tabelası.	41
Resim 33: Ulus Caddesi'nde bulunan Ersözler Yedek Parça Servis Tamirhanesi levhası.	42
Resim 34: Erenler Modern Sanayi bölgesinde bulunan fırça ile yazılmış Sami Oto Kaporta tabelası.	43

Resim 35: 1922 yılında Oswald Bruce Cooper tarafından tasarlanan Cooper Black yazıyüzü.....	43
Resim 36: Sanayi Sitesi Cami'nin şadırvanında yer alan el yazması uyarı levhası.	44
Resim 37: Enver Yücebalkan'ın kullandığı <i>Güzel Yazılar İçin Harf Örnekleri</i> kitabı. ..	45
Resim 38: Enver Yücebalkan'ın yaptığı Karakaşlar Akın Sarraf ve Kuyucumcu dükkânı ışıklı tabelası.	46
Resim 39: Çark Caddesi'nde bir ara sokakta bulunan Dr. Ahmet Diken tabelası. Mehmet Menlik imzalı.....	47
Resim 40: Adapazarı'nın merkezinde bulunan Keşkanlar tabelası. İmzasız.	47
Resim 41: Adapazarı'nda yer alan Serdaroğlu Elektrik Motorcusu tabelası.	48
Resim 42: Adapazarı'nda bulunan Serdaroğlu Demir Doğrama tabelası.	49
Resim 43: Uzun Çarşı'da bulunan Terzi Gülay Gürpınar tabelası.....	49
Resim 44: Uzun Çarşı'da yer alan Terzi Şahin Tufan tabelası.	50
Resim 45: Arif Lider tarafından yazılmış, Sakarya Caddesi'nde bulunan Terzi Demir Çalışkan tabelası.	51
Resim 46: Arif Lider'in Lider Reklam broşürü.	51
Resim 47: Dar Sokak'ta bulunan Terzi Abdullah Yenihayat cam yazısı.....	52
Resim 48: Fırça ile yazılmış Ulus Simit Fırını cam yazısı.	53
Resim 49: Ulus Simit Fırını'nın yeni hali.	53
Resim 50: Türünün ilk örneklerinden Sevin Triko ışıklı tabelası ve cam yazısı. Mehmet İmzalı.	54
Resim 51: Fırça ile yazılmış İstiklal Eczanesi cam yazısı.	55
Resim 52: Çıkartma etiket ile yapıştırılmış Özdenoğlu Eczanesi cam yazısı.....	55
Resim 53: Enver Yücebalkan tarafından yazılmış Altınbuğday Un Fabrikası duvar yazısı.	56
Resim 54: Adapazarı'nda bulunan Çetinler Mobilya duvar yazısı.	57

Resim 55: Adapazarı'nda bulunan Balcı adlı marangoz duvar yazısı.	57
Resim 56: Balcı yazısının yazıyüzü algoritmasındaki sonucu. Eurocine.	58
Resim 57: Erenler'de yer alan Hacıoğlu Pide ve Lahmacun Salanu duvar yazısı. Tevfik Tançgil imzalı.	58
Resim 58: Erenler, Atatürk Sanayi Sitesi'nde bulunan Tevfik Tançgil imzalı duvar yazısı.	59
Resim 59: Uzun Çarşı mevkiinde yer alan Şükür Han adlı iş hanının girişi.	60
Resim 60: Kreş Sokağı'nda yer alan Uğurlu Apartmanı cam yazısı.	61
Resim 61: Şişik Apartmanı cam yazısı.	62
Resim 62: Nurlu Apartmanı cam yazısı. Ayhan Piliççi imzalı.	62
Resim 63: Enver Yücebalkan tarafından yazılan Abdülkadir Güler Apartmanı cam yazısı.	63
Resim 64: Yörükoğlu Apartmanı cam yazısı.	64
Resim 65: Deveci Apartmanı cam yazısı ve resimlemesi.	65
Resim 66: Modern Sanayi'de bulunan Eksozcu İsmail Orhan duvar yazısı.	66
Resim 67: Modern Sanayi'de bulunan Aydınlar Oto cam yazısı.	67
Resim 68: Kurt-İş Oto Eksoz cam yazısı.	68
Resim 69: 007 Rıdvan cam yazısı.	69
Resim 70: Akmer Motorlu Araçlar LTD. ŞTİ. cam yazısı	70
Resim 71: Atatürk Sanayi'de yer alan Kibar Oto tabelası ve cam yazısı. İsmail imzalı.	71
Resim 72: Kibar Oto tabelası detayları.	72
Resim 73: Harun Oto Elektrik Klima kapı yazısı. “İsmail” imzalı.	73
Resim 74: Harun Oto Elektrik Klima dükkân tabelası. İsmail imzalı.	74
Resim 75: Mis Berber dükkân tabelası.	75
Resim 76: Cemalettin Vural'ın gençliği.	76
Resim 77: Enver Yücebalkan eşi Şükran Güvenol ile birlikte.	77

Resim 78: Necmi Çınar'ın gençliği.	79
Resim 79: Ali Kayhan Piliççi günümüzde çalışma halindeyken.	80
Resim 80: Hulusi Piliççi dükkânında çalışırken.	81
Resim 81: Saadettin Cebeci, İkizler Tabela adlı dükkânının önünde.	83
Resim 82: Sedat Topan Seda Reklam adlı dükkânında.	84
Resim 83: Tevfik Tançgil, Tanç Reklam adlı dükkânının önünde	85
Resim 84: iPhone 6S ile çekilen fotoğrafların harita üzerinde görünümü.	88
Resim 85: Google Haritalarım uygulamasının bulgu ekleme ekranından bir örnek.	89
Resim 86: Sakarya'nın Harfleri, tüm bulguların yer aldığı harita.	90
Resim 87: İl Genelindeki Fırça Tabelalar kategorisi.	91
Resim 88: Apartman İsimlikleri kategorisi.	92
Resim 89: Duvar Yazıları kategorisi.	93
Resim 90: Eski Işıklı Tabelalar kategorisi.	94
Resim 91: Modern Sanayi kategorisi.	95
Resim 92: Atatürk ve Erenler Sanayi Sitesi kategorisi.	96
Resim 93: Artvin Sanayi kategorisi.	97
Resim 94: Merkez Sanayi kategorisi.	98
Resim 95: Sakaryaninharfleri.com <i>Anasayfa</i> ekran görüntüsü.	99
Resim 96: Sakaryaninharfleri.com <i>Anasayfa</i> mobil görünümü.	100
Resim 97: Sakaryaninharfleri.com <i>Etkileşimli Harita</i> sayfası.	101
Resim 98: Sakaryaninharfleri.com <i>Etkileşimli Harita</i> sayfası mobil görünümü.	102
Resim 99: Sakaryaninharfleri.com <i>Etkileşimli Harita</i> sayfası detayı.	103
Resim 100: Sakaryaninharfleri.com <i>Bulgular</i> sayfası.	104
Resim 101: Sakaryaninharfleri.com <i>Bulgular</i> sayfası mobil görünümü.	105
Resim 102: Sakaryaninharfleri.com <i>Röportajlar</i> sayfası.	106

Resim 103: Sakaryaninharfleri.com <i>Röportalar</i> sayfası mobil görünümü.....	107
Resim 104: Sakaryaninharfleri.com <i>Proje Hakkında</i> sayfası.	108
Resim 105: Sakaryaninharfleri.com <i>Proje Hakkında</i> sayfası mobil görünümü.....	109



SAKARYA ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ TEZ ÖZETİ

Yüksek Lisans	☒	Doktora	☐
Tezin Başlığı: Görsel İletişim Tasarımında Vernaküler Tipografi ve Sakarya Örneği			
Tezin Yazarı: Ali Yıldırım		Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Murat Ertürk	
Kabul Tarihi: 11.08.2020		Sayfa Sayısı: x (ön kısım) + 125 (tez)	
Anabilim Dalı: Görsel İletişim Tasarımı			
Baskı teknolojisinin yaygın olmadığı dönemlerde, kentlerin gündelik iletişim ihtiyaçları dönemin zanaatkârları tarafından el emeği ile yapılmıştır. Bu zanaatkârlar herhangi bir mesleki eğitim almamış, kabiliyetlerini usta-çırak öğretisiyle edinmiş kimselerdir. Bu zanaatkârların kendilerine has üslubu zamanla bölgelerin üslubuna dönüşmüş, kentin her bölgesinde farklı üsluplarla işlenmiş zengin bir harfleme çeşitliliğinin oluşmasını sağlamıştır. Formal bir meslekî eğitim görmemiş kişilerce yapılan ve genellikle anonim olarak kalan görsel kültür ürünleri, Latince <i>yerli</i> anlamına gelen vernaküler olarak tanımlanabilmektedir. Bu açıdan, genelde ürünlerini imzalamayan zanaatkârlarca yapılan ve bölgenin görsel kültürüne katkısı olan bu ürünler, malzeme olarak uzun ömürlü olsalar da, basım teknolojisinin gelişmesiyle ortaya çıkan lazer kesimi, çıkartma ve ışıklı tabelalar gibi daha göz alıcı ürünlerin tercih edilmesi, kayıt altına alınmamaları ve kentsel dönüşümün de etkisiyle, giderek ortadan kaybolmaktadırlar. Kentin günlük yaşamında aktif olarak kullanılan vernaküler örnekler, bölgenin tipografik dokusunu oluşturmakla birlikte, görsel kültürünün de bir parçasını oluştururlar. Bu çalışmanın başlıca amacı, kentin sokaklarında yer alan en eskisi 1950’lerden kalma elle yazılmış ürünleri ortaya çıkartmak, ürünleri icra eden zanaatkârları keşfetmek ve tüm bu bulguları halka açık bir şekilde Sakarya’nın Harfleri (sakaryaninharfleri.com) adında bir ağ sayfasında bir araya getirmektir. Bu çalışmada nitel araştırma deseni olarak durum çalışması kullanılmış ve saha taraması gerçekleştirilmiştir. Sakarya’nın sokaklarında saha taramasında elde edilen bulgular, bulundukları yerde fotoğraflanmış, konumu kaydedilmiş ve ürünün yapım tarihi, zanaatkârı gibi bilgilerine ulaşılmıştır. Bu bilgiler, Sakarya’nın Harfleri adlı ağ sayfasında etkileşimli harita üzerinde sunulurken, ziyaretçilere ürünleri konum bazlı inceleme fırsatı sunulmuştur. Bir süre sonra ürünler ortadan kaybolursa dahi, oluşturulan ağ sayfasında hangi konumda hangi ürünün bulunduğu yıllar sonra dahi görülebilecek halka açık bir arşiv oluşturulmuştur. Saha araştırması ile elde edilen bilgiler, zanaatkârların özgeçmişleri, hayatta olan zanaatkârlar ile yapılan video görüşmeler, yazıyüzü algoritmalarıyla eşleştirilerek elde edilen zanaatkârların yazıtipi tercihleri, yerelde kentin görsel iletişim ve tasarım tarihine katkı sunacak veriler içermekte ve tasarlanan ağ sayfası, yıllarca açık kaynak olarak sunulacak görsel bir arşiv niteliği taşımaktadır.			
Anahtar Kelimeler: Vernaküler, Tipografi, Sakarya, Adapazarı,			

SAKARYA UNIVERSITY
INSTITUTE OF SOCIAL SCIENCES ABSTRACT OF THESIS

Master Degree	x	Ph.D.	
Title of Thesis: Vernacular Typography in Visual Communication Design: The Case of Sakarya			
Author of Thesis: Ali YILDIRIM		Supervisor: Assist. Prof. Murat ERTÜRK	
Accepted Date: 11.08.2020		Number of Pages: x (pre text) + 125 (main body)	
Department: Visual Communication Design			
In times when printing technology was not common, the daily communication needs of the cities were made by the craftsmen of the period with hand work. These craftsmen are those who have not received any professional training and acquired their skills with master-apprentice teaching. The idiosyncratic style of the craftsmen turned into style of the regions over time, and provided a rich diversity of letterings in each region of the city, processed with different styles. Visual culture products made by people without formal professional training and generally remain anonymous can be defined as vernacular, which means Latin native. In this respect, these products which are generally made by craftsmen who do not sign their products and contribute to the visual culture of the region, although they are long-lasting as materials, the preference of more eye-catching products such as laser cutting, stickers and illuminated signs emerging with the development of printing technology, is gradually disappearing due to the fact that these products are not saved and the urban transformation. The vernacular samples, which are actively used in the daily life of the city, constitute the typographic texture of the region and also a part of its visual culture. The main purpose of this study is to reveal the products of hand lettering dating back to the 1950's which on the streets of the city, to discover the craftsmen performing the products and to gather all these findings publicly on a web page called the Letters of Sakarya (sakaryaninharfleri.com). In this study, a case study from qualitative research patterns was used and field research was carried out. The findings obtained during the field research in the streets of Sakarya were photographed at their location, their location was recorded and the information such as the date of production and the craftsman of the product were obtained. These informations is presented on the interactive map on the Letters of Sakarya web page, and visitors are given the the opportunity to examine the products based on location. Even if the products disappear after a while, a public archive has been created which can be seen at which location which product is located even after many years on the created web page. The information obtained through the field research, the biographies of the craftsmen, the video interviews made with the surviving craftsmen, the font preferences of the craftsmen obtained by matching the font algorithms contain data that will contribute to the visual communication and design history of the city and the designed web page is a visual archive that will be presented as an open source for years.			
Keywords: Vernacular, Typography, Sakarya, Adapazari			

GİRİŞ

Konu

Görsel iletişim tasarımında bilgisayar teknolojisi öncesi dönemlerde, yönlendirme ve bilgilendirme amacıyla hazırlanan tabelalar, afişler, broşürler, cam yazıları ve apartman isimlikleri, dönemin yerel zanaatkârları tarafından el yordamı ile yapılmıştır. Bu ürünleri ortaya çıkartan zanaatkârlar, herhangi bir tasarım eğitimi almamış, mesleklerini usta-çırak öğretisiyle veya muadili bir işi icra ederken kazanmış kimselerdir. Sözgelimi, Sakarya'nın sanayi bölgelerinde bulunan ürünleri hazırlayan ustalar, aynı zamanda o dönemde sanayide traktör kasalarını boyayan ya da kamyon kasalarına resimlemeler yapan sanayi çalışanı kimseler iken, Sakarya'nın merkez ilçesi Adapazarı'nda bulunan esnafların tabelaları daha çok dönemin ilk reklamcıları tarafından, belirli bir genelgeçere uygun olarak yapılmıştır. Bölgelere göre farklılık gösteren bu üslupların el emeği ile ortaya çıkmasının yanı sıra, kentin tipografik dokusunun ve görsel kültürünün oluşmasında da bir zemin oluşturmaktadır.

Sorun

Günümüzde gelişen baskı teknolojileri yerel zanaatkârlara duyulan ihtiyacı azaltırken, fırça ile yazılan ürünlerin üretimi neredeyse yok olma noktasına kadar gelmiştir. Bugün hâlen birçoğu 1970 ve 1980'li yıllardan kalma türünün son örnekleri fırça tabelalar, cam yazıları ve apartman isimleri, kentin genelinde birçok noktada bulunabilmektedir. Buna karşın tekdüze ve seri üretim ürünlerin yaygınlaşması, elle üretim yapan zanaatkârların artık yetişmemesi, kentsel dönüşüm gibi etkenler, bu ürünlerin zamanla yok olmasının önünü açmaktadır. Bu bağlamda yerelde rol oynamış aktörlerin ortaya çıkarılması, kentin görsel kültürünün oluşmasına katkı sağlayan zengin örneklerin ne fiziksel ne de görsel olarak muhafaza edilmemesi bu araştırmanın başlıca sorunu olarak ele alınmıştır.

Amaç

Dönemin zanaatkârları tarafından yapılan tabelalar, cam yazıları, apartman isimleri, duvar reklamları ya da afişler tipografik bağlamda kentin ortak bir dilini yani

vernakülerini oluşturmaktadır. Bu ürünler üzerinde elle yapılan yaratıcı harf biçimlerini bulunur. Kentin farklı bölgelerinde, farklı üsluplarda görülebilen zengin harfleme (lettering) örnekleri vernaküler tipografi başlığı altında değerlendirilmiştir.

Vernaküler tipografi ürünleri kentin farklı bölgelerinde, farklı üsluplarda görülebilmektedir. Bu çalışmanın öncelikli amacı, kentin yakın tarihine tanıklık etmiş kişilerle ve hayatta olan zanaatkârlarla röportajlar yapıp video kayıtlarının alınması, kentin sokaklarında keşfedilen vernaküler ürünlerin fotoğraflanması, ürünlerinin bilgilerinin toplanması ve nihayetinde erişilen tüm bilgi ve belgelerin açık erişim olarak *Sakarya'nın Harfleri* alan adına sahip bir ağ sayfasında sunulmasıdır. Böylelikle ziyaretçiler, ürünler fiziksel ortamlarından yıllar sonra kaybolsa dahi, çevrimiçi harita üzerinde hangi sokakta hangi ürünün bulunduğunu künyesi ile görebilecek ve elde edilen bulgulara erişebilecektir. Sakarya'nın Harfleri adlı ağ sayfası, ilerleyen yıllarda bulunacak bilgi ve belgelerle gelişmeye açık olacaktır. Böylelikle kent arşivine ve görsel hafızasına katkı sağlanması amaçlanmakta, herkesin erişimine açık çevrimiçi görsel bir arşiv oluşturularak harfleme örnekleri üzerinden vernaküler tipografiye yönelik farkındalığın artması amaçlanmaktadır.

Önem

Gelişen basım teknolojileri seri üretimi ve hızlı çözümleri de beraberinde getirmektedir. Bu bağlamda nispeten elle yapılan bir üretim yerine insanlar daha hızlı çözümleri tercih edebilmektedir. Seri üretim ürünlerin ortaya çıkması, nispeten ucuz ve hızlı ürünlerin kullanıldığı seri üretim ürünlerin kullanılması, *kitsch* olarak da nitelendirilebilecek her biri birbirinin aynısı görüntüleri ortaya çıkmasına yol açmıştır. Bu nedenle, geleneksel yöntemlerle üretilmiş ürünler yalnızca bilgilendirme ve yönlendirme işlevi gören bir grafik ürün olmayıp, aynı zamanda yerel tarihe, geleneğe, zanaatkârların çalışma şekillerine, kullanılan malzemelere ve kentin görsel kültürüne de ışık tutmaktadır.

Günümüzde ortaya yeni çıkan ışıklı sistemler, kabartma harfler ve dijital panolar kentin görsel kültüründeki değişimi hızlandırmakta ve mevcut elle işlenmiş tipografik örneklerini de görünmez kılmaktadır. Bu bağlamda, bu öğelerin Sakarya'nın görsel kültürüne ait birer parça olduğuna dair bir farkındalık oluşturmak, herkes tarafından erişilebilir bir şekilde dijital mecraya aktarmak ve bu öğeleri ortaya çıkartan

zanaatkârların dönem hakkında aktardığı bilgileri kayıt altında tutmak, Sakarya'nın bir dönem görsel kültürüne yaptığı etkileri ortaya çıkarabilmek önem taşımaktadır.

Sınırlılıklar

Günümüze ulaşan en erken örnekleri 1950'li yıllara dayanan ürünler, Sakarya kent merkezinde ve ilçelerinde farklı biçimlerde görülebilmektedir. Nüfusun ağırlıklı olarak yaşaması, ticaretin odağı durumunda olması nedeniyle, günün görsel iletişim ihtiyaçlarına çözüm olarak üretilen apartman isimlikleri, unvan levhaları, duvar yazıları gibi vernaküler tipografi ürünleri özellikle Adapazarı ilçesinde yoğunlaşmaktadır. Sanayi bölgeleri olan Erenler ve Arifiye ilçelerinde ise ağırlıklı olarak otomobil sanayisine ait fırça tabelalar ve cam yazıları bulunmaktadır. Bu ilçeler karşılaştırıldığında, Adapazarı ilçesinde bulunan vernaküler ürünler kentin genel iletişim ihtiyacına yönelik olup, günümüzün reklamcılar gibi çalışan dönemin zanaatkârları tarafından yapılırken, sanayi bölgelerinde icra edilen grafik ürünler daha çok yine sanayi bölgesinde kaportacılık ve boyacılık gibi işlerle meşgul olan kimseler tarafından yapılmıştır. Bu bölgelerde yapılan taramalar sonucunda Adapazarı'nda bulunan vernaküler tipografi örneklerinde ürünü sahiplerinin imzaları yer yer bulunabiliyor iken, sanayi bölgelerinde taranan ürünler daha çok anonim olarak geçmektedir. Bu bağlamda ürünü ortaya çıkartan zanaatkârlar ile görüşebilmek ve dönemin görsel iletişim anlayışına birinci ağızdan ışık tutabilmek için araştırma Sakarya'nın merkez ilçesi Adapazarı ve komşu ilçeleri olan Erenler ve Arifiye ile sınırlandırılmıştır. *Sakarya'nın Harfleri* ağ projesi sürdürülebilir bir projedir ve tez kapsamında ele alınan bölgeler sınırlandırılmış olsa da ilerleyen yıllarda diğer ilçeler de bu projeye eklenebilecektir.

Sayıtlar

Yapılan araştırmalarda, görsel iletişim tasarımı ürünlerinin üretimine yönelik izlenen usul ve yöntemleri anlatan ustaların doğru yanıtlar verdiği, yapılan görüşmelerde yaşamını yitirmiş olan fırça ustalarının zanaatine yönelik aktarılan bilgilerin doğru olduğu, dükkân sahiplerinin tabelaları ya da cam yazılarının yapılışı hakkında aktardığı yıl ve yapan ustaya yönelik bilgilerin doğru olduğu ve kentin tarihine yönelik bilgi birikimi olan insanlarla yapılan görüşmelerde, belli bir genelgeçere yönelik hazırlanan unvan levhalarına aktarılan bilgilerin doğru olduğu varsayılmaktadır.

Yöntem

Bu tezde, nitel araştırma desenlerinden durum çalışması kullanılmıştır. Veri toplamada ise gözlem ve doküman analizine dayalı çok boyutlu veri toplama yöntemi tercih edilmiştir. Araştırma kapsamında keşfedilen bulgular Sakarya ili içerisinde saha taraması yöntemiyle ortaya çıkartılmıştır. Bu saha araştırması esnasında yine nitel araştırma yöntemlerinden görüşmeler gerçekleştirilmiştir. Halk içinden, zanaatkâr olmayan, ancak vernaküler ürünlerle ilgili yönlendirme yapan kişilerle sohbet tarzı görüşme, zanaatkârlar, onların çırakları ya da yakınlarıyla ise keşfe yönelik görüşme metoduyla doğaçlama görüşmeler gerçekleştirilmiştir.

Çalışmanın evreni Sakarya'da baskı teknolojisinin yaygın olmadığı dönemlerde fırça ile yazılmış görsel iletişim ürünlerinin ortaya çıkartılmasıdır. Çalışmanın örneklemini ise daha çok nüfusun ağırlığı orada yer aldığı için merkez ilçesi Adapazarı ve sanayi bölgelerindeki vernaküler ürünleri ortaya çıkartmak için komşu ilçeleri olan Erenler ve Arifiye'de bulunan gündelik görsel iletişim ürünleri olarak belirlenmiştir.

Araştırma kapsamında yerel zanaatkârlar ve yakınları ile hem sözlü iletişim kurulmuş hem de görüntü kaydı alınarak röportajlar yapılmıştır. Bu görüşmelerde Sakarya'da bulunan vernaküler tipografi örneklerinin bilgisayar teknolojisine geçilmeden önce hangi yöntemlerle yapıldığına dair soruların yanıtları aranmıştır. Bulguların künyelerinin ortaya çıkartılmasının yanı sıra herhangi bir eğitim almamış olan bu zanaatkârların hem kendi ustaları hem de kendi yetiştirdiği çırakları hakkında da çeşitli bilgiler edinmek amacıyla sorular yöneltilmiştir.

Araştırmada sorulan sorulara verilen cevaplar ve saha taramasında ortaya çıkan bulgular neticesinde, zanaatkârlar ve onların yaptığı çalışmalar ortaya çıkartılmıştır. Daha sonra, saha taramasında çekilen her fotoğrafın dijital ortamda künyesi oluşturulmuştur. Araştırma, tipografik bulgular içerdiği için elle yazılmış her çalışma MyFonts adlı ağ sayfasının yazıyüzü algoritmasında taranmış ve zanaatkârların kullandığı yazıyüzleri belirlenmeye çalışılmıştır. Bu sayede tespit edilen yazıyüzlerinin çıkış tarihi belirlenerek ne zaman yazıldığı belli olmayan bir tabelanın en az kaç yıllık olabileceğine yönelik sonuçlar ortaya çıkartılmıştır.

Adapazarı ilçesinde yer alan vernaküler tipografi örnekleri saha taramasıyla tespit edilmiş ve fotoğraflanmıştır. Her fotoğrafın künyesi oluşturulmuş ve konumları kaydedilmiştir.

Google Haritalarım uygulaması kullanılarak konumlar ve künyeli fotoğraflar harita üzerinde gösterilmiştir. Bunlara ek olarak zanaatkârlar ve onların yakın çevreleriyle yapılan görüşmeler kayıt altına alınmıştır. Hem harita hem de görüşmeler sakaryaninharfleri.com alan adına sahip bir ağ sayfasında ziyaret edilebilir hale getirilmiştir. Uygulamaya yönelik detaylı veriler araştırmanın üçüncü bölümünde yer almaktadır.



1. BÖLÜM: VERNAKÜLER TİPOGRAFI

1.1. Vernaküler Kavramı

Vernaküler terimi, *yerli* anlamına gelen Latince *vernaculus* sözcüğünden türemiştir (Oliver, 2006, s. 4). Bir başka tanıma göre vernaküler, sokak dili, argo ve yerel ifadeler de dahil olmak üzere bir grup insan tarafından konuşulan günlük dildir. Bu, sokağın dilidir, sokağın nerede olduğu önemli değildir (Ambrose & Harris, 2012b, s. 174). Ambrose ve Harris'in ifade ettiği *sokağın dili* kavramı, yalnızca insanlar arasındaki sözlü iletişimi ifade eden bir iletişim biçimi değildir. *Sokağın dili*, herhangi bir bölgede icra edilen bir sanat eseri ya da bir ürünün, bölgenin yerel insanları tarafından yapıldığını ifade eden bir kavramdır. Terim, yerel olana yaptığı atıftan dolayı başta mimarlık olmak üzere sanat, tasarım, müzik, fotoğraf, dil bilimi ve edebiyat gibi birçok alanda niteleyici olarak kullanılabilir. Tasarım tarihçisi Darron Dean'a göre vernaküler terimi, ilk olarak 1857 yılında Londra'da yayımlanan George Gilbert Scott'ın *Yerli ve Seküler Mimarlık (Domestic and Secular Architecture)* adlı kitabında kullanılmıştır (Finizola, Coutinho, & Cavalcanti, 2012, s. 558). Yerel mimari alanında araştırmalar yapan halkbilimci Henry Glassie'ye göre vernaküler, mimari nesnelerle karşılaştığında onları açmak ve anlamlarını öğrenmek için kullanılan araçlardan bir tanesidir (Glassie, 2000, s. 21). Kültür tarihçisi Bernd Hüppauf ise vernakülerin sadece bir yapı malzemesi, süsleme veya yerel motif meselesi olarak ele alınmamasını, aynı zamanda onu yeni bir dünya imajının yaratılmasına dahil edilmesi gerektiğini savunur (Hüppauf & Umbach, 2005, s. 113). Mimari alanında vernaküler kavramı, bir üslubu değil, bir yapı kategorisini temsil eder. Yerel ihtiyaçlar ve koşullar bağlamında gelişen sıradan mimari biçimlerin ortak yapısı olarak nitelendirilir (Loeb, 2001, s. 2).

Vernaküler kavramı geçmişe yönelik biçimleri kapsadığı için *geleneksellik* kavramı ile karıştırılabilmektedir. York Üniversitesi Çevre Bilimi Fakültesinde çalışmalarını sürdüren Prof. Abidin Kusno'ya göre, geleneksellik sadece korumaya tabi tutulan zamansız bir mirası ifade etmektedir. Kusno, vernaküleri, modern ile geleneksel arasındaki ikili muhalefet çıkmazının üstünden gelen bir kavram olarak ele alır. Ona göre geleneksellik ve yeniliğin birleşimi vernaküleri oluşturur (Kusno, 2019, s. 3). Sosyodilbilimin kurucusu olarak kabul edilen Amerikalı dilbilimci William Labov, *siyah İngiliz vernaküleri (black English vernacular)* terimini kullanarak, ABD'nin birçok

eyaletinde, özellikle şehirlerin iç bölgelerinde, siyahi gençlerin çoğunluğu tarafından konuşulan nispeten tekdüze lehçeyi ele almaktadır (Labov, 1972, s. xiii). Vernaküler herkese ait olduğu için, gerçekliğin, benzerliğin ve ulaşılabilirliğin yankısıdır. Bu bağlamda *vernaküler* kavramı, kullanıldığı her alanda yerel olana işaret etmektedir (Drenttel & Helfand, 2003, s. 81).

Vernaküler kavramıyla ilgili araştırmalar yapıldığında ağırlıklı olarak vernaküler mimari kaynaklarına ulaşılmaktadır. Bunun sebebi, mimari yapıların, farklı coğrafya ve farklı iklimlerde, bölgenin ihtiyaçlarına göre yerel halkın ortaya çıkarttığı yöntemlerle inşa edilmesi ve yeni bir mimari üslubun ortaya çıkmasıdır. Mimari alanında vernaküler, barınma ihtiyacına yönelik bir sebepten ortaya çıkarken, görsel iletişim tasarımında vernaküler, bir iletişim ihtiyacından dolayı ortaya çıkmıştır.

Halklar, kent, köy, kasaba, kaza ve mahallelerde yaşamlarını sürdürmektedirler. Yaşamın akışı gereği ortaya çıkan görsel iletişim ihtiyaçları, yine bölgede yaşayan yerel halk tarafından giderilmektedir. Henüz bilgisayarlı grafik üretiminin olmadığı, seri üretim makinelerinin yaygınlaşmadığı dönemlerde, bu türden işleri bölgenin yerel zanaatkârları sürdürmektedir. Herhangi bir müfredata bağlı kalmayan bu ustalar, cam yazıları, afişler, broşürler, el ilanları, dükkân levhaları ve apartman isimliği gibi temel iletişim ihtiyaçlarını kendi üslupları ile icra etmişlerdir. Araştırmanın bundan sonraki aşamasında vernaküler kavramı, görsel iletişim tasarımı bağlamında bu detaylarıyla ele alınacaktır.

1.2. Görsel İletişim Tasarımında Vernaküler

Vernaküler, belirli bir grubun, kültürün ya da toplumun ortak dilidir. Bu nedenle birçok çeşidi bulunmaktadır. Görsel iletişim tasarım terminolojisinde ise *vernaküler*, ağırlıklı olarak ticari sanat olarak adlandırılan, yani ticaretten üretilen sanat anlamına gelmektedir (Heller & Thompson, 2000, s. 16). Vernaküler ürünleri meydana getiren kişiler, bulunduğu bölgenin yerel zanaatkârlarından oluşmaktadır ve icra ettikleri sanat bağlamında usta-çıraklık öğretisi haricinde herhangi bir eğitim almamış kimselerdir. Kentlerin merkezinde yer alan yerel zanaatkârlar, bölgenin iletişim ihtiyaçlarına çözüm üretmek amacıyla günümüz reklamcılar gibi çalışmışlardır. Buna karşın taşralarda veya sanayi bölgelerindeki zanaatkârlar, daha çok o bölgede çalışan ancak farklı işler yapan kişiler olarak ortaya çıkmaktadır.

Vernaküler olarak nitelendirilen ürünleri ortaya çıkartan kişilerin bilinirliği ve ürünlerin anonim olmasında ise çeşitli görüşler bulunmaktadır. Vernaküler tasarımın öncülerinden olarak kabul edilen M&Co şirketinin kurucusu Tibor Kalman'a göre vernaküler tasarım, küçük bir işletmenin, tasarım gereksinimlerini karşılamak için yerel tabela ressamını, matbaayı veya bir ticari sanatçıyı işe aldığında gerçekleşir (Jacobs & Kalman, 1990, s. 3). Bu işe alım, günümüzde sıkça nitelendirilen *serbest çalışma (freelance)* olarak tanımlanan tek seferlik işler olarak da kabul edilebilir. Kalman'ın tanıma göre, görsel iletişim ürününü sipariş eden müşteri ve onu icra edecek olan yerel zanaatkâr, Kalman'ın vurgulamasıyla küçük yani aynı yerel ölçekte olmalıdır.

Tasarımın henüz dijital ortamda yapılmadığı dönemlerde ortaya çıkan görsel iletişim ürünlerinin tümü el emeği ile yapılmıştır. El emeği ile ortaya çıkan her ürün, kopyası olmayan, kendine has estetik bir değere sahiptir. Dolayısıyla her zanaatkârın da kendisine has bir tasarım üslubu ortaya çıkmaktadır. Ondan ki, bir zanaatkâr yaptığı işin altına imza atmasa bile tasarım üslubundan dolayı kimliği ortaya çıkabilmektedir.

Geçmiş yıllarda tamamen el emeği ve göz estetiği ile ortaya çıkartılan görsel iletişim ürünleri, günümüzde bir tasarım yaklaşımı olarak ele alınmaktadır. Bu yaklaşımı birçok çalışmasına yansıtan Kalman, görsel iletişim tasarımında vernaküler tipografinin estetik yönüne özellikle ilgi duymuştur. Kalman, vernaküler tasarımın *görünmeyen* niteliğine, tam da orada olduğu gerçeğine, manzaranın bir parçası olduğuna, bir görsel argo biçimi olduğuna ve başka bir zamana ait gibi görüldüğüne hayran olduğunu ifade etmektedir (Poynor, 2003, s. 81).

Görsel iletişim tasarımında vernaküler terimi birçok tasarımcı tarafından farklı şekilde yorumlanmıştır. Londralı görsel iletişim tasarımcısı Adrian Shaughnessy, vernaküler tasarımın tanımını yaparken vernaküler fotoğrafçılık ile kıyaslama yapar. Ona göre, Wikipedia'da vernaküler fotoğraf, günlük yaşamı ele alan amatör ya da bilinmeyen fotoğrafçılar tarafından ortaya çıkartılır. Bu tanım vernaküler tasarım için de geçerlidir. Vernaküler ürünler, amatörler ve bilinmeyenler tarafından tasarlanmıştır (Shaughnessy, 2009, s. 297). Amerikalı görsel iletişim tasarımcı ve yazar Philip B. Meggs ise, vernaküler tasarımı kibrit kutusu kapak tasarımları ve geçmiş on yıllara ait baskı işleri gibi daha önceki sıradan grafik ürünlerinin bir ifadesi olarak tanımlamaktadır (Meggs & Purvis, 2012, s. 475).

Görsel iletişim ürünleri yerel toplumların yaşadığı her bölgede görülebilmektedir. Geçmişe ait her görsel iletişim ürünü ise bir vernaküler değeri taşımamaktadır. Steven Heller, vernaküler olmayan ürünü değersiz ürün olarak niteleyerek Tibor Kalman’a vernaküler ile değersiz ürün arasındaki farkı nasıl tanımladığını sormuştur. Kalman ise bu soruya “Vernaküler çokça zamanın, oldukça kötü araçların ve parasızlığın bir sonucudur. Vernaküler, New York, İspanyol Harlem’de bir yönlendirme levhası veya bir dondurma dağıtım kamyonunun yan tarafındaki grafikler olabilir.” şeklinde cevap vermiştir (Shaughnessy, 2009, s. 298).

Bir ürünü vernaküler olarak niteleyebilmek için temelde iki unsur belirleyici olmaktadır. Birincisi, ürünün sadece ortaya çıktığı bölgede yer alması, ikincisi ise ürünü ortaya çıkartan zanaatkârın daha önce icra ettiği sanatla ilgili herhangi bir eğitim almamış olmasıdır. Buradan hareketle İngiliz yazar Rick Poynor, görsel iletişim tasarımında vernakülerin, profesyonel tasarımcılar tarafından değil, sıradan insanlar tarafından üretildiğini ifade etmektedir (Poynor, 2003, s. 81).

Vernakülere olan yönelimin görsel iletişim tasarımında bir biçem olarak kullanılmaya başlanması, ilk görsel iletişim ürünlerinin ortaya çıkışıyla doğrudan orantılıdır. Herhangi bir kentin herhangi bir bölgesinde, bölgenin zanaatkârları tarafından elle yapılmış sıradan, gündelik bir tasarım ürünü, yıllar sonra bir başka görsel iletişim tasarımcı tarafından seri üretim kalıplarına ya da dijital tasarım mecralarına aktarılabilir. Bu durumda tasarımcı, vernaküleri bir tasarım yaklaşımı olarak kullanmış olur. Kentin görsel kültürünün bir parçası olan vernaküler tipografiler, bu özellikleriyle tasarımcının beslendiği temel kaynağı oluştururlar (aktaran Ertürk, 2019, s. 177).

Amerikalı grafik tasarımcı Ellen Lupton’a göre bazı tasarımcılar *geçmiş*, gözden geçirilebilecek, yeniden paketlenilecek veya dönüştürülecek bir görüntü ambarı olarak görürler (Lupton, 1996, s. 59). Edebiyat eleştirmeni Fredic Jameson ise geçmişe yönelik olan bu kültürel tutkuları, “Yazarlar ve sanatçılar tarafından icat edilebilecek tüm biçemler ve dünyalar zaten icat edildi.” şeklinde ifade ederek, güncel olanın tükenme noktasına geldiğini ve geçmişe olan yönelimin çıkış noktasının sebebini özetlemektedir (Poynor, 2003, s. 71).

Gavin Ambrose ve Paul Harris, Lupton’un vurguladığı gibi tasarımcıların geçmişi bir görüntü ambarı olarak kullanmasını *Temel Tasarım Düzeni (Basic Design Layout)* adlı

kitaplarında *uyarlama (appropriation)* olarak tanımlarlar. Onlara göre, grafik tasarımın sanattan veya yüksek kültürden etkilenmesi yaygındır ancak alt kültür olarak adlandırılan şeyin tonozlarını da yağmalanabilir (Ambrose & Harris, 2011, s. 94).

Görsel iletişim tasarımcıları, her zaman diğer alanlardan, özellikle güzel sanatlardan ve popüler kültürden görüntüler ve yaklaşımlar ödünç almıştır. Her türden görsel referanslar iletişim kurma biçiminin önemli bir özelliğidir (Poynor, 2003, s. 72). Shaughnessy bu durumu, tasarımcıların vitrinlerden kartvizitlere, gıda ambalajlarından televizyon reklamlarına kadar, modern yaşamın her yönüne baktıklarını ve “Bu ürünleri çok daha iyi yapabiliriz.” söylemiyle yola çıkarak ifade ettiklerini söylemektedir (Shaughnessy, 2009, s. 297).

Görsel iletişim tasarımında vernaküle olan yönelimin ticari tasarımlarla doğrudan ilişkisi bulunmaktadır. Tasarım mecrasının dijitale evrilmesi ve seri üretim baskı makinelerinin de gelişmesiyle birlikte basit, ucuz grafik ürünler ortaya çıkmış ve bir görsel yoğunluk oluşturmuştur. Shaughnessy, her yerde gördüğümüz makineyle şekillendirilmiş parlak grafiklerin ve ticari tasarımların çok başarılı olmasından dolayı kendi fazlalıklarını ve gereksizliklerini yarattığını ifade etmektedir (Shaughnessy, 2009, s. 297). Yine Shaughnessy’ye göre, bu gereksizliğin bir sonucu olarak vernaküler tasarım ortaya çıkmıştır. O, vernaküler tasarımın ortaya çıkışını “biçem uğruna biçeme dönüş” şeklinde ifade etmektedir (Shaughnessy, 2009, s. 297).

Aynı zamanda *sokak dili* olarak da nitelendirilen vernakülerin, bir tasarım yaklaşımı olarak kullanılmasında birtakım araştırmalar ve keşifler de gerçekleştirilmiştir.

“Amerikalı mimar ve mimarlık teorisyeni Robert Venturi, 1972 yılında kaleme aldığı *Las Vegas’tan Öğrenmek (Learning From Las Vegas)* adlı kitabında yerel biçemlerin araştırılmasını popüler bir akademik konuya dönüştürdü. [...] Hazine avcıları, benzin istasyonu tabelalarından karton mağazası mankenlerine kadar, bir zamanlar sıradan olan nesneleri bulmak için bit pazarlarını kolağan ettiler. Bu mütevazı ticari eşyaların ayırt edici tipografik ve tasarım özellikleri sonunda ana akım görsel kelime dağarcığına kendilerini dahil etmeyi başardı” (Heller & Vienne, Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir, 2016, s. 191).

Görsel iletişim tasarımında ortaya çıkan vernaküler biçem, *eklektisizm* ve *retro* kavramlarıyla da ele alınmaktadır. *Eklektik*, sözlük anlamıyla yöntem, inanç, fikir vb. konularda, tek bir sistemi takip etmek yerine, birçok farklı alan veya sistemden en iyi ya

da en yararlı şeyleri birleştirmek anlamına gelmektedir (Cambridge Dictionary, 2020). *Eklektisizm* ise, farklı sanatsal sistemlerden alınan öğelerin yeni bir sistem içinde yeniden kullanılması eylemi anlamına gelmektedir (Sözen & Tanyeli, 2016, s. 74). Bu bağlamda vernaküler tipografi, eklektik düşünce olarak değerlendirilebilir. Bu uyarlama –bir başka deyişle kendine mal etme– Ambrose ve Harris’e göre makbuzlar, uyarı levhaları, uçak biletleri ve vernaküler grafik ürünlerine kadar günlük hayatımızı çevreleyen her şeyi içerir. Bu, arşiv öğelerini, bulunan nesneleri ve sokak tabelalarını da içerebilir (Ambrose & Harris, 2011, s. 94).

Tipografik eklektisizme ilişkin bir diğer yaklaşım ise M&Co tasarım şirketinde görülür. Tibor Kalman yönetimindeki M&Co, kullanım kılavuzlarını ve otoyol işaret levhalarındaki tipografileri bir tasarım yaklaşımı olarak ele almıştır. Kalman, tasarım mesleğinin dışında üretilen, günlük yaşamın vasıfsız nesnelerini, daha sofistike kullanımlara uygun halde entegre edilebilecek doğrudan iletişim örnekleri olarak görmektedir (Lupton, 1996, s. 43).

Görsel iletişim tasarımında *vernaküler* ile *retro* kavramları, geçmişe olan yönelimlerinden dolayı benzerlik göstermektedir ancak aralarında bir fark bulunmaktadır. Vernaküler, eskiye yönelik olanı günümüze uyarlayıp yeni bir yaratı oluşturmayı amaçlarken, retro tasarım anlayışında doğrudan eskiye yönelip nostalji oluşturmak hâkimdir. Retro kavramı yabancı sözcüklerin etimolojisi ilgilenen Sezer Sarıöz’e göre, Fransızcada geçmişe yönelik anlamına gelen *rétrospectif* sözcüğünün kısaltması olarak kullanılmaktadır (Sarıöz, 2016, s. 80).

Tibor Kalman’a göre, *uyarlama* –yani vernaküler– türündeki bir tasarım nostalji ile karıştırılmamalıdır. Vernaküler, eskiyi anacak ya da canlandırabilecek bir dönem ya da biçim değildir (Jacobs & Kalman, 1990, s. 3). Steven Heller ve Christine Thompson, vernakülerin dönemin popüler akımları ile ilişkisini şu sözlerle açıklar:

1980’lerin ortalarına gelindiğinde, modernist tasarım eklektisizm ile birlikte eski formları geri almak ve onları yeni olanlarla birleştirmek için postmodern dürtü olarak adlandırılan hakimiyetin dışına çıkmaktadır. [...] Retro stili, postmodern estetiğin ve özellikle vernaküler olarak adlandırılan bir alt kümenin popüler bir bileşeni haline gelmiştir (Heller & Thompson, 2000, s. 17)

Günümüzde vernaküler biçemlerden esinlenerek yeniden yaratılmış birçok ürün bulunmaktadır. Bunların en tanınmış örneklerinden bir tanesi Barry Decks tarafından, bir çamaşırhanenin işaret levhalarından yola çıkılarak tasarlanmış olan *Template Gothic* adlı yazıyüzüdür (Ambrose & Harris, 2012a, s. 71).



Resim 1: Barry Decks tarafından tasarlanan Template Gothic adlı yazı karakteri.

Kaynak: <https://www.emigre.com/Fonts/Template-Gothic>

Görsel iletişim tasarımı, bilinen sembol ve biçimleri yeni yollarla kullanarak kültürel mitleri ortaya çıkartabilmektedir. Endüstriyel bir şablona dayanan Barry Decks’in Template Gothic yazıyüzü, genellikle teknoloji ile ilişkilendirilen mükemmellik değerlerini sorgulamaktadır. Deck, yazıyüzünü “kusurlu bir dünya için mükemmel olmayan yazı biçimi” olarak nitelendirmektedir (Heller & Meggs, 2001, s. 45).



Resim 2: Crud Font adlı yazıtipi. Tasarımcısı bilinmiyor.

Kaynak: <https://fontzone.net/font-details/crud-font>

Template Gothic’e benzer olarak, pek çok yazıyüzünün geriye dönüp araştırıldığında çevredeki fiziksel nesnelere dayanan bir öykünmesi bulunabilmektedir. Resim 2’de görülen *Crud Font* adlı yazıyüzü çok fazla kullanılmaktan eskimiş bir daktilo yazısı görünümündedir (Ambrose & Harris, 2012b, s. 174). Crud Font’un tasarımcısı, yazıyüzüne daktilo görünümü verebilmek için fiziksel olarak var olan bir ortamdan esinlenerek yeni bir ürün ortaya çıkartmıştır.



Resim 3: Tobias Frere-Jones tarafından 2000 yılında tasarlanan Gotham yazıyüzü.

Kaynak: [https://www.wikiwand.com/en/Gotham_\(typeface\)](https://www.wikiwand.com/en/Gotham_(typeface))

Bir başka örnek ise *Gotham* adlı yazıyüzüdür. Gotham, 2000 yılında Amerikalı yazı tasarımcısı Tobias Frere-Jones tarafından tasarlanmış sans-serif yazıyüzüdür. Frere-Jones, Gotham'ı tasarlarken New York'taki yirminci yüzyılın ortalarındaki mimari tabela örneklerinden ve liman işletmesi tabelasından esinlenmiştir (Hawley, 2019).



Resim 4: Gotham'ın çıkış noktasını oluşturan Liman İşletmeleri Otobüs Terminali'ndeki tabela.

Kaynak: <http://idsgn.org/images/know-your-type-gotham/port-authority-half.jpg>

Gotham, yalnızca vernaküler örneklerden esinlenerek ortaya çıkmakla kalmamış, ABD'nin kaderini değiştiren seçimlerde rol oynamıştır. Barack Hussein Obama, ABD'nin 2008 yılındaki başkanlık seçimi kampanyasında Gotham yazıyüzünü

kullandığından dolayı, Gotham, Obama'yı Beyaz Saray'a taşıyan yazıyüzü olarak nitelendirilmektedir (Brustein, 2014).



Resim 5: Jonathan Barnbrook tarafından tasarlanan Priopri Sans yazıyüzü.

Kaynak: (Twemlow, 2016, s. 15).

Benzer bir şekilde İngiliz yazı tasarımcısı Jonathan Barnbrook, yirminci yüzyılın başlarındaki İngiliz tipografisinden esinlenerek *Priori Sans* adını verdiği yazıyüzünü tasarlamıştır (Twemlow, 2016, s. 15). Yıllar öncesinde herhangi bir yerel zanaatkâr tarafından yazılan basit bir yazı, geçmişî bir kütüphane olarak kullanan tasarımcılar tarafından yeniden canlandırılarak güncel yazı kataloglarına girebilmektedir. Barnbrook, Ferdinand Ulrich ile yaptığı röportajda, gerçekten eşsiz bir şeyin nasıl yaratılacağı hususunda vernaküler kavramını hatırlatarak tasarımcının çevresinden ilham alarak yazıyüzleri ürettiğinde, Kaliforniya'dan gelen yazıyüzlerinin ilk kez Kaliforniya'da tasarlanmış gibi görüldüğünden bahsetmektedir (aktaran Ertürk, 2019, s. 179).



Resim 6: Relax, A. Lenz ve V. Perrottett tarafından Fransa'daki yerel bir tiyatro için tasarlanan afiş.

Kaynak: (Heller & Vienne, 2016, s. 191).

Tasarımcıların yereli görsel bir kütüphane olarak kullanması yalnızca yazıyüzü tasarımlarına yansımaz. Örneğin *Relax*, (bkz. Resim 6) Anette Lenz ve Vincent Perrottet tarafından Fransa'daki yerel bir tiyatro için tasarlanan renkli afiş serilerinden birisidir. Görsel kelime dağarcığı, bu küçük taşra kasabasının mavi yaka değerini kutlamak için kasıtlı olarak işçi sınıfına aittir (Heller & Vienne, 2016, s. 191). Bu afiş tasarlanırken biçem olarak eski iki renkli basit seri üretim matbaa işlerinden esinlenilmiştir.



Resim 7: Blade To The Heat, Paula Scher, R. Louie, L. Mazur ve J. Melia tarafından hazırlanan afiş.

Kaynak: (Heller & Thompson, 2000, s. 46).

Blade To The Heat (bkz. Resim 7), Amerikalı grafik tasarımcı Paula Scher, 19. yüzyıl el ilanları ve afişlerindeki yaygın nostaljik ticari ahşap harflerini (bkz. Resim 8) Halk Tiyatrosu için hazırladığı afişinde yeniden canlandırmaktadır (Heller & Thompson, 2000, s. 46).



Resim 8: 19. yüzyılın sonlarında ahşap harflerle basılan bir broşür.

Kaynak: <http://designhistoryblogbyashley.blogspot.com/2009/03/history-of-wood-type-letterpress-poster.html>

Heller ve Thompson'un burada ifade ettiği şey ahşap harflerin kullanıldığı *tipo-baskı* (*letterpress*) yöntemidir. Ahşap malzemeden üretilen harfler bir kalıba yerleştirilerek daha çok tek renkli el ilanı ve broşür basılmaktadır. Scher'in afişi tipografik yönüyle

incelendiğinde her yazının iki yana yaslı olduğu görülmektedir. Bu türden bir tipografik yaklaşım 19. yüzyıl el ilanlarında da sıklıkla görülmektedir.

Sonuç olarak tasarımcılar vernaküler mirası sıklıkla bir kaynak olarak görmüştür. Bu doğrultuda geçmişe olan yönelim günümüz görsel iletişim tasarımcıları çevresinde bir tasarım yaklaşımı olarak yer almıştır.

1.3. Vernaküler Tipografide Kent, Mekân ve Bellek İlişkisi

Kent; toplumsal, siyasal, yönetsel ve ekonomik alanların bütün vatandaşlar için var olduğu yaşam alanıdır (Akkoyunlu, 2007, s. 11-26). Her kent, bulunduğu coğrafi konum ve üzerinde yaşamını sürdüren toplumun sosyolojik parametrelerine göre farklı kültürel zenginlikler barındırabilmektedir. Kùltürler kentte doğar, kentte yaşar ve kente katkı sağlarlar. Bu niteliğiyle kentler, belli bir kùltürü simgelemektedirler (Tunalı, 2004). Kentler, görsel kimlikleriyle ele alındığında mimari yapılarıyla ön plana çıkmakta, kentlerin mimari yapılarını tamamlayan çeşitli unsurlar bulunmaktadır. Tipografi, kentin görsel kùltürünü biçimlendirmeye katkı sunan unsurlardan bir tanesidir. Her mimari yapının, kendisini niteleyen bir levhası, numarası ya da bina ismi bulunmaktadır. Bu öğeler mimariyi tanımlamakta, onun hakkında bilgi vermekte ve insanları kendisine yönlendirmektedir. Bu yönüyle tipografi, mimari ve mekân ile bir bütün olarak değerlendirilebilir.

Kent içindeki gündelik yaşam, birtakım iletişim ihtiyaçlarını ortaya çıkarmaktadır. Günümüz kentlerinin iletişim ihtiyaçları ile vernaküler örneklerin icra edildiği dönem kentlerinin iletişim ihtiyaçları birbirine benzerlik gösterir ancak iletişim mecraları farklıdır. Günümüzde birçok görsel iletişim sorunu bilgisayar teknolojisi ile el değmeden ve ustalık gerektirmeden çözülebilmektedir. Bilgisayar ve baskı teknolojisinin öncesi dönemlerde ise görsel iletişime yönelik ihtiyaçlar, bölgenin zanaatkârları tarafından el emeği ile icra edilmektedir. Zanaat, insanların maddeye dayanan gereksinimlerini karşılamak için yapılan, öğrenimle birlikte deneyim, beceri ve ustalık gerektiren iş ve el ustalığı isteyen işler anlamını taşımaktadır (TDK, 2020).

Zanaatkârlar, tasarımda dijitalleşmeye geçilmeden önceki dönemlerde, dış dünya ile iletişim imkânlarının kısıtlı olmasından dolayı, tasarımda dünyada ne tür yönelimlerin olduğunu ve uluslararası çapta yazıyüzlerinin varlığını bilmemekte ya da ulaşmakta

güçlük çekmektedir. Bu durum, zanaatkârın fırçayı eline aldığı anda, bulunduğu bölgede iletişim ihtiyacını karşılamak üzere, kendi üslubunu oluşturmayı mecbur hale getirmektedir. Bu sebeple aynı kentin içinde olsa bile, kentin farklı kasabalarında ya da köylerinde bulunan zanaatkârların ortaya çıkardığı vernaküler ürünler birbirinden farklılık göstermektedir ve tamamıyla özgündür. Bu zanaatkârlar, İngilizce yayımlanan makale, tez ve kitaplarda *untutored* yani *eğitimsiz* olarak tanımlanırlar. Bu tanım, bu kişilerin tamamen bilinçsizce fırça kullandıkları anlamına gelmemektedir. Burada bahsedilen eğitimsizlik, herhangi bir formal eğitim müfredatına bağlı olmadıklarına işaret etmektedir. Bu kişiler zanaatlarını usta-çırak ilişkisi bağlamında, kendinden bir üst devresindeki insanlardan öğrenmektedirler.

İletişim ihtiyaçlarını karşılamak üzere eser üreten zanaatkârlar, kent içinde ve taşralarda bulunabilmektedir. Kent içindeki zanaatkârlar iş çeşitliliği ve yoğun talepten dolayı tek iş olarak bu mesleği icra edebiliyorken taşralarda ya da kasabalarda bulunan diğer zanaatkârlar çoğunlukla ek iş olarak bu mesleği icra etmektedirler. Söz gelimi, kentin merkezinde yer alan bir zanaatkâr el ilânı, broşür, cam yazısı, afiş, sinema afişi, unvan levhası, yönlendirme tabelası ve apartman isimliği gibi çeşitli işlerle meşgul olabiliyorken, taşrada ya da kırsalda yer alan, asıl işi iletişimi tasarlamak olmayan zanaatkârlar, traktör kasası boyama, fırça ile basit unvan levhası yazma gibi sınırlı sayıda işler yapabilmektedir. Ayrıca bu zanaatı ek iş olarak yapan kişilerin temelde el becerisi gerektiren ve bir ustalığı olan ilgilendikleri bir başka zanaatı da vardır.

El emeği ile, ustalık isteyen ve sadece fırça kullanılarak ortaya çıkartılan bu ürünler, iki ayrı kategoride değerlendirilebilir. Birincisi, gündelik hazırlanan ve zamanı dolduğunda dolaylı ya da dolaysız olarak imha olan türden el ilanı, afiş, vb. elle tutulabilir ürünler; ikincisi ise günümüze kadar rahatça ulaşabilen, kötü hava şartlarına maruz kalmasına rağmen muhafaza edilebilmiş unvan tabelaları, işaret levhaları ve cam yazıları gibi ürünlerdir. Birinci kategorideki ürünlere ancak fiziksel olarak arşiv tutan ve koleksiyon yapan kişiler sayesinde çok kısıtlı da olsa ulaşılabilir. İkinci kategorideki dış mekân görsel iletişim ürünleri ise günümüzde hâlen sokakta rastlanabilmekte hatta bazıları imzasız bulunabilmektedir.

Sokakta bulunan fırça ile yazılmış herhangi bir levha, duvar yazısı ya da bir unvan tabelası en az o sokakta bulunan tarihi bir ev kadar kentin ya da sokağın kültürel özelliğine yönelik

bir ışık tutabilmektedir. Bu sebeple, bu ürünlerin tarihi bir niteliği bulunmaktadır ve kentin belleğini muhafaza etmesi bakımından son derece önem arz etmektedir.

Tasarım ve üretim araçlarının dijitale evrilmesi ve baskı teknolojisinin gelişimi, el emeğine ve usta dokunuşuna olan ihtiyacı ciddi ölçüde azaltmıştır. Bu gelişime ayak uydurabilen zanaatkârların sayısı oldukça azdır. Birçok zanaatkâr bu dönemlerde dijitale karşı var olma mücadelesi vermiş ancak, kentlerin artan nüfusu ve ihtiyaç duyulan ucuz seri üretim grafik ürünlerine artan talepten dolayı, en nihayetinde bu işin zanaatkârlığı neredeyse tamamen ortadan kalkma noktasına kadar gelmiştir. Günümüzde fırça ustalığını hâlen muhafaza edebilmiş olsalar bile, bu yönde bir talep artık olmadığı için yalnızca hobi olarak fırça ile levha yazan ustalar az da olsa bulunmaktadır.

Fırça ile yazılmış görsel iletişim ürünlerini tehdit eden bir başka unsur ise kentsel dönüşüm projelerinde önemsiz görülerek yok olmalarına müsamaha edilmeleridir. Belediyeler kentsel dönüşüm kapsamında tarihi binaları restore ederken, dükkânların camlarında el emeği ile yazılmış olan fırça yazılar ve resimlemeler ortadan kalkmaktadır. Aynı zamanda restorasyonla birlikte gelen genelgeçer levha uygulamalarından dolayı, elle yazılmış fırça tabelalar da dükkânlardan yönetmelik zoruyla sökülmemektedir. Söktüğü fırça tabelasının tarihi bir değeri olduğunun bilincinde olan dükkân sahipleri ise levhalarını dükkânlarının içerisinde dekorasyon malzemesi olarak muhafaza etmektedir.

Bugün hâlen varlığını sürdüren vernaküler tipografi örneklerinin birçoğunda herhangi bir imza ya da yapan ustayı tanımlayacak herhangi bir işaret bulunmamaktadır. Bu sebeple birçok vernaküler tipografi örneği anonim olarak dahi kayda geçirilmeden yok olma tehlikesi ile karşı karşıyadır.

2. BÖLÜM: ADAPAZARI İLÇESİNDE VERNAKÜLER TİPOGRAFI

2.1. Adapazarı ve Vernaküler Tipografi İlişkisi

Bir ticaret merkezi olan Adapazarı ilçesi, vernaküler tipografi çeşitliliği yönünden oldukça zengindir. 1943, 1967 ve 1999 yıllarında yaşanan büyük depremler neticesinde türünün birçok örneği yok olmuştur. Kalan örnekler ise küçük ölçekte, ticaretin yoğun olduğu bölgelerde unvan levhası ve cam yazısı, yerleşim yerlerinde ise daha çok apartman isimliği olarak karşımıza çıkmaktadır.

Adapazarı'nda ticaretin –özellikle eski zanaatkârların– olduğu bölgeler ele alındığında ilk olarak ön plana çıkan bölgelerin başında yan yana olan Uzun Çarşı ve Kapalı Çarşı gelmektedir. Unvan levhası olarak adlandırılan, zanaatkârların isimlerinin ve yaptıkları işi niteleyen kelimelerin yer aldığı küçük kırmızı levhalar ağırlıklı olarak bu bölgelerde yer almaktadır. Uzun çarşı, küçük yüzölçümüne rağmen kuyumcular, bakırcılar, eczaneler, balıkçılar, manavlar, dönerciler, lokumcular, avcılar, çorapçılar, saatçiler, terziler, manifaturacılar, ayakkabıcılar, kuru kahveciler, nalburlar, aktarlar, konfeksiyoncular ve gelinlikçiler gibi kuruluşları oldukça eskiye dayanan birçok esnafı barındırdığı için, vernaküler tipografi örneklerinin incelenmesi konusunda özel bir yeri bulunmaktadır.

1999 depreminde Adapazarı'nın birçok yeri yıkılmasına rağmen Uzun Çarşı ve Kapalı Çarşı bölgeleri fazla etkilenmemiş ve mevcut tarihi yapısını muhafaza edebilmiştir. Böylelikle tarihi bir niteliği olan vernaküler tipografi örnekleri de günümüze kadar sağlıklı bir şekilde ulaşabilmiştir. Uzun Çarşı, Sakarya'nın en eski ticaret merkezlerinden biri olmasından ve giderek artan turistik değerinden dolayı hem Sakarya Büyükşehir Belediyesi hem de Adapazarı Belediyesi tarafından her zaman ön plânda tutulan bir bölge olmuştur. Uzun Çarşı'da yer alan dükkânların neredeyse tamamı tarihi bir yapının çatısı altındadır. Bu yüzden bölge, günümüzde mimari bir restorasyon geçirmektedir. Mimari restorasyonun sonucunda yıllardır yerinden hiç kıpırdamadan duran vernaküler tipografi örneği olan tabelalar ve üzerinde el yazması yazıların bulunduğu camlar yönetmelik kapsamında sökülebilmekte ya da arka plâna atılabilmektedir. Dolayısıyla sadece mimari yapıyı korumaya yönelik yapılan restorasyon, türünün son örnekleri olan vernaküler

tipografi ürünlerinin de ortadan kalkmasına sebep olmaktadır. Vernaküler tipografi ürünlerinin giderek yok olmasına sebep olan bir diğer etken ise basit ve maliyeti ucuz olan dijital baskı, etiket çıkartma ya da ışıklı tabelalara olan talebin artışıdır. Mekân sahiplerinin, dükkânlarının isimlerinin daha çok ortaya çıkması amacı güderek tercih ettikleri bu yönelimden dolayı ya fırçayla yazılmış vernaküler tipografi örnekleri yenisiyle yer değiştirmekte ya da mevcut vernaküler tipografi ürününün yanına bir de etiketli ya da ışıklı tabelalar eklenebilmektedir. Bu durum, hem vernaküler tipografi örneklerinin bulundukları ortamda sönük kalmasına hem de diğer tabelaların fazla görünürlüğünden dolayı manzarada bir kaos oluşmasına sebep olabilmektedir.

Vernaküler tipografi örneklerinin bulunduğu diğer yerler ise apartman isimlikleridir. Neredeyse keşfedilen bütün apartman isimlikleri depremden önce yazılmıştır. Günümüzde bu yönde bir talep bulunmadığı için bugün apartmanlarda yer alan vernaküler tipografi örnekleri de türünün son örnekleridir. Apartman isimliklerinde bir ticarethane gibi ön planda olma zorunluluğu olmadığı için kentsel dönüşüm haricinde bu ürünleri tehdit eden bir unsur bulunmamaktadır.

Ticarethaneler ve apartman isimlikleri vernaküler tipografi örneklerinin ağırlıklı olarak bulunduğu yerlerdir. Bunların dışında nadir olarak silinmeye yüz tutmuş duvar yazıları, kapanmış ancak tabelası kalmış olan dükkânlar, garaj önlerinde “Park Yapılmaz”, cami şadırvanlarında suyun kullanımına yönelik işaret levhaları da Adapazarı’nın birçok yerinde görülebilmektedir.

Bugün, vernaküler tasarıma yönelik herhangi bir talep bulunmasa da birtakım insanlar hâlen hobi olarak fırçayla çeşitli yazılar yazmaktadır. Örneğin, kent içinde vernaküler tipografi ürünlerine yönelik çıkılan saha taramalarında dikkate değer bir bulguya da rastlanmıştır. Sakarya’nın il genelinde birçok cami şadırvanında, suyun kullanımına ve dini ibârelere yönelik aynı elden çıkma ve üzerinde herhangi bir imza bulunmayan fırçayla yazılmış birçok levha bulunmaktadır. Bu levhaların her camide aynı malzeme ve benzer bir tipografi ile yazıldığı görülmektedir.

2.2. Adapazarı’nın Vernaküler Tipografi Örnekleri

Adapazarı, başta Uzun Çarşı olmak üzere eskiye dayanan bir ticaret merkezi olması dolayısıyla, unvan levhaları, cam yazıları, apartman isimlikleri ve çeşitli uyarı levhaları

gibi birçok vernaküler tipografi örneğini barındırmaktadır. Adapazarı'nın bir ticaret merkezi olduğu mahalle isimlerinden de anlaşılmaktadır. Tıgıcılar, Papuççular, Semerciler ve Yağcılar gibi mahallelere bu isimler, o bölgede o işleri icra eden zanaatkârlardan dolayı verilmiştir. Araştırma, bu yönüyle ele alındığında ürünlerin nispeten bu bölgelerde yoğunlukta olduğu görülmektedir.

Bu çalışma kapsamında yapılan saha taramasında Adapazarı sokak sokak gezilmiş ve bulunan vernaküler tipografi örnekleri fotoğraflanmıştır. Bulunan her örnekte, mekân sahiplerine sorular sorulmuş, ürünün hangi yılda ve hangi usta tarafından yapıldığına dair çeşitli bilgiler toplanmıştır. Bulunan ürünlerin en eskisi 70 yıl öncesine kadar dayandığı için, daha çok babadan kalma mesleği devam ettiren dükkân sahipleri, tabelalarının ilk yapılışına yönelik kesin bilgiler aktaramamışlardır. Bu yüzden dükkân sahiplerinin görüşlerinin yanı sıra, tabela ya da cam yazısının üzerindeki ustaya ait bir imza, ürünün geçmişine yönelik bir ışık tutabilmektedir.

Gerek ürünlerin üzerindeki imzalar gerekse dükkân sahipleriyle yapılan görüşmeler vasıtasıyla hâlen yaşamakta olan bazı ustalara da ulaşılmıştır. Çalışmanın, *Röportajlar* bölümünde ustalarla yapılan görüşmeler eklenmiştir. Ustalar, bilgisayar ve seri üretim baskı araçları olmadan fırçayla vernaküler tipografi ürünlerini nasıl icra ettiklerini anlatmanın yanı sıra, bugün birtakım tabela ve cam yazılarında imzası bulunan ancak yaşamını yitirmiş olan ustalar hakkında da bilgiler aktarmaktadır.

2.2.1. Unvan Levhaları

Unvan levhaları, en çok Adapazarı'nın Uzun Çarşı bölgesinde yer almaktadır. 15023 numaralı, 1 Ekim 1974 tarihli Resmî Gazete arşivinin üçüncü bölümünde yer alan *Belediyenin Denetimine ve Ruhsatına Tabi Her Türlü İş Yerleri ile Burada Çalışan Personelin Uyacakları Belediye Emir ve Yasakları* adlı yönetmelikte *Daimî ve Gezici Pazarlar Yerlerinin Uyacağı Özel Hükümler* başlığında bu tür tabelaları asacak olan kişileri pazarcı esnafı olarak tanımlamaktadır (Resmî Gazete, 1974). Bu bağlamda unvan levhaları, pazarcı esnafı tabelaları olarak da nitelendirilebilir. Nitekim bugün unvan levhası olarak tanımlanan levhalar Resmî Gazete'de yayımlanan yönetmeliğe uyum göstermektedir. Resmî Gazete'ye göre pazarcı esnafları, yerden aynı yükseklikte olan bir çeşit satış tezgâhları kullanmak ve tezgâhların sağ başına isim ve soyadları, sicil numarası ve yaptığı işi belirten 25x40 cm ölçüsünde kırmızı üzerine beyaz renkle yazılmış bir çeşit

tabela asmak zorundadırlar (Resmî Gazete, 1974). Adapazarı'nın Uzun Çarşı ve Patates Hali bölgelerinde bu tanıma uygun teneke ya da ahşaptan yapılma levhalar görülebilmektedir (bkz. Resim 9). Sokak sokak gezilerek yapılan saha taramalarında bu levhaları diğer dükkân tabelalarından ayıran en önemli özellik Resmî Gazete'de de geçen kırmızı üzerine beyaz renkle yazılmış tabelalar olmasıdır. Adapazarı ilçe sınırları içerisinde pazar yerlerinde esnafılık yapan kimseler haricinde bu tür tabela kullanan başka bir dükkâna rastlanmamıştır.



Resim 9: Patateshali'nde bulunan Hasan Akman Soğan ve Patates Ticareti'nin unvan levhası. İmzasız.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Unvan levhaları Resmî Gazete'de yayımlanan ölçülere birebir uygunluk göstermese de hemen hemen aynı boyutta oldukları görülmektedir. Bu da yerel zanaatkârların bu türden işler yaparken belli bir kurala uygunluk gösterdiklerinin açık bir göstergesidir. Unvan levhaları kalıp olarak birbirine benziyor olmasına karşın içerik olarak birbirinden çeşitli biçim farklılıklarıyla ayrılmaktadır. Pazarcı esnafı tabelalarından bir tanesi olan *Hasan Akman Soğan ve Patates Ticareti* levhası kırmızı zemin üzerine beyaz ve sarı renklerle yazılmıştır. *Hasan Akman* yazısı beyaz renkte ve kaligrafik harflerle yazılmıştır. Yine aynı yazıda “a” harflerinin aynı biçimde ancak farklı kalınlıklarda olması, harfin içinde göz olarak adlandırılan boşlukların birbirini tutmaması yazının bir kalıba göre değil tamamen elle yazıldığına işaret etmektedir. Yazının dikkat çeken bir diğer unsuru ise “s” harfinin, metnin x-yüksekliğinin yukarısında kalıyor olmasıdır. Sarı renkte yazılan *Soğan ve Patates Ticareti* yazısında ise kalın ve serif bir yazıtipini tercih edilmiştir. Levha içindeki tasarımın kompozisyonu da ayrıca ele alınabilir. Metinler çalışma alanının sınırlarını aşacak noktaya kadar yakınlaştırıldığı için, yazının rahat okunması için ihtiyaç duyulan güvenli boşluklar oluşmamıştır. Ayrıca yıllarca dış mekânda kötü hava şartlarına

maruz kalan sac malzemesi, kenarlarından pas tutmaya başladığı için bazı harfleri de yavaş yavaş yok etmektedir.

Unvan levhaları tasarım olarak iki daire arasına konumlandırılmış yatay bir dikdörtgen biçimindedirler. Bu biçim, İstanbul'daki zanaatkârların yaptığı tabela biçimlerine benzerlik göstermesinden dolayı (bkz. Resim 10), yerel zanaatkârlar arasında *İstanbul Kesimi* olarak da nitelendirilmektedir.



Resim 10: 1960'larda İstanbul'da seyyar tabelacılık yapan bir zanaatkâr.

Kaynak: Ömer Durmaz arşivi.

Unvan levhalarında tipografi kullanımına yönelik, okunaklı, büyük, kalın, eğik, serif ya da sans-serif gibi yazıtipi seçimine ilişkin herhangi bir zorunluluk bulunmamaktadır. Bu tür levhalarda uyulması gereken tek kural kırmızı zemin üzerinde beyaz bir yazı yazılması ve belirlenen ölçüler dahilinde hazırlanmış olmasıdır. Bu bağlamda unvan levhalarında zemin olarak belli bir biçim göze çarpsa da tabela içindeki tipografide ciddi farklılıklar görülebilmektedir.



Resim 11: Uzun Çarşı'da bulunan Manifaturacı Özcan Toplan unvan levhası. İmzasız.

Kaynak: Fotoğraf tarafından çekilmiştir.

Yukarıda yer alan *Manifaturacı Özcan Toplan* levhasında, geometrik biçimlere sahip, harf döşemesi dar tutulmuş bir yazı bulunmaktadır. Bu tabelada dikkat çeken bir diğer özellik ise tabelanın üst satırı ve alt satırında yer alan harfler arasındaki farklılıktır. İlk bakışta aynı yazıtipi ile yazılmış gibi gözükse de *Özcan Toplan* yazısının bir kısmının *Manifaturacı* harflerinden, diğer kısmının ise başka bir yerden alındığı ya da zanaatkârın kendisinin yorumladığı görülmektedir. Tabelada “C” ve “O” harflerinin genişlikleri ile diğer harflerin genişlikleri birbirinden farklıdır. “Ö”nün açılı çift noktası, harfin anatomisi ile uyum göstermemekte, “İ” harfinin noktasının çizgi kalınlığı ile uyumlu olduğu görülürken “Ö” harfinin çift noktasının çizgi kalınlığı ince bırakılmıştır. Bu tespitlerin neticesinde zanaatkârın farklı harfleri bir araya getirerek ortaya yeni bir yazı çıkarttığı gözlemlenmektedir.



Resim 12: Turan Caddesi'nde bulunan Ruba Giyim unvan levhası. Menderes imzalı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Ruba Giyim İsmail Kaplan-Zülfikar İşçi yazılı levhada zemin yerine bordo bir renk kullanılmıştır. Bordo rengi, kırmızının koyu bir tonu olduğu için Resmî Gazete'de vurgulanan kırmızı üzerine beyaz yazı genelgeçerini kısmen karşılamaktadır. Bu levhayı diğerlerinden ayıran önemli özelliklerinden bir tanesi *Ruba Giyim* yazısındaki, harf biçimlerinin alt kısmından sarı olarak başlayıp yukarıya doğru beyaza dönüşen bir renk geçişi mevcuttur. Ayrıca serbestçe yazılmış kaligrafik yazı ve bu yazısının altında keskin bir gölge göze çarpmaktadır. Dükkân isminin hemen altında yer alan *İsmail Pehlivan-Zülfikar İşçi* yazıları ise hâlihazırdaki bir yazıdan kopya edilmediği, elle ve serbestçe yazıldığından dolayı harf biçimlerinin birbirini tutmadığı görülmektedir. Rastgele yazılmış bir el yazısı olsa da levhayı hazırlanan *Menderes* unvanlı kişi, harf biçimlerine hafif bir dalga vermiştir. Levhada dükkânın kapı numarasının ve levhayı yazan usta isminin yer alması da bu tabelayı tüm yönüyle işlevsel kılmaktadır. Sokaktan geçen bir insan bu levha ile karşılaştığında, dükkânın pazarcı esnaflarından birine ait olduğunu, dükkânın ne dükkânı olduğunu, kimler tarafından işletildiğini, kaç numara olduğu ve hatta dükkânın levhasını yazan ustanın da kim olduğunu rahatlıkla görebilmektedir.



Resim 13: Uzun Çarşı'da 3 Ocak 1971'de boksör Cemalettin Vural tarafından yazılan unvan levhası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Unvan levhaları belli bir kurala göre yazılmış olsa da yazan kişilerin hepsinin birer tabela ustası olmaması dikkat çekicidir. Uzun Çarşı içerisinde *Ayakkabıcılar Çarşısı* olarak adlandırılan bir sokakta yer alan *Kunduracı Muzaffer Topaloğlu* levhası –dükân sahibi hâlen tabelada adı geçen Muzaffer Topaloğlu’dur– dükân sahibinin aktarmasına göre 3 Ocak 1971 tarihinde Cemalettin Vural tarafından yazılmıştır (Muzaffer Topaloğlu, *Kişisel İletişim*, 23 Kasım 2019). Bugün 49 yıllık olan bu levha, zanaatkarların İstanbul Kesimi olarak nitelendirdiği levha yapısına uygunluk göstermektedir. Aynı zamanda Resmî Gazete’de yer alan pazarcı esnafı levhasının genel özelliklerini de taşımaktadır. Levha, kırmızı saç üzerine beyaz ile yazılarak yapılmıştır. Kırmızı levhanın kenarları beyaz kontur çizgisi ile kaplanmıştır. Diğer levhalardaki tipografik düzenin aksine, bu levhada dükân ismi, sanki görünmeyen bir dairenin üzerine yerleştirilmiş gibi eğim verilerek yazılmıştır. Kunduracı yazısının hazır bir yazıtipinden kopya edildiği, altındaki firma sahibinin adının ise serbest el yazısına dayandığı görülebilmektedir. Kunduracı yazısını yazarken seçmiş olduğu yazıtipinin kaynağına dair herhangi bir bilgi bulunmamaktadır. Yazı seçiminin nasıl yapıldığı konusunda, eski tabela ustalarından Ali Kayhan Piliççi, ustaların yazı seçimi yaparken ağırlıklı olarak gazete kupürlerinden ve sinema afişlerindeki tipografilerden esinlendiklerini ifade etmiştir (Ali Kayhan Piliççi, *Kişisel İletişim*, 7 Aralık 2019). Kunduracı Muzaffer levhası üst tarafında bulunan çatı saçağı ve bulunduğu sokağın da üzerinin kapalı olmasından dolayı, yüzeyine yapıştırılıp sonrasında çıkartılmış olan etiket izi haricinde herhangi yıpranma bulunmadan günümüze kadar ulaşabilmiştir.



Resim 14: Uzun Çarşı'da bulunan Nebol Ticaret Hikmet-Murat Nebol yazılı unvan levhası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Bazı unvan levhaları dükkânların ön cephelerinde olmalarından, kötü hava şartlarından ve sık güneş görmelerinden dolayı yıllardır sararma, solma ve yıpranmaya maruz kalmıştır. Uzun Çarşı'da hırdavatçıların bulunduğu sokakta yer alan Nebol Ticaret unvan levhasında hiyerarşik bakımdan ilk olarak dükkânın ismi ön plana çıkmaktadır. *Nebol Ticaret* isim olarak birlikte okunsa da *Nebol* ve *Ticaret* yazılarının farklı yazıyüzlerine ait olduğu görülmektedir. *Nebol* yazısında yer alan “N” harfinin aşağıya doğru uzanan sivri köşesi harflerin konumlandırıldığı satır çizgisini geçmektedir. Yazıyüzünün tırnakları dahil olmak üzere her noktası yumuşak bir hatta sahip olmasına rağmen “N” harfindeki keskinlik dikkat çekicidir. *Ticaret* metni ile dükkân sahiplerinin isimlerinin yazdığı metin birbiriyle benzerlik gösterse de *Ticaret* metni *genişletilmiş* (extended) isimlerin yer aldığı metin ise *daraltılmış* (condensed) haliyle kullanılmıştır.



Resim 15: Uzun Çarşı'da en az 50 yıllık olan Erkan Ticaret, Nadir Kan'ın unvan levhası. İmzasız.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Nebol Ticaret levhası (bkz. Resim 14) gibi vernaküler tipografi örnekleri ilerleyen yıllarda tamamen belirsizleşerek yok olma tehdidiyle karşı karşıyadır. Buna karşın dükkânın içinde olup camekân yüzeyin arkasında duran levhalar günümüze kadar ilk günkü halini aratmayacak şekilde varlığını sürdürebilmektedir (bkz. Resim 15). Erkan Ticaret bu lehvalara örnek olarak gösterilebilir. 50 yıl önce yapıldığı bilinen levha, yapıldığı günden itibaren bulunduğu kapı camının arkasında durmaktadır. Tipografik yönüyle incelendiğinde, *Ekran Ticaret* ve *Ev Gereçleri Tic.* yazılarının birbirinden farklı olduğu göze çarpmaktadır. Burada en belirleyici olan unsur “C” harfleridir. Dikkatli bakıldığında Ticaret yazısındaki “C” harfinin daha geniş *Tic.* yazısındaki “C” harfinin ise daha dar olduğu görülmektedir. En altta yer alan *Nadir Kan* yazısı ise “A” harflerinden de belli olduğu üzere gelişigüzel bir şekilde elle yazıldığı anlaşılmaktadır.

Adapazarı’nda hem geçmiş hem de günümüzde ticaretin aktif olarak sürdürüldüğü bir diğer bölge ise Çark Caddesi’dir. Bugün yalnızca yaya trafiğine açık olan Çark Caddesi, 1999 depreminden önce boydan boya araç trafiğine açık, iki tarafı da yüksek apartmanlarla kaplıdır. Bu yüzden Çark Caddesi’nde bulunan vernaküler tipografi örnekleri ağırlıklı olarak apartman isimlikleri olarak ortaya çıkabilmektedir.



Resim 16: Çark Caddesi'nde bulunan 1951 tarihinde yazılmış Şerefiye Bakkaliyesi unvan levhası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Bu bölgede tespit edilen yalnızca iki adet unvan levhası bulunmaktadır. Birincisi Çark Caddesi'ne cephesi olan *Şerefiye Bakkaliyesi Yusuf ve Namık Demircioğlu* yazılı unvan levhası (bkz. Resim 16), diğeri ise *Aş Evi Hacının Yeri Süleyman Yılmaz* yazılı unvan levhasıdır (bkz. Resim 17). İki dükkân da yan yana olmak suretiyle Çark Caddesi'nin ortasında yer alan Şerefiye Cami'nin altındadır.



Resim 17: Sedat Topan tarafından yazılmış Çark Caddesi'nde bulunan Aş Evi Hacının Yeri yazılı unvan levhası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Çark caddesinde yan yana olan dükkânlarda yer alan bu iki levha, yapıları bakımından aynı özellikleri taşımasına karşın Aş Evi Hacının Yeri levhasının ustası Sedat Topan iken, diğerrinin ustası bilinmemektedir. İki levha da saç plaka ile hazırlanmış, kırmızı zemin üzerine beyaz bir yazım uygulanmıştır. Dükkân isimleri üstte, dükkân sahiplerinin ismi ise alt kısımdadır. Yine iki levhada da beyaz bir kontur çizgisi görülmektedir. Birebir benzerlik gösteren bir diğerr özellik ise kontur çizgilerinin kapı numaralarının sağında ve solunda başlayıp bitmesidir. Çizgilerin uçlarındaki yarım ok deseni de birebir aynıdır. İki levha da bu yönleriyle ele alındığında biri anonim olsa da diğerrinden biçem olarak

etkilendiği fikri ortaya çıkabilmektedir. Kapı numaralarının sağından ve solundan başlayıp biten kontur çizgisi biçimi Kunduracı Muzaffer levhasında da görülür (bkz Resim 18). Kunduracı Muzaffer levhasını ise yazan usta Cemalettin Vural olduğu bilinmektedir. Bu noktada ise ayrı bir tespit ortaya çıkmaktadır.



Resim 18: Şerefiye Bakkaliyesi ve Kunduracı Muzaffer levhalarının karşılaştırması.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Şerefiye Bakkaliyesi tabelasında yer alan *Demircioğlu* yazısı ile Kunduracı tabelasında yer alan *Topaloğlu* yazısındaki birtakım harfler ciddi benzerlik göstermektedir. Özellikle “Ğ” ve “O” harfleri biçim olarak aynı kişinin el yazısı olma fikrini güçlendirmektedir. Şerefiye Bakkaliyesi dükkân sahipleri levhanın zanaatkârını hatırlamadıklarından, civarda yer alan levhalardan da birbirlerine biçim olarak en yakın olan levha Kunduracı Muzaffer lehvası olmasından ve Cemalettin Vural’ın da Şerefiye Bakkaliyesi levhasının yazıldığı dönemlerde Adapazarı’nda çalıştığı bilinmesinden dolayı bu levhanın da Vural tarafından yazılmış olma ihtimali bulunmaktadır.



Resim 19: Uzun Çarşı’da yer alan Necmi Çınar tarafından yazılmış Nalbur Ahmet Kurtulmuş unvan levhası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Uzun Çarşı muhiti Adapazarı’nın unvan levhası sayısı bakımından en zengin bölgedir. Yukarıda yer alan levha araştırma kapsamında görüşülen Necmi Çınar tarafından yazılmıştır. Kırmızı zemin üzerine beyaz harflerle yazılan bu levhada iki farklı yazıyüzü

bulunmaktadır. Çınar bu levhayı yazarken *Nalbur* yazısında sans-serif *Ahmet Kurtuluş* yazısında ise serif yazıtipi kullanmayı tercih etmiştir. Bu levhada olumsuz olarak nitelendirilebilecek bir unsur asimetrik olmasıdır. Ahmet Kurtuluş nispeten diğer yazılara göre levhaya ortalanmış durumdadır. *Nalbur* ve *No 13* yazısında ise ne levhaya ne de *Ahmet Kurtuluş* metnine yönelik bir hizalama yapılmamıştır. Ayrıca levhanın içinde yer alan kontur çizgisi de yer yer levhanın sınırlarına yaklaşmış bazı noktalarda ise uzaklaşmıştır. Bu yönüyle incelendiğinde, levhanın içindeki tasarımın herhangi bir ölçü gözetmeden göz kararı yapılmış olduğu söylenebilir.

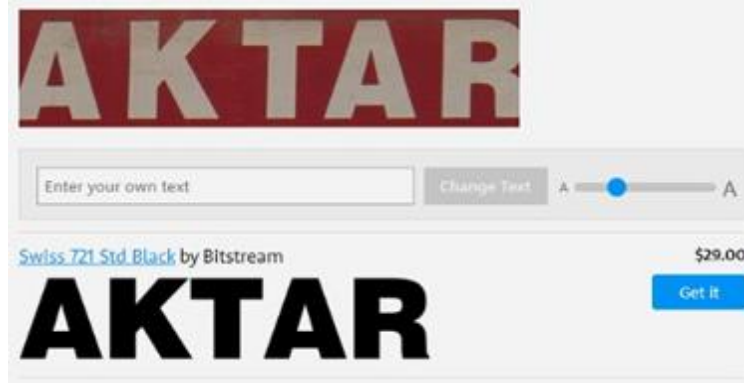


Resim 20: Uzun Çarşı'da yer alan Aktar Cevat Dikerler unvan levhası. İmzasız.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Uzun Çarşı kendi içinde çeşitli küçük çarşılar barındıran bir yapıya sahiptir. Örneğin, çarşının bir sokağında sadece nalburlar varken diğer sokağında ise sadece baharatçılar bulunabilmektedir. Baharatçıların olduğu küçük meydanda yer alan *Aktar Cevat Dikerler* levhası (bkz. Resim 20) diğer levhalara kıyasla büyük farklılıklar göstermektedir. Başta levhanın kesimi yukarıda söz edilen İstanbul Kesimi biçiminin dışındadır ancak çok uzağında değildir. İstanbul Kesimi levhalarda iki daire arasına konumlandırılmış yatay bir dikdörtgen bulunurken bu levhanın kesimi daha çok süslemeleri andırmaktadır. Üstelik kullanılan malzeme ahşap olduğu için, levhanın dış kısmına bir derinlik verilebilmiştir.

Aktar Cevat Dikerler levhası oldukça iyi korunmuş ve günümüze kadar ulaşmış durumdadır. İyi korunmuş olmasından dolayı yazıların biçimi de rahatlıkla fark edilebilmektedir. Levhada yer alan metinler yazıyüzü taraması yapılabilen *MyFonts*'un ağ sayfasında taratıldığında levha içinde kullanılan yazıyüzü isimlerine ulaşılmıştır.



Resim 21: Aktar Cevat Dikerler levhasının yazıyüzü algoritmasında çıkan tarama sonucu: Swiss 721.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.



Resim 22: Aktar Cevat Dikerler levhasının yazıyüzü algoritmasında çıkan tarama sonucu: Optima Pro Bold.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.

Yazıyüzü günümüze kadar bozulma olmadan gelebildiği için algoritma ilk denemede sonuç vermektedir. Levhada kullanılan Aktar yazısının Swiss 721 yazıyüzü ile yazıldığı anlaşılmaktadır. Swiss 721, İsviçreli tipograf Max Miedinger tarafından tasarlanmış ve yazıyüzü 1982 yılında piyasaya çıkmıştır (Linotype, 2020). Aynı tarama *Cevat Dikerler* için gerçekleştirildiğinde, yine ilk denemede bu yazının *Optima Pro* yazıyüzüne ait olduğu ortaya çıkmıştır (bkz. Resim 22). Optima Pro, 1950 yılında Hermann Zapf tarafından tasarlanmış, 1958 yılında piyasaya sürülmüştür (Linotype, 2020). Levha içinde kullanılan Optima Pro yazıyüzü 1958 yılında tasarlandığı göz önüne alındığında, levhanın 1958 yılından sonra yapıldığı anlaşılmaktadır.



Resim 23: Berber V. Taşkın levhası. İmzasız

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Uzun Çarşı’da bulunan bir diğer unvan levhası ise *Berber V. Taşkın* yazılı levhadır. Normal bir unvan levhasında olan genel bilgiler aynı şekilde bu levhada da görülebilmektedir. *Berber* ve *V. Taşkın* yazılarında sans-serif bir yazıtipi tercih edilmiştir. Berber yazısında “R” harfindeki küçük farklılıklar dışında tutarlı bir yazım mevcuttur. *V. Taşkın* yazısında ise özellikle “Ş” harfinin eğik olması ve çengelinin küçük bir yuvarlak ile harfe bitişik olarak konumlandırılması dikkat çekmektedir. Zanaatkâr burada “Ş” harfini yazıya göre düzenlemiştir. Tamamıyla sans-serif yazılan bu levhanın sadece kapı numarasının el yazısı ile yazılması ise dikkat çekicidir.



Resim 24: Emka Nalburiye unvan levhası. Serdar Reklam imzalı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Uzun Çarşı’da bulunan levhalardan bir tanesi de Serdar Reklam imzalı Emka Nalburiyesi levhasıdır. Bu levha ilk bakışta unvan levhası gibi gözükse de aslında unvan levhası özelliklerini taşımamaktadır. Nitekim unvan levhalarının içeriğinde dükkân ismi, dükkân sahibinin ismi ve kapı numarası yer alması gerekirken bu levhada sadece dükkân ismi ve telefon numarası yer almaktadır. Üstelik unvan levhalarının kesimi iki daire arasında konumlandırılmış yatay dikdörtgen biçimindeyken Emka Nalburiye levhası doğrudan dikdörtgen kırmızı bir zemin üzerine hazırlanmıştır.



Resim 25: Ercivan Kıraathanesi levhası. İmzasız.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Unvan levhaları ağırlıklı olarak ticaretin yoğun olduğu yerlerde görülürken kentin bazı bölgelerinde de yer yer bulunabilmektedir. Örneğin Ercivan Kıraathanesi'nin levhası, daha çok bir yerleşim bölgesi olan Karaosman Mahallesi'nde yer almaktadır. Kapı numarası levhasının boyutundan da anlaşılacağı üzere levha oldukça dar bir alanda muhafaza edilmektedir. Levhaya dikkatli bir şekilde bakıldığında *Ercivan* isminin sonradan eklendiği ve kıraathanenin adının daha önceden farklı olduğu anlaşılmaktadır. Normalde daha koyu olan levha zeminin üzerine daha açık renkte bir kırmızı astar atılmış üzerine Ercivan yazısı işlenmiştir. *Ercivan* yazısı tipografik yönüyle incelendiğinde el yazısı olmamakla birlikte farklı yazıyüzleri içerdiği görülebilmektedir. Örneğin “E” ve “R” harfleri normal bir biçime sahip olmasına karşın “C”, “V” ve “A” harfleri oldukça geniştir. Bu levhanın farklı yazı numunelerinden derlenerek oluşturulduğu anlaşılmaktadır. Kıraathanesi yazısında ise Ercivan'a göre daha tutarlı gözükmesinin yanında elle oluşturulduğuna yönelik işaretler bulunmaktadır. Levhanın altında yer alan *Ümmet Ercivan* yazısı ise levhanın zanaatkârı tarafından el yazısı ile yazıldığını anlaşılmaktadır. Ercivan Kıraathanesi levhasının zanaatkârı ise bilinmemektedir.



Resim 26: Züccaciyeci Ahmet Kaymaz unvan levhası. İmzasız.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Züccaciyeci Ahmet Kaymaz levhası Yeni Cami bölgesinde yer almaktadır. Bu levha ilk bakıldığında eskimeye yüz tuttuğu fark edilmektedir. Levhadaki “Ü” ve “İ” harflerinin noktaları aşağıya doğru bakan üçgen biçemiyle yazılmıştır. Levhada iki farklı yazıyüzü kullanılmıştır. İki yazı da sans-serif olmakla birlikte Züccaciyeci geometrik ve dar (narrow) biçeme sahipken *Ahmet Kaymaz* yazısı görece daha normal bir biçeme sahiptir. İki yazıyüzünde de ağırlık kalın (bold) olarak kullanılmıştır. Kapı numarasının ise levhadaki diğer yazılara oranla küçük kaldığından, zanaatkârların küçük ölçeklerde el yazısını tercih ettiği görülmektedir.



Resim 27: Şafak Kırathanesi levhası. İmzasız.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Şafak Kırathanesi levhası Züccaciyeci Ahmet Kaymak dükkânının karşısında yer almaktadır. Bu levhada da ilk dikkat çeken şeylerden bir tanesi gittikçe eskimeye yüz tutmuş olması ve duvar boyası yapılırken levhanın üzerine dökülen boya lekeleridir. Levhaya bu yönüyle uzaktan bakıldığında okunurluk problemleri ortaya çıkmaktadır.

Şafak Kırathanesi levhasındaki harflemeler birbiriyle benzerlik gösterse de tutarlılık göstermemektedir. Örneğin *Şafak* yazısındaki “F” harfi ile *Ufuk* yazısındaki “F” harfi birbiriyle aynı biçime sahip olmasına rağmen, *Şafak* yazısında biraz daha basık olduğu anlaşılmaktadır. Aynı durum “K” harfleri için de geçerlidir. Bu noktada levhayı yazan zanaatkârın aynı yazıyüzünü kullanmaya çalıştığı ancak, küçük boyutlu bir levhada azami okunurluk hedeflendiğinden bazı yerlerde biçim ile oynayıp dikey olarak basıklık oluşturduğu, bazı yerlerde de normal kullandığı anlaşılmaktadır. Levhada dikkat çeken bir diğer nokta ise *Şafak* yazısının sağında ve solunda bulunan süslemelerdir. Hiyerarşik olarak *Kırathane* yazısı en büyük puntoya sahip olup levhada ilk kendini okutan satır olmasına rağmen Şafak yazısındaki süsleme de bu doğrultuda dükkânın isminin öne çıkmasını sağlamaktadır.



Resim 28: Modern Sanayi2de yer alan Niyazi Usta unvan levhası.

Kaynak: Fotoğraf tarafından çekilmiştir.

Unvan levhalarında ortaya çıkan amatör örneklerden bir tanesi Modern Sanayi bölgesinde bulunan Niyazi Usta levhasında görülmektedir. Normal şartlarda unvan levhasında bulunması gereken bilgiler bu levhada gözükmese de sadece isimlik olarak İstanbul Kesimi biçemiyle oluşturulmuş olması dikkat çekicidir. İsimlikte yer alan yazı herhangi bir yazıyüzüne ait olmadığı düşünülmektedir. Harflerin biçemi tek tek ele alındığında da bu yazıyı yazan zanaatkârın tabelacılık ya da fırça ile yazı yazmak üzerine herhangi bir eğitim almadığı ve gelişigüzel bir şekilde harfleri konumlandığı görülebilmektedir.



Resim 29: Modern Sanayi'de yer alan Işık Ticaret levhası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Modern Sanayi’de yer alan bir diğer unvan levhası ise Işık Ticaret levhasıdır. Levha ilk bakışta diğer levhalara göre süslü, albenili ve kuralların dışına çıkmış bir görünüme sahiptir. Levhanın ilk halinin üzerine yıllar sonra ikinci bir isim yazıldığı için yazıların üst üste binme durumu meydana gelmiştir. Levhanın ilk halinde *Papatya Kol. Şti. İsmet Papatya Ort.* yazmaktadır. Levha ilk olarak ortalama 1970 yılında yazılmıştır. İkinci fasılda üzerine yazılan *Işık Ticaret S. Papatya* yazısı ise 1980’li yıllara tekabül etmektedir. Dükkân sahibi Sedat Papatya levhanın ilk olarak amcası İsmet Papatya tarafından yaptırıldığı, akabinde babası Sabahattin Papatya’nın dükkânı devralmasıyla levhanın üzerine S. Papatya yazıldığı, kendi adı da “S” harfiyle başladığı için tabelayı güncellemeyip babasından kalma levhayı kullandığını ifade etmektedir (Sedat Papatya, Kişisel İletişim, 07 Nisan 2020).

Tabela 10 yıl arayla üst üste yazıldığı için iki farklı dönemde ele alınmalıdır. İlk olarak 1950 yılında yazıldığında dükkân adının harfleri görünmeyen bir daire üzerine konumlandırılarak orta kısmı boş bırakılmış ve bir papatya resmedilmiştir. İsmi altında ise ilk dükkân sahibinin adı *İsmet Papatya Ort.* yazısı sarıdan maviye doğru yükselen bir renk geçişi ile boyanmış dışına da beyaz kontur verilmiştir.

Aradan geçen 10 yıl sonra bir başka zanaatkâr tarafından bu sefer dükkân ismi *Işık Ticaret* olarak işlenmiş ve yazıya sadece kontur çizgisinden oluşan bir kuşak resimlemesi yapılmıştır. Bu türden bir resimleme unvan levhalarında oldukça az görülen bir durumdur. Kuşağın içinde yer alan *Işık Ticaret* yazısı serif bir yazıdır ve harflerin gövdelerinde sarı çizgiler bulunmaktadır. Aynı beyaz üzerine sarı çizgiler aşağıda yer

alan *S. Papatya* yazısında da kullanılmıştır. Bu yönüyle Işık Ticaret levhası sanayi bölgesinde bulunan ender unvan levhalarındandır.

2.2.2. Dükkân Tabelaları ve Cam Yazıları

Adapazarı'nda vernaküler tipografi örneklerini içeren dükkân tabelaları ve cam yazıları, unvan levhalarının dışında tutulabilir. Nitekim unvan levhası takan bir dükkân ile fırça ile yazılmış normal bir tabela asılmış dükkânla birbirinden çeşitli özellikleriyle ayrılabilir. Normal bir dükkânda hem fırça ile yazılmış tabela hem de yine fırçayla yazılmış cam yazıları bulunabilmektedir. Buna karşın unvan levhası takan dükkânlarda, mekânın ismini niteleyen unvan levhası haricinde ciddi ölçüde göze çarpan herhangi bir işaret bulunmamaktadır. Bu yüzden araştırma kapsamında dükkân tabelaları ve cam yazıları aynı kategoride değerlendirilmiştir.

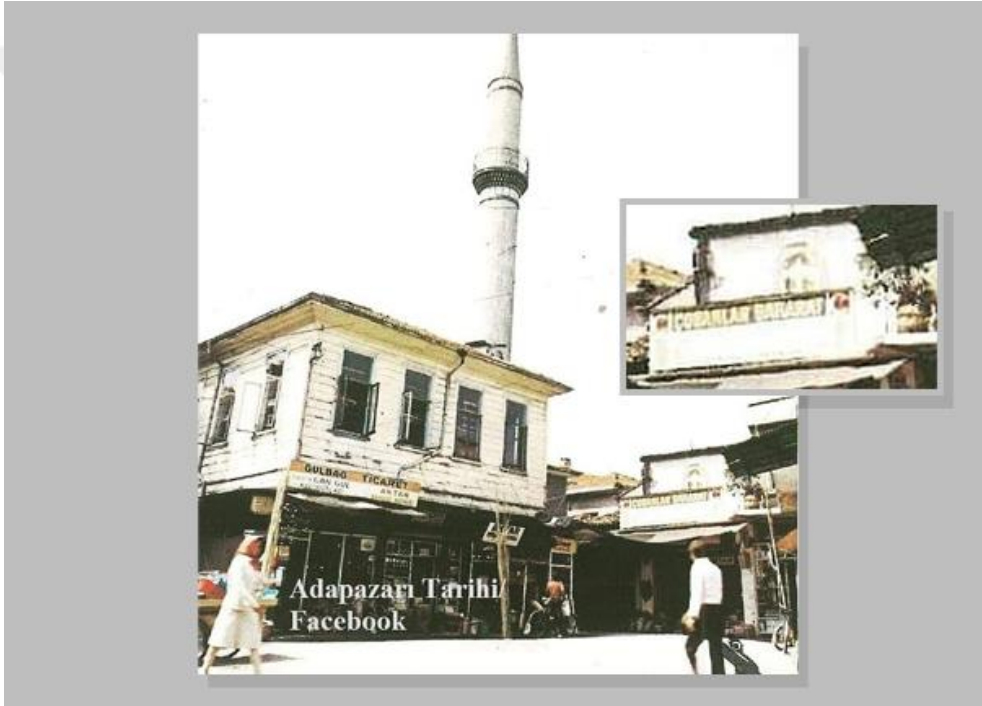


Resim 30: Uzun Çarşı'da, Saadettin Cebeci tarafından yapılan Çobanlar Baharat yazılı dükkân tabelası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Fırça ile yazılmış dükkân tabelaları, dükkân ismi haricinde içeride satılan ürünler hakkında birtakım detaylar da barındırabilmektedir. Örneğin Uzun Çarşı muhitinde yer alan *Çobanlar Baharat* adlı dükkânının tabelasında, yalnızca fırça ile yazılmış yazılar değil, aynı zamanda dükkânın logosu olarak da nitelendirilebilecek çeşitli resimlemeler de göze çarpmaktadır. Bu tabelada, dükkân adının çıkış noktası olan *Çobanlar* ifadesini simgelemek adına Ç harfinin içine kervan resimlemesi konumlandırılmış ve aslında firmayı tanıtıcı bir logo oluşturulmuştur. Tabelanın sol ve sağ tarafına yerleştirilen iki logo arasına da dükkânın adı, neler satıldığı, nasıl satış yaptığı, dükkân sahibinin adı ve soyadı, dükkânın telefon numarası ve eski kapı numarasına kadar bulunmaktadır. Tabela bu yönüyle incelendiğinde tıpkı bir kartvizit ya da broşürün ölçeklendirilmiş hali gibidir.

Tabelaya ilk bakıldığında Çobanlar Baharat yazısı açıkça olarak okunabilmektedir. Akabinde daha küçük punto ile hangi kategorilerde satış yaptığının bilgisi yer almaktadır. Kategorilerden sonra daha küçük bir punto ile toptan ya da perakende satış yapıldığına dair ek bilgi göze çarpmaktadır. Punto biraz daha küçüldüğünde dükkân sahiplerinin isimleri, daha da küçüldüğünde ise artık dükkânda satılan ürünlere dair tıpkı bir menüyü andıran tabelanın sağ ve sol tarafına konumlandırılmış listeler yer almaktadır. Bu haliyle, tabela içerisindeki tasarımda bir hiyerarşik düzenin varlığından söz edilebilir. Çobanlar Baharat tabelası, eski zanaatkârlardan Saadettin Cebeci tarafından yapılmıştır (Çetin Cebeci, Kişisel İletişim, 20 Mayıs 2020).



Resim 31: 1985 yılında Uzun Çarşı'da yer alan Çobanlar Baharat dükkân tabelasının eski görüntüsü.

Kaynak: Resul Narin arşivi.

Bu tabelada hemen hemen her boşluk bir metin ile doldurulduğu için tipografik yönüyle de ele alınabilir. Dükkânın ana adında kullanılan yazıyüzü ile hemen altında yer alan kırmızı ile yazılmış kategori yazıları birbirine benzerlik göstermektedir. Bu benzerlik özellikle *A*, *B*, *Ç*, *L*, ve *T* harflerinde belirgin olarak göze çarpmaktadır. Bu iki yazım arasındaki tek fark dükkân adında kullanılan metin daha kalın iken kategori yazıları daha incedir. Dolayısıyla *normal* ve *kalın* ağırlıkları olan dar bir yazı ailesi kullanıldığı gözlemlenebilir. Bu iki metnin dışında *Toptan* ve *Perakende* yazısında ise diğerlerinden

farklı olarak geniş bir gövdeye sahip bir yazıtipi kullanılmıştır. Bu yazının hemen altında yer alan *Zekeriya Çobanlar* yazısında ise diğerlerine nazaran daha kalın farklı bir yazıtipi tercih edilmiştir. Tabelanın sağında ve solunda yer alan diğer yazılar da birbirinden çeşitli yönleriyle farklılık göstermektedir. Tabela tipografik açıdan incelendiğinde kaotik bir görünüme sahiptir.



Resim 32: Uzun Çarşı'da Çobanlar Baharat tabelasının hemen üzerinde bulunan Aktar tabelası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Kent içinde yer alan tabelaların hemen hemen hepsi işyeri sahibinin ismi, kapı numarası ve dükkânın adı gibi çeşitli bilgiler içermektedir. Uzun Çarşı'da yer alan Aktar levhasında ise yalnızca *Aktar* yazmaktadır. Bu yazı biçiminde dikkat çeken şeylerden bir tanesi kabartma etkisidir. Fırça ile yazılan yazılarda ağırlıklı olarak düz metinler ve çeşitli renk eklemeleri yapılırken bu tabelada yazıya derinlik verildiği görülmektedir. Yazının arkasında ise mavinin çok açık tonlarında bir gölge bulunmaktadır. Tabela, Çobanlar Baharat (bkz. Resim 30) tabelasının hemen üzerinde yer aldığı için, zanaatkârının Saadettin Cebeci olduğu söylenebilir.



Resim 33: Ulus Caddesi'nde bulunan Ersözler Yedek Parça Servis Tamirhanesi levhası.

Kaynak: Fotoğraf tarafından çekilmiştir.

Bir başka örnek ise Adapazarı Ulus Caddesi'nde yer alan *Ersözler Bisiklet Moblette Peugeot ve Puch* yazılı motosiklet tamircisinin tabelasıdır. Tabelada siyah bir zemin üzerine büyük beyaz harflerle yazılmış yazıda, pastel tonlarda atılmış kırmızı ve mavi gölgelendirmeler dikkat çekmektedir. Bu tabela, kullanılan renkler, yazının biçemi ve içerik bakımından otomobil sanayi sitelerinde yer alan vernaküler tipografi ürünleriyle benzerlik göstermektedir. Burada *içerik* olarak kastedilen şey tabela içindeki bilgilerin hiyerarşik düzenidir. Tabelanın en üstünde genellikle dükkânın ya da ustanın adını niteleyen bir ibare, altında yapılan işle ilgili bilgilendirici bir metin ve onun da altında ustanın adı, soyadı ve telefon numarası yer almaktadır. Ne var ki bu dükkân şehrin merkezinde yer almasına rağmen, sanayide icra edilen türden işler yapılmaktadır. *Ersözler* tabelasındaki hiyerarşik düzenin bir benzeri olan ancak sanayi bölgesinde yer alan bir tabela örneği için Erenler Modern Sanayi'deki *Sami Oto Kaporta* (bkz. Resim 34) tabelası gösterilebilir.



Resim 34: Erenler Modern Sanayi bölgesinde bulunan fırça ile yazılmış Sami Oto Kaporta tabelası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Kent genelinde incelenen tabelaların hemen hemen hepsinde farklı türden harflemeler bulunmaktadır. Bir tabela incelendiğinde şayet yapan ustaya yönelik herhangi bir imza ya da dükkân sahipleri tarafından verilebilecek bir bilgi yoksa, tabelaya tipografik yönden tekrar bakıp mantık yürüterek düşünüldüğünde birtakım detaylar ortaya çıkabilmektedir.



Resim 35: 1922 yılında Oswald Bruce Cooper tarafından tasarlanan Cooper Black yazıyüzü.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.

Tabela dikkatli bir şekilde incelendiğinde en üstteki *Sami* yazısının, ustanın gelişigüzel bir şekilde yazmadığı, belli bir tutarlılığa sahip olduğu görülmektedir. Bu yazının, yazıyüzü tarama algoritmalarında Oswald Bruce Cooper tarafından tasarlanan ve 1921 yılında Barnhart Brothers ve Spindler Yazı Evi tarafından piyasaya sürülen, ekran kullanımı için hazırlanmış Cooper Black olduğu görülmektedir (Linotype, 2020).



Resim 36: Sanayi Sitesi Cami'nin şadırvanında yer alan el yazması uyarı levhası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Bu ipuçları takip edildiğinde, tabelayı yazan ustanın, yazı kullanımına yönelik bir bilgiye sahip olduğu, farklı yazıyüzlerine erişebildiği, dolayısıyla tabelacılık mesleği ile ilgilendiği öngörülebilir. Buna karşın yine aynı belirsizliklerin yer aldığı Erenler Modern Sanayi bölgesindeki Sanayi Sitesi Cami'nin şadırvanında yer alan el yazması uyarı levhaları da değerlendirilebilir (bkz. Resim 36). Bu levhaları yazan kişi, herhangi bir kurala ya da belirli bir yazıyüzüne bağlı kalmadan, tamamen el yazısını kullanarak bu ürünleri ortaya çıkartmıştır. Dolayısıyla bu levhaları yapan usta, *Sami Oto Kaporta* (bkz. Resim 34) tabelasını yapan usta ile karşılaştırıldığında birinin meslek icabı gereği diğerinin ise hobi ya da gönüllülük esasıyla yaptığı bir işten söz edilebilir. Bu bağlamda vernaküler tasarımı icra eden yerel uygulayıcılar hakkında Tibor Kalman ve Rick Poynor'un vernaküler tanımlarının tekrar vurgulanması bu durumu destekleyebilir. Vernaküler tasarımın öncülerinden olarak kabul edilen Tibor Kalman'a göre vernaküler tasarım, küçük bir işletmenin, tasarım gereksinimlerini karşılamak için yerel tabela ressamını, matbaayı veya bir ticari sanatçıyı işe aldığında gerçekleşir (Jacobs & Kalman, 1990, s. 3). Rick Poynor ise, görsel iletişim tasarımda vernakülerin profesyonel tasarımcılar tarafından değil, sıradan insanlar tarafından üretilen tasarım olarak ifade etmektedir (Poynor, 2003, s. 81).



Resim 37: Enver Yücebalkan'ın kullandığı *Güzel Yazılar İçin Harf Örnekleri* kitabı.

Kaynak: Murat Ertürk arşivi.

Asıl mesleği günümüz reklamcıları gibi tabelacılık yapmak olan eski ustalar, tabelalarda kullanılmak üzere yazı karakteri arayışına girdiklerinde çeşitli kaynaklardan faydalanmışlardır. Özellikle dönemin basılı yayınlarında gördükleri farklı yazı biçemlerinin kopya edilmesi bu ustalar arasında oldukça yaygınlık kazanmıştır. İlerleyen dönemlerde bazı ustalar profesyonel bir yaklaşım göstererek bir yazı kitabı da edinmiştir. Bu isimlerden bir tanesi Enver Yücebalkan'dır. Yücebalkan, henüz 19 yaşında iken Adapazarı'nda 1946-1991 yılları arasında gösterim yapan Saray Sineması'nda çalışmıştır. Çalıştığı 45 yıl boyunca müdürlüğünün yanı sıra bilet satıcılığı, film tedariki gibi görevlerine ek olarak gösterime giren filmlerin afişlerini ve çevredeki unvan levhaları, duvar yazıları, apartman isimlikleri ve duvar resimlemeleri yaptığı bilinmektedir (Ertürk, 2018, s. 219).



Resim 38: Enver Yücebalkan'ın yaptığı Karakaşlar Akın Sarraf ve Kuyucumcu dükkânı ışıklı tabelası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Yücebalkan'ın çalışma esnasında bu türden bir kaynaktan esinleniyor olması, ortaya çıkarttığı görsel iletişim ürünlerine tipografik bir estetik ve düzen olarak yansımaktadır. Örneğin Kapalı Çarşı'da bulunan *Karakaşlar Akın Sarraf ve Kuyumcu* (bkz. Resim 38) tabelasında üç farklı yazı kullanıldığı görülmektedir. Bu yönüyle bakıldığında Yücebalkan'ın yazı tercihi yapabileceği bir kaynaktan faydalandığı söylenebilir. *Karakaşlar* ile *Sarraf ve Kuyumcu* yazıları birbirine benziyor olsa da, “Ş” ve “K” harflerindeki farklılıklar göze çarpmaktadır. *Akın* yazısında ise geometrik ve köşeli anatomi ile farklı bir yazıtipi kullanılmıştır. Bu tabela biçem yönüyle ele alındığında, özellikle *Karakaşlar* yazısı görünmeyen bir daire üzerine konumlandırılmış, onun açtığı boşluk ile *Akın* yazısı tabelada vurgulanabilmektedir. *Karakaşlar* yazısının taban çizgisine verilen bu eğim o dönemde bilgisayar teknolojisinin kullanılmadığı düşünülecek olursa tamamen el yordamı ve göz estetiği ile oluşturulduğundan söz edilebilir. Bu tabelanın bir diğer farkı ise fırça ile yazılmamış olmasıdır. Kronolojik olarak ele alındığında fırça ile yazılan tabelalardan sonra kabartma harflerin yaygınlaştığı ışıklı tabelalar gelmektedir. Bu türden ışıklı tabelalarda harfler derinlik verilerek öne çıkartılmaktadır. Harflere derinlik verildiği kısım ise genellikle altın yalnız renginde olduğu görülmektedir. Eski fırça tabela ustası Hulusi Piliççi'nin aktardığına göre bu türden altın yaldızlı kabartmalara *elkamet* denmektedir (Hulusi Piliççi, Kişisel İletişim, 25 Kasım 2019).



Resim 39: Çark Caddesi'nde bir ara sokakta bulunan Dr. Ahmet Diken tabelası. Mehmet Menlik imzalı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Yücebalkan gibi, çalışmaları amatörlere nazaran daha profesyonel olan ve ortaya çıkarttığı ürünlerde yazıyüzü kullanmayı tercih eden zanaatkârlardan bir tanesi de Mehmet Menlik'tir. Menlik'in hazırlamış olduğu Dr. Ahmet Diken tabelasında bu durum doğrudan fark edilebilmektedir. İki renk olarak tasarlanan tabelada üç farklı yazıyüzü kullanılmaktadır. Her yazıda bulunan "A" harfinden yazıyüzleri arasındaki farklar da ortaya çıkmaktadır. Menlik, üç yazıyüzü tercihini de sans-seriften yana kullanmış ve tabelayı yalnızca isimlik olarak değil aynı zamanda yönlendirme levhası olarak da tasarlayarak tedavi merkezine giden yolu kırmızı ok ile sağa doğru göstermiştir.



Resim 40: Adapazarı'nın merkezinde bulunan Keşkapanlar tabelası. İmzasız.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Kent içinde mesleklerini icra eden kimi ustalar da herhangi bir yazıyüzünü kullanmak yerine doğrudan el becerileri ve göz estetiklerini kullanmayı tercih etmişlerdir. Bunun en iyi örneklerinden bir tanesi Keşkapanlar tabelasıdır. Tabeladaki harfler detaylı bir şekilde

incelendiğinde belli bir yazıyüzüne ait olmadığı ve zanaatkârın el yazısıyla ortaya çıktığı anlaşılmaktadır. Buna rağmen tabela içerisinde düzgün bir kompozisyon olduğundan söz edilebilir.



Resim 41: Adapazarı'nda yer alan Serdaroğlu Elektrik Motorcusu tabelası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Tabela içerisinde hem el yazısı hem de yazıyüzü kullanan ustalar da bulunmaktadır. Serdaroğlu Elektrik Motorcusu tabelası bu türden tabelalara örnek olarak gösterilebilir. Tabelanın, fiziksel olarak hem demir tellerin arkasında bulunması hem de giderek paslanmasından dolayı okunurluk sorunu bulunmaktadır. Tabelanın zanaatkârı *Serdaroğlu* yazısında serif tercih edip ismin vurgulanması için yazının altına siyah bir gölge atmıştır. Altında yer alan diğer yazılarda ise herhangi bir vurguya gerek duymamış ve *Elektrik Motorcusu* yazısını elle yazmıştır. Buna karşın *Bakım ve Sarıma* yazısında ise bir yazıyüzünü kullanmış olma ihtimali yüksektir. Nitekim her hafın gövdesinde yukarıya doğru uzanan bir dalgalanma etkisi bulunmaktadır. Tutarlı bir şekilde tekrar eden bu türden bir yazının, bir yazıyüzüne ait olduğu söylenebilir.



Resim 42: Adapazarı'nda bulunan Serdaroğlu Demir Doğrama tabelası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

İsmi Serdaroğlu olan bir diğer tabela ise Serdaroğlu Demir Doğrama Dekorasyon tabelasıdır. Bu tabelada dükkânın isminin vurgulandığı *Serdaroğlu* yazısı sans-serif oluşturulmuş ve altına elle *Demir Doğrama Dekorasyon* yazılmıştır. Bu yazı, yukarıda yer alan Keşkapanlar (bkz. Resim 40) levhasındaki el yazısı ile örtüşme göstermektedir. Örneğin iki yazıda da büyük harflerin sola doğru çıkan çengelleri bulunmaktadır. İkisinin de el yazısı olduğu bilindiği için iki tabelayı da aynı kişinin yaptığı fikri ortaya çıkabilir. Ne var ki, tabelanın da ustası bilinmediği için bu çıkarımdan herhangi bir zanaatkarın ismine ulaşılamamaktadır.



Resim 43: Uzun Çarşı'da bulunan Terzi Gülay Gürpınar tabelası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Uzun Çarşı'da yer alan bir diğer renkli tabela ise Terzi Gülay Gürpınar tabelasıdır. Kent genelinde yatay tabelaların var oluşu dikkat çekerken bu tabelanın dikey olduğu görülmektedir. Beyaz tabela zeminin üzerine sarı yıldız resimlemeleri yapılarak çarpıcı

bir görüntü ortaya çıkartılmıştır. Tabelada üç farklı yazı biçimi bulunmakla birlikte üçü de el yazısıdır. *Terzi* yazısı kırmızı ile boyanmış, dışında siyah bir kontur çizgisi atıldıktan sonra aynı zamanda siyah bir gölge de eklenmiştir. Bu yazıda göze çarpan ilk detay “E” harfinin orta çizgisinde yer alan kalınlıktır. *Gülay Gürpınar* yazısı, el yazısı biçimindedir. “G” ve “Ü” harflerinin aynı şekilde tekrar ediyor olması bu yazının yazılırken bir yazıyüzü kullanıldığı fikrini ortaya çıkartabilmektedir. Herhangi bir yazıyüzü kullanılmışsa da “A” harflerinin biçimi aynı şekilde tekrar etmediği için yazının gelişigüzel bir şekilde yazıldığı da söylenebilir.



Resim 44: Uzun Çarşı'da yer alan Terzi Şahin Tufan tabelası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Uzun Çarşı'da yer alan dikey terzi tabelalarından bir tanesi de Terzi Şahin Tufan (bkz. Resim 44) tabelasıdır. Terzi Gülay Gürpınar (bkz. Resim 43) tabelasıyla konum olarak birbirlerine yakın olmaları dikkat çekicidir. Terzi Gülay Gürpınar tabelaya kıyasla bu tabelanın biraz daha sade olduğu görülmektedir. Terzi yazısı bir yazıyüzüne ait olmakla birlikte harflerin dikey olarak konumlandırılmasından dolayı biçimi bozulmuş ve harfler dikey olarak basılmıştır. Buna karşın sans-serif bir yazıtipi ile yazılan *Şahin Tufan* yazısı normal bir şekilde kullanılmıştır. Tipografik yönünün dışında tabeladaki mavi zemin ve onun içinde de beyaz kontur çizgileriyle oluşturulan kesik çerçeve bulunmaktadır.



Resim 45: Arif Lider tarafından yazılmış, Sakarya Caddesi'nde bulunan Terzi Demir Çalışkan tabelası.

Kaynak: Fotoğraf tarafından çekilmiştir.

Terzi Demir Çalışkan tabelası Adapazarı'nın Sakarya Caddesi'nde bulunmaktadır. Dükkân sahibi Demir Çalışkan ile yapılan görüşmede tabelanın 1980 yılında Lider Reklam adı altında çalışmalarını sürdürmüş Arif Lider tarafından yapıldığı bilgisine ulaşılmıştır (Demir Çalışkan, Kişisel İletişim, 17 Nisan 2018). Lider, *Terzi* yazısında sans-serif, *Demir Çalışkan* yazısında ise el yazısı kullanarak yazmıştır. Tabela dükkânın hemen önünde yer almasına rağmen yine de dükkânı işaret eden bir ok işareti resimlemiştir. *Terzi* yazısında “İ” harfinin aslında yazıyüzüne ait bir nokta olmadığı ve bunu tabeladaki sınır çizgisini aşmamak için özel olarak basık kullandığı söylenebilir.



Resim 46: Arif Lider'in Lider Reklam broşürü.

Kaynak: http://lider_reklam.rehberalem.com/iletisim.php

Bu tabelanın zanaatkârı Arif Lider, firmasının tanıtımını yapmak üzere internette bir broşür hazırlamış ve bu broşür internet ortamındaki yerel rehber sitelerine de girmiştir.

Kendisinin hazırladığı broşürde dikkat çeken bir detay ise isminin altında yazan *ressam* ibaresidir.

Dükkân tabelaları ile aynı kategoride incelenebilecek olan bir diğer görsel iletişim ürünü ise cam yazılarıdır. Henüz folyo ya da çıkartma harflerin yaygın olmadığı dönemlerde, yerel zanaatkârlar, dükkânların camlarında ağırlıklı olarak altın yaldız renginde olmak suretiyle fırça ile yazılar yazmışlardır.



Resim 47: Dar Sokak'ta bulunan Terzi Abdullah Yenihayat cam yazısı

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Adapazarı ilçesinde cam yazıları incelendiğinde altın yaldız rengi özellikle küçük esnafların ve eski eczanelerin camlarında sıklıkla görülebilmektedir. Altın yaldız yazının arka planında ise hem boyayı korumak hem de metne bir kontur çizgisi oluşturmak amaçlı siyah koruyucu bir katman atılmaktadır. Bu sayede cam ile siyah zemin arasında kalan yazı herhangi bir şekilde yıpranmamakta ve günümüze kadar ilk günkü haliyle ulaşabilmektedir. Bu türden yazılarda ana renk altın yaldız olsa da bazı cam yazılarında çeşitli renkler ve farklı biçimler de kullanılmıştır.



Resim 48: Fırça ile yazılmış Ulus Simit Fırını cam yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Adapazarı'nda Ulus Caddesi'nde yer alan Ulus Simit Fırını'nın cam yazısı beyaz ve kırmızı renklerinden oluşmaktadır. Simit Fırını ve Ulus, farklı biçimlere sahip olup Ulus yazısı, *fatface* denilen, İngiliz vernaküler harfinin gelişiminin bir devamı olarak görülen ve erken dönem reklamcılıkta kullanılmak üzere büyütülmüş ve kalınlaştırılmış (Baines & Haslam, 2005) bir serif harf biçimine sahiptir. Bu yazıda dikkat çeken önemli noktalardan bir tanesi de *Simit* yazısında yer alan "İ" harflerinin noktalarında bulunan kalp resimlemeleridir. Eskiden beri yazılagelmiş bu türden yazı ve resimlemeler kentin tipografik dokusunun bir parçasıdır. Bu tipografik dokuyu muhafaza etmek günümüzde çeşitli sebeplerden dolayı pek mümkün olamamaktadır. Bu sebeplerin başında ucuz ve seri üretilen baskı teknolojileri gelmektedir. Nitekim 27 Nisan 2018 tarihinde çekilen Ulus Simit Fırını'nın cam yazısı günümüzde artık yer almamaktadır.



Resim 49: Ulus Simit Fırını'nın yeni hali.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.

Ulus Simit Fırını örneği üzerinden ele alındığında, bu fırın, bir süre boş kalmak suretiyle kapalı kalmıştır. Fırının yeni alıcısı hem fırının isminde hem de dükkânın kendisinde çeşitli değişikliklere gitmiştir. Nihayetinde yeniden fırça ile yazdırmak yerine dijital baskı yöntemine başvurularak yeni bir tabela asılmış ve kentin tipografik dokusundan bir parça

daha eksilmiştir. Bu bağlamda vernaküler tipografi üzerine yapılan bu araştırmanın önemini göstermektedir.



Resim 50: Türünün ilk örneklerinden Sevin Triko ışıklı tabelası ve cam yazısı. Mehmet İmzalı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Cam yazılarında daha çok sadece metin yer almasına rağmen bazı dükkânların logoları da aynı yöntem ile cama işlenebilmektedir. Örneğin, yukarıdaki Sevin Triko kabartma ışıklı tabelasında yer alan logo, aynı dükkânın cam yazısında da kullanılmıştır (bkz Resim 50). Işıklı tabelanın sağ alt köşesinde yer alan “Mehmet” imzası ise bu yazının eski tabela ustalarından Mehmet Mennik tarafından yapıldığına işaret etmektedir.

Cam yazılarının insan akışının yoğun olduğu kent merkezlerinde, karmaşadan uzak, dükkânın adını niteleyebilecek şekilde sade bir tipografiyle yazıldığı görülebilmektedir. Burada kent merkezindeki cam yazıları özellikle vurgulanmıştır. Nitekim sanayi bölgelerinde yapılan vernaküler tipografi saha taramalarında, cam yüzeyler üzerine yazılan yazıların çok renkli ve devasa boyutlarda olduğu gözlemlenmektedir. Bu türden cam yazılarına 2.2.5 *Sanayi Bölgelerindeki Uygulamalar* başlığında yer verilmiştir.



Resim 51: Fırça ile yazılmış İstiklal Eczanesi cam yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Cam yazılarında altın yaldız renginin kullanımı yalnızca Adapazarı ilçesinde görülen bir durum değildir. Birçok şehirde aynı yöntem ile hem dükkânların cam yazıları hem de apartman isimlikleri cam yüzeylere yazılmıştır. Bu yöntem yıllarca kullanıldığı ve benimsendiği için tasarımın dijitalle aktarıldığı dönemlerde de etkisini yitirmemiş, dijital baskı ve çıkartma harf uygulamalarında da kullanılmıştır.



Resim 52: Çıkartma etiket ile yapıştırılmış Özdenoğlu Eczanesi cam yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Yukarıda yer alan Özdenoğlu Eczanesi cam yazısı dijital ortamda tasarlanmış ve folyo kesimi olarak cama yapıştırılmıştır. İstiklal Eczanesi cam yazısı ile karşılaştırıldığında (bkz. Resim 51) biçem aynı ancak uygulama yöntemleri birbirinden farklıdır.

2.2.3. Duvar Yazıları

Duvar yazıları, günümüzde boyut gözetmeksizin dijital baskı yöntemi ile brandalarla germe yöntemiyle rahatlıkla yapılabilirken, eski zanaatkarlar bu türden işleri iskele kurup bir boya işçisi gibi, yazıları duvarlara fırça ile boyama yaparak yazmışlardır. Kent içinde keşfedilen duvar yazıları kimi zaman devasa boyutlarda boydan boya binayı kaplıyorken yer yer de bir insanın rahatlıkla ulaşabileceği boyutlarda olduğu görülmektedir.

Enver Yücebalkan, Sakarya’da dönemin görsel iletişim ürünlerini neredeyse her alanda ortaya çıkartan ender ustalardan bir tanesidir. Yaptığı her işin altına attığı “E. Yücebalkan” adlı imza sayesinde de günümüzde ürünlerine de

ulaşılabilmektedir. Yücebalkan'ın sadece attığı imzalar sayesinde apartman isimliğı, duvar yazısı, fırça ile yazılmış unvan levhası ve elkamet kabartma ile yaptığı ışıklı tabelalar yaptığı ortaya çıkmıştır.



Resim 53: Enver Yücebalkan tarafından yazılmış Altınbuğday Un Fabrikası duvar yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Altınbuğday Un Fabrikası, Yücebalkan'ın oldukça büyük bir duvar yüzeyine uyguladığı büyük ölçekli çalışmalardan biridir. Sakarya'nın Adapazarı ilçesinden Hendek ilçesine uzanan D-100 karayolu üzerinde kalan bu fabrika günümüzde terk edilmiş metruk bir bina durumundadır. Fabrikanın karayoluna bakan cephesinde geniş bir duvar yüzeyi bulunmaktadır. Bu yüzeyin en altında yer alan “E.Yücebalkan” imzası sayesinde bu yazının Enver Yücebalkan tarafından yazıldığı görülmektedir. Yücebalkan'ın diğer çalışmalarında olduğu gibi bu çalışmasında da olağanın dışında bir yazı seçimi yaptığı görülmektedir. Özellikle fabrikanın adının nitelendiğı *altınbuğday* yazısı hem küçük harflerle yazılmış hem de kalın serif bir yazıtipi kullanılmıştır. *Altınbuğday* metni tipografik biçem yönüyle incelendiğinde bir fabrika işletmesinin ağırlığına uygun bir biçimde olduğu söylenebilir.



Resim 54: Adapazarı'nda bulunan Çetinler Mobilya duvar yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Duvar yazıları tabelalar gibi uzun yıllar boyunca aynı kalitesinde kalamamaktadır. Olası bir sıva dökülmesi ve boya aşınması söz konusu olduğu zaman çalışmalar doğrudan yok olabilmektedir. Yukarıda yer alan Çetinler mobilya duvar yazısı da giderek silinen örneklerdendir. Bu olumsuzlukların yanında tipografik yönüyle incelendiğinde ise iyi bir örnektir. Zanaatkâr, *Çetinler* yazısını sans-serif bir yazıtipi ile ve kalın bir ağırlık kullanarak yazmıştır. Bu yazıda dikkat çeken en önemli özellik ise yazının arkasına doğru verilen derinlik etkisidir. Yeşil ve beyaz renklerden oluşan bu derinlik duvar üzerine işlenen yazıya üç boyutlu bir görünüm katmaktadır.



Resim 55: Adapazarı'nda bulunan Balcı adlı marangoz duvar yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Adapazarı'nda bulunan bir diğer duvar yazısı örneği ise Balcı adlı marangoz atölyesinin duvar yazısıdır. Bu yazının yakın tarihte yazıldığı hâlen metnin arkasında bulunan kurşun kalem ile çizilmiş satır çizgilerinden de anlaşılmaktadır. Geometrik bir yazı ile yazılan *Balcı* harflemesi yazıyüzü algoritmasıyla eşleştirildiğinde *Eurocine* adlı yazıyüzüne oldukça yakın bir biçime sahip olduğu görülmektedir. *Eurocine*, 2018 yılında Paulo Goode tarafından tasarlanmış 36 üyesi bulunan bir yazıyüzüdür (Linotype, 2020).



Resim 56: Balcı yazısının yazıyüzü algoritmasındaki sonucu. Eurocine.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.

Günümüzde mevcut olan binlerce yazıyüzü arasındaki benzerlikler kaçınılmazdır. Sözgelimi, *Balcı* (bkz. Resim 56), 1962 yılında Aldo Novarese tarafından tasarlanan Eurostile (Linotype, 2020), 2018 yılında Paulo Goode tarafından tasarlanan Eurocine gibi geniş, geometrik gliflere sahip sans-serif yazıyüzleri ile benzerlik taşımaktadır.

Duvara yazılan yazılar ile cama ya da dükkân levhalarına yazılan yazılar arasında büyük farklılıklar bulunmamaktadır. Fırçayla bu türden işler yapan zanaatkârlar dükkânların boş duvar yüzeylerini bazen süslemelerle bazen de tıpkı bir levha yazar gibi kullanmışlardır. Bu isimlerden bir tanesi de Mehmet Tefvik Tançgil'dir.



Resim 57: Erenler'de yer alan Hacıoğlu Pide ve Lahmacun Salonu duvar yazısı. Tefvik Tançgil imzalı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Tançgil, duvar yüzeylere hem süslemeler hem de yazılar yazan bir zanaatkârdır. Erenler'de bulunan Hacıoğlu Pide ve Lahmacun Salonu duvar yazısı üzerinde birçok

detay barındıran harflemeler içermektedir. Yukarıdan aşağıya doğru incelendiğinde *Hacıoğlu* yazısında el yazısı, *Pide* ve *Lahmacun* yazılarında sans-serif, *Salonu* yazısında ise *Hacıoğlu* yazısında kullandığı yazıtipini kullanmıştır. Kırmızı ile işlediği harflerin altında hem beyaz hem de sarı vurgular bulunmaktadır. Bu duvar yazısında normal bir yazıyüzü ile yazılan harflemelerin dışında *Hacıoğlu* yazısındaki “ğ” harfinin *ilmiğinde* (*loop*) yer alan keskin dönüş ilk etapta göze çarpmaktadır. Aynı zamanda *Pide* ve *Lahmacun* yazılarının arasında yer alan “ve” yazısında “V” harfinin *sağ kolunun* (*stem*) yukarıya doğru çıktığı görülmektedir. Kırmızı ile yazılan bu yazıların altında da pide ve lahmacun çeşitlerinin yer aldığı siyah, sans-serif ve kalın bir yazıtipi ile yazılan maddeler yer almaktadır. Onların da altına bakıldığında yine bir el yazısı biçimiyle yazılmış *Servis Yapılır* yazısı görülmektedir. Burada kullanılan el yazısı yukarıda yer alandan farklıdır. Sonuç olarak Tançgil, bu duvar yazısını oluştururken dört farklı yazıtipi kullanmış ve sağ alt köşeye de *Tevfik T.* yazılı imzasını bırakmıştır.

Ustalara ait imzalar kent genelinde incelendiğinde onların yapmış olduğu diğer çalışmaların ortaya çıkmasında büyük faydalar sağlamaktadır. Yukarıda yer alan Tançgil’in duvar yazısında yer alan *Tevfik T.* imzası Erenler bölgesinde yer alan Atatürk Sanayi sitesinde bir duvar yazısında da görülmektedir.



Resim 58: Erenler, Atatürk Sanayi Sitesi'nde bulunan Tevfik Tançgil imzalı duvar yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Tançgil, Erenler Atatürk Sanayi Sitesi'nde, *Şen Servis* adlı dükkânın içerisinde yer alan bu yazıda tıpkı *Hacıoğlu Lahmacun* duvar yazısında yer aldığı gibi farklı yazıtipleri

kullanmış ve bunları aynı şekilde sarı bir zemin kullanarak vurgulamıştır. Bir zanaatkârın tek bir çalışmasını inceleyerek onun tasarım üslubu hakkında fikir yürütmek zordur. Diğer çalışmaları da ortaya çıktığında doğrudan zanaatkârın da üslubu ortaya çıkabilmektedir. Tançgil'in iki ayrı çalışması bu yönüyle incelendiğinde onun el yazıları konusunda ustalıklı iş çıkartabildiği, metinleri vurgulama konusunda benzer yöntemlere başvurduğu, metinlerle birlikte logo ve simgeler resimleyebildiği ve duvar yüzeylerine çalışmalar yaptığı söylenebilir.

2.2.4. Apartman İsimlikleri

Apartman isimlikleri, yoğun olarak Sakarya'nın kent merkezinde bulunmaktadır. 1999 depremi öncesinde inşa edilen apartmanların giriş kapılarının demir kapı olduğu görülmektedir. Demir kapıların en üst kısmında çeşitli boyutlarda cam yüzeyler bulunmaktadır. Fırça ile yazılan apartman isimlikleri de bu cam yüzeyler üzerine yazılmıştır. Apartman isimlikleri yalnızca konut olarak kullanılan binalarda değil aynı zamanda iş hanlarının girişlerinde de bulunabilmektedir.



Resim 59: Uzun Çarşı mevkiinde yer alan Şükür Han adlı iş hanının girişi.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Özellikle eski eczanelerin cam yüzeylerinde sıklıkla kullanılan altın yaldız renginin arkasına siyah kontur biçiminde yazılan yazılar, apartman isimliklerinde daha da yaygındır. Apartman isimliklerinde keşfedilen yazıların tamamının 1999 depreminden önce yazıldığı bilinmektedir. Dolayısıyla bu yazıların her biri en az 21 yıllıktır. Yazılar fırça ile yazılmış olduğundan ve kendi içinde bir bütün oluşturduğu için depremde sonra

yıkılan binalardan dolayı kapı numaraları değişse de bazı apartman yazılarının numara kısımlarında herhangi bir düzeltme yapılmamış ve ilk hali korunmuştur (bkz. Resim 58).

Apartman isimliklerinde ağırlıklı olarak apartmanın ismi ve kapı numarası bilgileri yer almaktadır. Çoğu eski apartmanın cam yazılarında kapı numarasını ifade neden *No* yazısında “o” harfinin altında bir çizgi bulunmaktadır. Kapı numarasını bu şekilde ifade etmek ustalar tarafından sık kullanılan bir yöntemdir.



Resim 60: Kreş Sokağı'nda yer alan Uğurlu Apartmanı cam yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafından çekilmiştir.

Kapı numaralarının değişmesiyle birlikte numara güncellemelerinde farklı yaklaşım sergilenen apartman isimlikleri de olmuştur. Örneğin, *Uğurlu Apartmanı*'nın kapı numarası tamamen farklı renkte, elle gelişigüzel bir şekilde yazılmıştır. Bu noktada tipografi bütünlüğünün bozulduğu, kötü restore edilmiş bir görünümün ortaya çıktığı ve bu düzeltmenin apartman isimliğini yazan ticari ressam tarafından yapılmadığı anlaşılmaktadır.



Resim 61: Şişik Apartmanı cam yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Araştırma kapsamında elde edilen diğer bulgulara numara üzerini etiket ile kapatma (bkz. Resim 65), mevcut numaranın üzerine boya çekip benzer bir yazıtipi ile yeniden yazılması (bkz. Resim 61) gibi çeşitli numara güncellemeleri de ortaya çıkmaktadır.

Apartman isimliklerinde birbirinden farklı olarak çeşitli yazı biçimleri de görülmektedir. *Uğurlu Apartmanı* cam yazısında apartmanın ismi görünmeyen bir daire üzerine konumlandırılmıştır. Apartman isminin altında ise siyah gölgelendirme yapılmış ve yazı derinlik kazanarak ön plana çıkmıştır. Şişik Apartmanı cam yazısındaki kaligrafik biçim ve “ş” glifinin seriflerinde ve çengelindeki detaylar göze çarpmaktadır.

Apartman isimlikleri ağırlıklı olarak cam yüzeylere yazılsa da bazı apartmanlarda küçük levhalar da göze çarpabilmektedir. Bu levhalar daha çok apartmanın kapısı sokağa bakmadığında ya da apartmanın bir bahçesi olduğunda ortaya çıkabilmektedir.



Resim 62: Nurlu Apartmanı cam yazısı. Ayhan Piliççi imzalı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Nurlu Apartmanı, Adapazarı'nın Çark Caddesi'nde yer almaktadır ve giriş kapısına ulaşmak için öncelikle bahçeye girilmesi gerekmektedir. Bu yüzden apartmanın isminin daha rahat görülebilmesi için bu levha apartmanın caddeye bakan bir cephesine asılmıştır. Nurlu Apartmanı'nın yazısı, levhanın sağ alt köşesinde imzası bulunan Ayhan Piliççi tarafından yazılmıştır. Levha dar ve uzun bir ölçüye sahip olduğu için, hemen hemen hiç

boşluk kalmayacak şekilde doğrudan yazıya yer verildiği görülmektedir. Levha, tipografik yönüyle incelendiğinde birtakım detaylar ortaya çıkmaktadır. İlk göze çarpan nokta *Nurlu* yazısı ile *Ap.* yazılarındaki biçem farklılığıdır. Levha lehva serif (slab serif) yazılmış iken, *Ap.* Yazısında sans-serif geometrik bir yazıtipi tercih edilmiştir. *Nurlu* yazısındaki bir diğer özellik ise harflerin gövdelerinde yer alan koyu renkli çizgilerdir. Bu çizgilerin harfin genel yapısını oluşturduğu varsayılırsa, *Nurlu* yazısında içe doğru verilmiş bir kontur olduğu da söylenebilir.



Resim 63: Enver Yücebalkan tarafından yazılan Abdülkadir Güler Apartmanı cam yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Apartman isimliği tasarımlarında içeriği bir kalıba oturtmak yaygın görülen bir durum değildir. İsimliklerin çoğunda yazılara doğrudan çeşitli müdahaleler bulunurken Abdülkadir Güler Apartmanı cam yazısında metin mümkün olduğunca sade tutulmuş buna karşın yatay bir dikdörtgen ile çevrelenmiştir. Hiyerarşik bakımdan incelendiğinde burada dikkat çeken en önemli unsur *Güler* yazısıdır. *Güler* yalnızca punto olarak diğer yazılardan büyük olmasından dolayı değil çerçevenin de hem yatayda hem dikeyde tam ortada görünür olmasından dolayı öne çıkmaktadır. Apartmanın kapı numarası da bu tasarımda çerçeveye göre ortalananmıştır. *Abdülkadir* ve *Ap.* yazıları ise çerçevenin çizgisi üzerinde konumlandırılmıştır. Tipografik yönden incelendiğinde sans-serif bir yazıtipi tercih edilmiş ve fırça ile yazılmış olmasına rağmen uyumlama (kerning) sorunları bulunmamaktadır.

Apartman isimliklerine ustaların imza bırakması sık yaptıkları bir şey değildir. Yücebalkan ise, yaptığı birçok işin altına imzasını bırakan bir zanaatkârdır. Bu sayede kent genelinde ustaya ait birçok eser gün yüzüne çıkabilmektedir.

Apartman isimliklerinde unvan levhaları gibi belirli bir genelgeçerin olmaması, yazıların çeşitlilik göstermesine neden olmuştur. Dolayısıyla tipografik yönden ele alındığında çeşitli renk ve yazıyüzleri de ortaya çıkmaktadır.



Resim 64: Yörükoğlu Apartmanı cam yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Yörükoğlu Apartmanı cam yazısı diğer apartman isimliklerine göre doğrudan rengi ve yazıyüzü ile ön plana çıkmaktadır. *Yörükoğlu* yazısı hafif bir eğim ile cam yüzeye çapraz olarak yazılmış ve kırmızı rengin altına beyaz gölgelendirme kullanılmıştır. Bu türden yazılarda daha çok açık renk olan yazıyı vurgulamak için altına koyu bir renkte gölge atılırken, *Yörükoğlu* örneğinde tam tersi uygulanmıştır. Yazıyüzü ise hangi aileye ait olduğu bilinmemekle birlikte gelişigüzel yazıldığı da ihtimaller dahilinde olabilmektedir. Nitekim el yazısı biçimine sahip yazıtiplerinde her harfin birbiriyle olan bağlantısı tasarlanmıştır ancak *Yörükoğlu* yazısında “k” ve “o” harfleri arasında herhangi bir bağ bulunmamakta ve “k” harfinin *bacağı* (*leg*) neredeyse “ğ” ile temas etmektedir. Buradan hareketle, bu yazının, ustası tarafından el estetiğine dayandırılarak yazıldığı söylenebilir.

Apartman isimliklerinde nadir de olsa görülen bir diğer detay ise isimliklere ek olarak yapılan resimlemelerdir. Apartmanın isminin çağrıştırdığı birtakım görseller isimliklerin yanında resmedilmiştir. Bu bağlamda ele alındığında apartman isimliğini yazan kişinin bir tabela ustası olmasının yanı sıra, ressamlıkla ilgilendiğinden söz edilebilir.

Herhangi bir dükkânın camında ya da tabelasında, satılan ürünü nitelemek üzere çeşitli resimlemeler bulunması olağandır. Apartman isimliğinde ortaya çıkan resimlemeler ise Sakarya’nın geneli ele alındığında oldukça istisnai bir durumdur. Adapazarı’nın Tıgıclar

Mahallesi’nde bulunan *Deveci Apartmanı* yazısı diğer apartman isimlikleriyle kıyaslandığında gerek tipografisi gerekse resimlemesiyle tamamen farklıdır.



Resim 65: Deveci Apartmanı cam yazısı ve resimlemesi.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Deveci Apartmanı örneğinde, biçimi dalgalanma etkisi verilerek bozulmuş bir yazı bulunmaktadır. Üstelik yazının renginde dağınık olarak renk geçişleri görülmektedir. Yazıdaki bir diğer öne çıkan unsur ise hem kontur hem de gölge kullanılmasıdır. İncelenen diğer tüm örneklerde ya kontur ya da gölgelendirme kullanılırken bu yazıda ikisi birden tercih edilmiştir. Deveci Apartmanı’nın camında yer alan resimleme tipografi ile birlikte değerlendirilebilir. Nitekim isimliğin solunda bulunan deve ve keyif yapan erkek figürü, detay barındırmayan, iki boyutlu ve naif denilebilecek bir üslupla resmedilmiştir.

2.2.5. Sanayi Bölgelerindeki Uygulamalar

Sakarya’da hem otomobil hem de mobilyacılar olmak üzere çeşitli sanayi merkezleri bulunmaktadır. Sanayi merkezlerindeki eski dükkânlar, yapıları itibarıyla yüksek tavanlı mekânlardır. Bu türden mekânların kapıları ise gözenekli cam yüzeyleri bulunan ve tavana kadar uzanan yüksek demir kapılardır. Dolayısıyla dükkânın ismini niteleyen yazıların bu kapıların üzerinde bulunan cam yüzeylere yazıldığı görülmektedir. Cam yüzeylere ek olarak kapıların üzerinde duvar yüzeyler de bulunabilmektedir. Bu noktalarda da dükkânın adını niteleyen duvar yazıları ön plana çıkmaktadır.

Sanayi merkezleri yerleşim yerinin dışında sadece dükkânların yan yana dizili olduğu geniş bir alana yayılmaktadır. Her dükkânın cam yazısı ya da duvar yazısı olduğu için

genel görünümüne bakıldığında kaotik bir görüntü ortaya çıkabilmektedir. Bu karmaşanın içinde bir dükkânın isim olarak öne çıkartılması için oldukça büyük ölçülerde yazıların var olduğu görülmektedir.

Sanayideki vernaküler tipografi örnekleri kentin merkezinde yer alan örneklerle kıyasla büyük farklılıklar barındırmaktadır. Bunun başlıca sebeplerinden bir tanesi zanaatkârlardır. Kentin merkezinde yer alan zanaatkârlar daha çok günlük görsel iletişim ihtiyaçları gibi yazım işleriyle ilgilendikleri için, birbirine yakın genel geçer tasarım uygulamaları görülebilmektedir. Sanayilerde bulunan zanaatkârlar ise yine sanayide bir başka işle meşgul olan kimseler olduğu için birçoğunun farklı üslubu bulunabilmektedir. Sözgelimi, sanayi bölgesinde motorlu taşıt parçaları ya da mobilya boyayan/süsleyen kimseler aynı zamanda sanayinin cam yazısı, tabela yazısı, duvar yazısı ve yönlendirme levhası gibi görsel iletişim ihtiyaçlarını da karşılayabilmektedir.



Resim 66: Modern Sanayi’de bulunan Eksozcu İsmail Orhan duvar yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Eksozcu İsmail Orhan duvar yazısı Erenler Modern Sanayi’de yer almaktadır. Yüksek girişli kapısının hemen üzerinde yer alan duvar boşluğundaki harfler, kapının rengine uyumlu olarak mavi renge boyanmış ve dükkân sahibinin ismi gövdesi kırmızı, vurgusu mavi bir el yazısı ile işlenmiştir. *Eksozcu* yazısı tutarlı bir harf uyumuna sahiptir. Harf genişliklerinin benzer olması, espas oranının iyi ayarlanması ve harflerin tutarlı bir şekilde italik olması, yazıyı yazan zanaatkârın içerisinde italik ağırlıklar barındıran bir yazıyüzü kullandığına işaret etmektedir. Sanayide yer alan diğer yazılara kıyasla, *Eksozcu İsmail Orhan* yazısını diğerlerinden ayıran bir özellik ise tasarımdaki sadeliktir. Yazı, duvarın merkezine konumlandırıldığında sağında, solunda üstünde ve altında bulunan boşluklar sayesinde uzaktan bakıldığında bile *Eksozcu İsmail Orhan* yazısı rahatlıkla

okunabilmektedir. Üstelik kapı üzerinde yer alan camlarda herhangi bir harfleme bulunmadığı için izleyicinin gözü doğrudan *Eksozcu İsmail Orhan* yazısına odaklanmaktadır.



Resim 67: Modern Sanayi'de bulunan Aydınlar Oto cam yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Modern Sanayi’de yer alan bir diğer harfleme ise *Aydınlar Oto Cam* dükkânının cam yüzeylerinde yer almaktadır. Tıpkı *Eksozcu İsmail Orhan* (bkz. Resim 66) duvar yazısında olduğu gibi, bu yazıda da dükkânın kapı rengiyle tipografi arasında bir renk uyumu bulunmaktadır. Yazıların altında yer alan kırmızı vurgu kapının çerçevesi ile aynı tondadır. Bu durumda ortam ile tasarım tek bir bütün halinde ele alınabilir. Nitekim dükkânın cam yüzeylerinde dükkân adının yer aldığı harfler haricinde ne bir etiket ne de bir harfleme bulunmamaktadır. Bu yazının zanaatkârı, kapının üzerinde bulunan dört pencereyi bir çalışma alanı olarak kullanmış, birinci pencereye dükkânın ana adını, diğer pencerelere ise yapılan işi niteleyen harfler işlemiştir. Üç kelimededen oluşan dükkân adında üç ayrı yazıtipi bulunmakla birlikte hepsinde aynı vurgulama yer almaktadır. Aydınlar yazısı el yazısı, perspektif bir görünüme sahip olan Oto yazısı sans-serif, Cam yazısı ise serif yazıyüzüne sahiptir. Zanaatkâr her yazıyı sarı renkle, kırmızı vurgulamayla ve gövdeye uyguladığı açık ışık hareketiyle süslemiştir. Bu cam yazısında dikkat çeken bir diğer unsur ise tasarımda yer alan hiyerarşidir. Kentin merkezinde yer alan tabelalarda daha çok dükkânın ismi ön plandayken sanayi bölgelerinde yer alan dükkânlarda, içeride yapılan işle ilgili yazılar ön plana çıkmaktadır. Tipografik kaosun olduğu bir ortamda yapılan işin öne sürüldüğü doğal bir tasarım üslubu ortaya çıktığı görülmektedir.



Resim 68: Kurt-İş Oto Eksoz cam yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Yukarıda bahsedilen tasarım üslubuna bir diğer örnek ise yine Modern Sanayi’de yer alan *Kurt-İş Oto Eksoz* cam yazısıdır. Bu cam yazısında da dükkânın sol üst köşesinde yer alan birinci penceresi isimlik, diğer pencereleri ise içeride yapılan işle ilgili bilgi veren *Eksoz* yazısıyla işlenmiştir. Sanayi bölgelerinde yer alan cam yazılarının hemen hemen hepsi birbirinden biçem olarak farklıdır. Birinci pencerede yer alan *Kurt-İş Oto* isimliğinin yanında ustanın adı ve telefon numarası yer almaktadır. Pencere içerisinde farklı yazıtipleri ve el yazıları bulunmakla birlikte, birinci pencere bu yönüyle tıpkı kent merkezinde yer alan unvan levhaları gibi iş görmektedir. *Eksoz* yazısında ise sarı kalın bir yazıyüzü, mavi vurgulama ve harfler üzerinde yer alan beyaz desenler dikkat çekmektedir. Bu çalışmada da dükkânın kapısı tipografi ile bir bütün olarak değerlendirilebilir. Nitekim kapı üzerinde işlenen harflemeler haricinde herhangi bir etiket ya da fırçayla yazılmış başka bir şey bulunmamaktadır. Sanayinin geneliyle kıyaslandığında, yukarıda yer bu türden çalışmalar *temiz* olarak nitelendirilebilecek türden işlerdendir. Sanayi bir bütün olarak tipografik kaos oluştururken bu kaosu kendi içinde gösteren dükkânların sayısı da azımsanmayacak kadar fazladır.



Resim 69: 007 Rıdvan cam yazısı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Tipografik kaosun ortaya çıkmasında rol oynayan dükkân cephelerinden bir tanesi 007 *Rıdvan* adlı dükkâna aittir. Kapı üzerinde yer alan etiket kalabalığı, camların renklerinin farklı oluşu ve yazı yazmak için ayrılan alanda yazının adeta bir doldurma yöntemiyle çalışma yüzeyinin sınırlarına kadar uzanması dükkân isminin kaybolmasına sebep olmaktadır. Söz gelimi, bu dükkânın önünden aracıyla geçen birisi etiket yoğunluğu ve renk karmaşası yüzünden dükkânın adını okumakta zorlanabileceği düşünülebilir.

Dükkânın cephe görünümünün dışında dikkat çeken bir diğer özelliği ise cam yazısında lâkap kullanılmasıdır. Bu türden bir kullanım, çok fazla görülen bir durum değildir. Cam yazısına baktığımızda ustasının Rıdvan adlı birisi olduğu anlaşılırken aynı zamanda onun 007 lâkaplı biri olduğu da ortaya çıkmaktadır. Ustanın lâkabı dahi yer almasına rağmen dükkânın ne dükkânı olduğunun anlaşılmaması da dikkat çeken bir diğer durumdur.

Camda yer alan 007 *Rıdvan* yazısı ise tipografik yönden ele alındığında zanaatkârın muhtemelen bir yerlerden esinlenerek oluşturduğu harfin üstünde, ortasında ve altında bulunan eklemlerle süslenmiştir.



Resim 70: Akmer Motorlu Araçlar LTD. ŞTİ. cam yazısı

Kaynak: Fotoğraf tarafından çekilmiştir.

Dükkân cephesi oldukça yoğun olan bir başka cam yazısı örneği ise Modern Sanayi’de yer alan *Akmer Motorlu Araçlar* adlı dükkânda görülmektedir. Bu cam yazısında, yapılan işten ziyade dükkânın adı ön plana çıkmaktadır. Her pencereye ayrı ayrı işlenen *Akmer* harfleri, serif bir yazıtipi ile yazılmış sarı renk ve kırmızı vurgulamayla cama işlenmiştir. Bir alt satıra inildiğinde *Motorlu Araçlar LTD. ŞTİ.* yazılarının bulundukları alana göre geniş ya da daraltılmış bir şekilde kullanıldığı görülmektedir. Çeşitli numaraların ve model isimlerinin yer aldığı yan pencereye geçildiğinde ise yine çalışma alanının içine sığdırılmak suretiyle daraltılan rakamlar ve rakamların da altında yine kırmızı renkte vurgulamalar göze çarpmaktadır.

Bu dükkânda cam yazısının haricinde dikkat çeken bir diğer unsur ise dükkânın giriş kapısının hemen üzerinde yer alan *Oto Elektrik* levhasıdır. Folyo kesimi yöntemiyle yapılan ve cam yazısından sonra eklenen bu küçük levha el emeği ile tek tek işlenmiş bir bütünün ortasında adeta başka bir zamandan gelmiş bir leke gibi yer almaktadır.



Resim 71: Atatürk Sanayi’de yer alan Kibar Oto tabelası ve cam yazısı. İsmail imzalı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Sanayi bölgelerinde yer alan vernaküler tipografi bulguları, bu bölgelerde mesleklerini icra eden zanaatkârların çok renkli ve özellikle vurgulu yazılar yazdıklarını göstermektedir. Bu örneklerden bir tanesi de Atatürk Sanayi’de yer alan Kibar Oto dükkânında görülmektedir. Bu tabelayı diğer sanayi tabelalarından ayıran en önemli özellik, vurguların oldukça detaylı olmasıdır. Tabelanın sol alt köşesinde yer alan “İsmail” yazısından zanaatkârın adı ortaya çıkmaktadır.

Çalışma tipografik yönden ele alındığında, sadece tabelada beş farklı yazıyüzü kullanıldığı görülmektedir. *Kibar Oto* yazısı kalın bir karakter ile yazılmış, alan yetmediği için “İ” harfinin noktası yarıya kadar kesilmiştir. Bu yazıda dikkat çeken en belirgin özellik, harflere uygulanan kabartma etkisidir. Zanaatkâr, bu çalışmasında ışık ve gölge kullanımını etkili bir şekilde kullanmıştır. Yazının dışında yer alan siyah kontur çizgisi ve altında da yer alan siyah gölge *Kibar Oto* yazısını tabelaya ilk bakıldığında doğrudan öne çıkartmaktadır.



Resim 72: Kibar Oto tabelası detayları.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Tabelanın sağ tarafına geçildiğinde dört farklı yazıtipi ile yazılmış *Sunroof Film Detaylı Temizlik* yazıları görülmektedir. *Sunroof* yazısı kalın ve sans-serif, *Film* yazısı serif, *Detaylı* yazısı kalın, sans-serif ve daraltılmış, *Temizlik* yazısı ise el yazısı ile yazılmıştır. Zanaatkâr, bu yazıları da yazarken görece küçük olmalarına rağmen vurgulama etkilerini es geçmemiştir. Yazıların alt tarafında siyah ve kırmızı renklerle derinlik etkisi oluşturmuştur. Dört yazı da aynı etki ve bir dizge halinde olduğundan, tipografik bir bütün oluşturmaktadır.

Dükkânın cephesinde tabelanın haricinde bulunan bir kısım ise cam yazısıdır. Zanaatkâr, camın yüzeyine göre *Sunroof* (bkz. Resim 71) yazısında kullandığı yazıtipini tepe noktasından kırmıştır. Ayrıca sans-serif ve kalın bir yazıtipi tercih etmiştir. Süsleme ve vurgulama etkilerini sık kullanan zanaatkâr, bu yazısında kırmızı gövde rengine beyaz kontur uygulamış ve mavi bir derinlik vermiştir.



Resim 73: Harun Oto Elektrik Klima kapı yazısı. “İsmail” imzalı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

İçe doğru kabartma harf etkilerinden dolayı zanaatkârının yine “İsmail” olduğu anlaşıldığı *Harun Oto Elektrik Klima* dükkânı da Atatürk Sanayi Sitesi’nde yer almaktadır. Bu sefer uygulamasını kapı üzerine yapan zanaatkâr, *Harun* yazısında kalın ve sans-serif bir yazıtipi tercih etmiştir. Gövde rengi mavi olan yazının içe doğru kabartması bulunmaktadır. Bu yazının altında ise sarı kontur çizgisi, sarı vurgulama ve onun da altında kırmızı vurgulama bulunmaktadır. Ayrıca yazıların üstünde yıldız simgesini andıran çeşitli süslemeler de yerleştirilmiştir.

Bir alt satıra geçildiğinde *Oto Elektrik* yazısının da kalın ve sans-serif olduğu görülmektedir. Bu yazıya kırmızı gövde rengi, siyah derinlik ve mavi vurgulama eklemiştir. Klima yazısında ise siyah gövde rengi, ince beyaz bir kontur çizgisi ve altında sarı ve açık kırmızı renklerde vurgulama bulunmaktadır. Zanaatkâr, aynı işlemleri iki kapıya da aynı şekilde yapmıştır. Bu kapının üzerinde zanaatkârın adı yer almamaktadır. Bunun yerine dükkânın hemen üzerinde yer alan ve yolun hizasında bulunan dükkân tabelasını kullanmıştır.



Resim 74: Harun Oto Elektrik Klima dükkân tabelası. İsmail imzalı.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Harun Oto Elektrik tabela yazısı kapı yazısına kıyasla tabelada oldukça farklıdır. Kapıda kabartma etkileri ve yoğun vurgulamalar kullanılırken bu tabelada resimlemeye yakın bir üslup kullanılmıştır. Özellikle *Harun* yazısı bu tabeladaki en büyük farklılığı ortaya çıkartmaktadır. Kapıda iç kabartma yöntemiyle yazılan yazı, bu tabelada siyah bir kuşak içine alınmış, kuşağın biçimine göre yazıya eğimler verilmiştir. Kapıda yer alan *Klima* yazıları birbirinin aynısı olsa da *Oto Elektrik* yazılarında farklı bir yazıtipi kullanılmıştır. Gövde rengi kırmızı olan *Oto Elektrik* yazısında sans-serif ve kalın bir yazıtipi tercih edilmiş açık kırmızı bir tonla vurgulanmıştır.

Zanaatkârların, işlerinin altına attıkları imzalar, onların çalışma geçmişi hakkında fikir veren en önemli kanıtlardır. Ustalar imzalarını atmadıklarında ise geriye kanıt olarak kalan iki şey bulunmaktadır: Dükkân sahibinin açıklamaları ve tabeladaki tasarım üslubu. *Kibar Oto* ve *Harun Oto Elektrik* yazılarını yazan “İsmail” adlı zanaatkârın çalışmalarında oldukça çeşitli yazıyüzleri olduğu görülmektedir. Özellikle *Harun* (bkz. Resim 74) yazısındaki yazıyüzü, kent içindeki bulgularla kıyaslandığında görünmeye alışık olunmayan bir türdendir. Bu yazıtipi yakın çevrede farklı bir yerde bulunduğunda ise, imzası olmasa bile o zanaatkâra ait olduğu kanıtlara dayanarak söylenebilir. Bahsedilen bu örnek Erenler Sanayi’de yer alan bir berber dükkânında ortaya çıkmaktadır.



Resim 75: Mis Berber dükkân tabelası.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Mis Berber tabelasında yer alan “R” harfi ile *Harun* (bkz. Resim 74) yazısında yer alan “R” harfi birbiriyle benzerlik göstermektedir. Bu türden bir yazıyüzünün yaygınlığı oldukça düşük olduğundan, bu tabelanın da *İsmail* adlı zanaatkâr gibi dönemine göre cesur harf biçimlerini kullandığı görülmektedir.

Tabelada beyaz zemin üzerine süslemeden uzak fakat hareketli bir görünüme sahip yazıtipi ile *Berber* yazıları yazılmış, boş kalan kısımlara ise el yazısı ile dükkânın adını niteleyen *Mis* ve *Salonu* yazıları işlenmiştir. Önemli bir detay ise dikey olan tabelada ortaya çıkmaktadır. Kullanılan yazıtipinin aynı olsa da dikey olan yazı daha basık ayrıca hatları daha keskindir. Bu doğrultuda zanaatkârın yazıya doğrudan müdahale ettiği ve biçimiyle oynadığı söylenebilir.

2.2.6. Zanaatkârlar

Kentlerde baskı teknolojisinin henüz yaygın olmadığı dönemlerde günlük görsel iletişim ihtiyaçları zanaatkârlar tarafından karşılanmıştır. Sakarya’da vernaküler tipografi örneklerini ortaya çıkartan zanaatkârların bir kısmı hâlen bu işi devam ettirmekte, bir kısmı emekliye ayrılmış durumda bir kısmı da vefat etmiş durumdadır. Bazı vefat eden ustaların çocukları ise babalarından kalma mesleklerini daha çok dijital döneme ayak uydurarak devam ettirmektedirler.

Araştırma kapsamında hâlen Sakarya’da bulunan ve iletişim kurulabilen ustalarla röportajlar yapılmış, görsel iletişim ihtiyaçlarının el estetiği ile ortaya konulduğu dönemleri bizzat deneyimlemiş olan kişilerin bilgilerine başvurulmuştur. Yapılan tüm görüşmelerin bir özeti olarak aşağıya ustalar hakkındaki bilgiler başlıklar halinde verilmiştir. Bu zanaatkârlar, kendi alanlarında döneminin öne çıkan kişileridir.

2.2.6.1. Cemalettin Vural (Boksör Cemal)

Cemalettin Vural 1922 yılında Adapazarı’nda doğmuştur. Babası Mustafa Vural, Batum’dan Artvin’e yerleşen, Kurtuluş Savaşı’nda milislere katılarak savaşıarak Adapazarı’na kadar gelen bir göçmendir. Orhan Camii civarında Kolağası Sokak’ta ikamet etmiştir. 1946 yılında Hatice Nurhan Bayrak ile evlenmiş ve üç çocuk sahibi olmuştur. Vural, üç erkek kardeşin ortancasıdır. Ağabeyi Nurettin Vural günümüzde Akhisarspor’un teknik direktörlüğünü yapan Yılmaz Vural’ın babasıdır.

Vural çocukluğundan itibaren sanatla ilgilenmiştir. Henüz ortaokul dönemindeyken resim alanında ödüller almıştır. Hayatı boyunca da resim ve tabela yaparak çalışmış, geçimini bu yolla sağlamıştır.



Resim 76: Cemalettin Vural’ın gençliği.

Kaynak: Murat Ertürk arşivi.

Vural’ın hakkında anlatılanlar kendisinin özgür ruhlu bir birey olduğuna işaret etmektedir. Adapazarı’nın eski tabela ustalarından Ali Kayhan Piliççi, Vural’ın hem sanatının iyi olduğunu hem de giyiminin oldukça moda ya uygun olduğunu ifade etmektedir (Ali Kayhan Piliççi, Kişisel İletişim, 7 Aralık 2019). Vural, ailesine aktardığına göre Zirai Donatım Fabrikası’nda ressam kadrosunda en yüksek ücreti

almasına rağmen kısa süreli çalışmış ve Karaağaç semtinde kendi dükkânını açmıştır. 1963 yılına kadar burada tabelacılık yaptıktan sonra çocuklarının eğitimi için İstanbul, Kadıköy'e yerleşmiştir.

Kadıköy'e yerleştikten sonra tabelacılık işine devam etmiştir. İstanbul'dayken doktor levhaları, apartman isimlikleri, reklam panoları ve dükkân isimlikleri yazmıştır. Özellikle altın varak kullanılarak yazdığı levhalarda maharetli olduğu bilinmektedir.

Vural'ın sanata olan ilgisinin yanı sıra spora olan ilgisi ayrıca ele alınabilir. Vural, Adapazarı Halkevi'nde boks dersleri vermiştir. Belirli zamanlarda kendi imkânlarıyla hazırladığı ringde boks maçları yaptırmıştır. Bu noktada hem eğitmenliği hem de hakemliği ortaya çıkmaktadır. Halk Evi'nde gerçekleştirilen boks maçlarında seyirciler bu maçlara yoğun ilgi göstermişlerdir. Çevresi tarafından Boksör Cemal lâkabıyla anılan Vural, 86 yaşına kadar aktif olarak çalışmıştır (Ayten Orhan, Kişisel İletişim, 20 Şubat 2020).

2.2.6.2. Enver Yücebalkan

Enver Yücebalkan, 11 Mart 1927'de Bulgaristan'ın Hasköy (Haskovo) kentinde dünyaya gelmiştir. Eğitimini, bugün yerinde Sakarya Büyükşehir Belediyesi'nin bulunduğu Adapazarı Merkez Ortaokulu'nda tamamlamıştır. Ortaokulu bitirdikten sonra eğitimine devam etmemiştir.



Resim 77: Enver Yücebalkan eşi Şükran Güvenol ile birlikte.

Kaynak: Murat Ertürk arşivi.

1945 yılının sonlarında Kavaklar Caddesi'nde bugün Erman Han'ın bulunduğu yerde 120 kişilik balkonlu ve 8 locası ile 870 kişilik Saray Sineması kurulmuştur (Ertürk, 2018, s.

219). Yücebalkan, 19 yaşındayken bu sinemada çalışmaya başlamıştır. 45 yıllık çalışma süresi boyunca bilet satıcılığı, film tedariki gibi görevlerine ek olarak gösterime giren filmlerin de afişlerini yapmıştır. Sinemada gösterime giren filmlerin büyük boy afişlerini hazırlamış ya da İstanbul'dan gönderilen film afişlerinin üzerinde değişiklikler yaparak afişleri filmin gösterildiği Saray Sineması'na uyarlamıştır (Ertürk, 2018, s. 219).

Güzel yazı, resimleme işlerinde bileği kuvvetli olduğu anlaşılan Yücebalkan, sinema afişlerinin dışında kentin görsel iletişim ihtiyaçlarını karşılamak üzerine serigrafî, bez afişler, duvar yazıları, apartman isimlikleri ve fırça tabelalar da hazırlamıştır. Bunun yanı sıra portakal sandıklarına saçtan oyma harfler ile yazılar yazmıştır (Ertürk, 2018, s. 220). Yücebalkan ile aynı dönemlerde çalışmalarını sürdüren Ali Kayhan Piliççi, onun mezar taşlarına harf oyduğunu da ifade etmektedir (Ali Kayhan Piliççi, Kişisel İletişim, 7 Aralık 2019).

Saray Sineması'nın yerine 13 Mayıs 1991 tarihinde Erman Han'ın inşa edilmesi üzerine çalışmalarına Ekmek Pasajı'nda kiraladığı bir ofiste devam etmiştir (Ertürk, 2018, s. 223). Yaşamının son zamanlarında ise resim yapıp satmaya başlamıştır. Vatani görevini 1947–1950 yılları arasında 26 ay olmak suretiyle Erzurum'da sıhhiye bölümünden seçilerek bandoda yapmıştır. Bu yüzden trompet, mızık ve akordeon enstrümanlarını çalabilmektedir. Yücebalkan'ın Sanatçı kişiliğinin yanı sıra maceracı ruhu da bulunmaktadır. Motosiklet ile iki defa Türkiye'yi dolaşmıştır. İlk evliliğini 1951 yılında 23 yaşında iken Ayten Hanım ile yapmış, bu evliliğinden Naciye adlı bir kızı olmuştur. Akabinde 1966 yılında Şükran Güvenol ile evlendikten sonra Bülent, Nilgün ve Levent adlarında üç çocuğu daha olur. 13 Nisan 1998 tarihinde 71 yaşındayken vefat etmiştir. Mezarı Adapazarı Yorgolar Mezarlığı'nda bulunmaktadır.

2.2.6.3.Necmi Çınar

Necmi Çınar 25 Şubat 1951'de Sakarya'da doğdu. İlkokulu İskân Okulu'nda okudu. Ortaokul döneminde ise okulu bıraktı. Çınar, çocukluğundan beri tabela dükkanlarında çalışmaktaydı. İlk iş deneyimine 14 yaşındayken Kapıdağ Reklam'da Sabri Kapıdağ'ın çırağı olarak başladı. Burada geçirdiği 4 senenin ardından İstanbul'dan gelen cam süsleme ustası Atıf Saynaç ile birlikte camilerin kubbelerinin ve camlarının tezyinatlarını yaptı. Çınar 19 yaşına geldiğinde Atıf Saynaç 70 yaşlarında idi. Saynaç'ın yaşından ötürü

iskeleye tırmanıp çalışması mümkün olmadığından onun yaptığı çizimleri Çınar camlara işlemiştir. O döneme ait işlemler 1999 depreminde Tozlu Cami'nin yıkılmasıyla birlikte yok oldu. Necmi Çınar'ın günümüze gelen işlemleri bugün Sakarya Ali Kuzu Camii'nde hâlen yer almaktadır.



Resim 78: Necmi Çınar'ın gençliği.

Kaynak: Ali Yıldırım arşivi.

Çınar, Atıf Saynaç'ın yanından ayrıldıktan sonra Ahmet Şişman'ın şahsi atölyesinde tabela işleri yaptı. Ahmet Şişman'ın da yanından ayrıldıktan sonra Hasan Tuncay ile birlikte Gar Meydanı'nda "Necmi ve Tuncay" ismiyle bir tabela dükkânı açtı ve bir ortaklık kurdu. Temmuz 1971'de acemi birliğini Tunceli, usta birliğini ise Ankara'da yapmak üzere 18 ay askerlik yaptı ve Şubat 1973'te Sakarya'ya geri döndü. 1975'e kadar ortağıyla çalışmaya devam etti. Bir müddet sonra ortaklıklarını fes ettiler ve tabela dükkânı Necmi Çınar'a kaldı. 1978'de Gar Meydanı'nda olan dükkanını Bilkent İş Hanı'na taşıdı ve 1999 depremine kadar çalışmalarını "Çınar Reklam" adıyla sürdürüp emekli oldu.

2.2.6.4. Hulusi ve Ali Kayhan Piliççi

Piliççi ailesi, Adapazarı'nda Melek Reklam adıyla çalışan yapan dört erkek kardeşten oluşmaktadır. Dört kardeş de aynı işi aynı dükkânda yapmış, ustalıklarını buradan kazanmışlardır. Kurucu Osman Nuri Piliççi, diğer kardeşlerin hem ağabeyleri hem de ustalarıdır. Ayhan Piliççi, Ali Kayhan Piliççi ve Hulusi Piliççi ise Melek Reklam'da çırak olarak başladıkları tabelacılık işine ilerleyen yıllarda bireysel olarak devam etmişlerdir.

Bu araştırma ele alındığı tarihte ailenin durumu şu şekildedir: Osman Nuri Piliççi vefat etmiş, Ayhan Piliççi emekli olmuş, Ali Kayhan Piliççi ve Hulusi Piliççi ise hâlen çalışmalarına devam etmektedir. Aileye dair bilgiler Ali Kayhan Piliççi ve Hulusi Piliççi ile görüşülerek elde edilmiştir. Aile fertlerinin çalışma öyküsü uzun yıllar aynı mekânda gerçekleştiği için birçok noktada benzerlik göstermektedir. Ustaları birbirinden ayıran faktörler ağırlıklı olarak kendi işlerini kurduğu zamanlara tekabül etmektedir.



Resim 79: Ali Kayhan Piliççi günümüzde çalışma halindeyken.

Kaynak: Fotoğraf tarafımdan çekilmiştir.

Ali Kayhan Piliççi 1947 yılında Adapazarı'nda dünyaya gelmiştir. Üç çocuk babasıdır. Çalışma hayatı boyunca ve hâlen Adapazarı'nda yaşamaya devam etmektedir. İlkokul eğitimini Cumhuriyet İlkokulu'nda orta öğretimini de günümüzde Sakarya Büyükşehir Belediyesi'nin yer aldığı Atatürk Ortaokulu'nda tamamlamıştır. Liseye geçiş yaptıktan sonra 3. sınıfta okulu terk etmiştir.

Çalışma hayatına ilk olarak ilkokul 3. sınıfta derslerden boşta kalan zamanlarında ağabeyinin yanında çalışarak başlamıştır. Akabinde okuldan ayrıldığı zamanlarda da ağabeyi Osman Nuri Piliççi'nin 1953 yılında kurmuş olduğu Melek Reklam'da çırak olarak diğer kardeşleriyle birlikte çalışmaya devam etmiştir. Kardeşlerin en büyüğü Osman Nuri Piliççi, Ali Kayhan Piliççi de dahil olmak üzere tüm kardeşlerinin aynı zamanda ustası olmuştur. Melek Reklam'da çalıştığı yıllarda başta Melek Sineması olmakla birlikte Sakarya'da faaliyet gösteren diğer sinemalara da afiş çalışmaları yapmışlardır. Sinema afişlerine ek olarak Adapazarı'nda fırça ile tabela, cam yazısı,

apartman isimliği yazımı gibi işleri de yürütmüşlerdir. Melek Sineması'nın kapanmasıyla birlikte Melek Reklam da çalışmalarına son vermiştir. Bu noktada kardeşler birbirinden ayrılmıştır. Ali Kayhan Piliççi, daha küçük ölçekte çalışmalarına bireysel olarak devam etmiştir. Baskı teknolojisinin gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla birlikte fırça ile yazılar yazan ustalara olan ihtiyaç giderek azalmıştır. Geçimini bu yolla sağlayan ustalar da çalışma şekillerini güncellemek durumunda kalmışlardır. Bu noktada Ali Kayhan Piliççi fırça ile yazılar yazmaya devam etse de ağırlıklı olarak çalışma yönünü köpük harflerin kesilip boyanmasıyla oluşturulan kabartma harf alanına yönelmiştir. Bugün 74 yaşında olan Ali Kayhan Piliççi, Adapazarı, Dar Sokak'ta bireysel olarak çalışmalarına devam etmektedir.



Resim 80: Hulusi Piliççi dükkânında çalışırken.

Kaynak: Ali Yıldırım arşivi.

Hulusi Piliççi, 1950 yılında Adapazarı'nda dünyaya gelmiştir. Sakarya İlkokulu'nda ilköğretimini tamamlamıştır. Ortaokula geçtiğinde ise eğitim hayatına ara verip çırak olarak iş hayatına atılmıştır. Piliççi'nin Osman Nuri, Ali Kayhan ve Ayhan olmak üzere ağabeyi bulunmaktadır. En büyük ağabeyleri Osman Nuri Piliççi 1953 yılında Çark Caddesi'nde Melek Sineması'nın olduğu yerde Melek Reklam adında bir dükkân açmıştır. Hulusi Piliççi, ortaokul eğitimine ara verdikten sonra çırak olarak ağabeyinin yanında çalışma hayatına başlamıştır.

Piliççi, küçük yaşlarda çıraklık olarak başladığı çalışma hayatında daha çok dükkânın malzeme ihtiyaçlarını tedarik etme konusunda ağabeylerine destek vermiştir. Ağabeyleri tarafından eğitilen ve mesleğin inceliklerini burada kavrayan Piliççi, Melek Reklam'da dönemin aktif olarak çalışan sinemalarına film afişleri yapmıştır. O dönemde Adapazarı'nda Melek Sineması, Yıldız Sineması, Atlas Sineması, Fitaş Sineması, Yeni

Sinema ve Saray Sineması faaliyet halindedir. Piliççi, Saray Sineması hariç diğer tüm sinemalara afiş çalışmaları yapmıştır. Saray Sineması'nın afişleri aynı zamanda orada gişecilik yapan Enver Yücebalkan tarafından yapıldığı bilinmektedir (Ertürk, 2018).

Piliççi sinemaların mümkün olduğunca her hafta yeni bir film getirdiğini ifade etmektedir. Piliççi'nin aktardığına göre filmler 50x100 cm boyutlarında afiş ile birlikte gelir, onlar da bu afişlere sanatçı isimleri gibi eklemeler yaparak 4x2 metreye varan her sinemanın kendi afiş alanına göre ölçeklendirmişlerdir. Tüm bu uygulamaları yaparken herhangi bir dijital baskı teknolojisi söz konusu değildir. Bütün işler fırça kullanılarak el emeği ile yapılmıştır.

Piliççi, sinema afişlerinin yeniden ölçeklendirilmesinde toz boya tekniğini kullanmış ancak toz boya açık havada dökülebileceği ve zarar görebileceği için toz boyayı erimiş boncuk tutkal ile karıştırıp kullanmışlardır. Bu sayede boya kâğıt üzerinde tutunabilmekte ve açık havada en az zararı görmektedir.

Piliççi 1970 yılına kadar ağabeyinin yanında çalışmış daha sonra askerlik görevini yapmak üzere iş yerinden ayrılmıştır. 1972 yılında askerden döndükten sonra birkaç ay daha ağabeyinin yanında kalıp, Osman adlı bir arkadaşıyla İstanbul'a gitmiştir. Bu arada da Melek Sineması'nın kapanmasıyla birlikte Melek Reklam'da kapanmıştır.

Piliççi İstanbul'a gittikten sonra üç ortak Beyoğlu, Galatasaray'da bir tabelacı dükkânı açmışlardır. Ortaklıkları kısa sürmüş ancak bu süreçte dükkânların camlarına isimler ve süslemeler yapmışlardır. Piliççi ortaklığını bozduğu dönemlerde en büyük ağabeyi Osman Nuri Piliççi İstanbul, Kadıköy'e göç etmiştir. Daha sonra ağabeyi ile birlikte Kadıköy'ün Bahariye semtinde Titiz Reklam adında bir reklamcı kurmuşlardır. Ağabeyi ile olan ortaklığı ise ortalama 3 yıl sürmüştür. Piliççi, ağabeyinin yanından ayrıldıktan sonra Kadıköy'ün Misaki Millî caddesinde kendi dükkânını açmış ve 4 sene kadar burada çalışmıştır. Buradaki faaliyetlerini sonlandırdıktan sonra ise mesleğinin en parlak dönemini yaşayacağı Bakırköy ilçesine taşınmıştır. Burada 10 yıl boyunca aktif olarak çalışmıştır. 10 yıllık çalışma süresi boyunca Mercedes'in Türkiye'de üretip yurtdışına ihraç ettiği otobüslerin üzerine gerek fırça gerekse folyo ile logo ve yazılar yazmıştır. Bu esnada yanında 3 çırağı ile birlikte faaliyet göstermiştir. Araya 1999 depreminin girmesiyle birlikte Piliççi yeniden Sakarya'ya dönmüştür. 2000 yılında Sakarya'da açtığı

Final Reklam adlı dükkânda hâlen bireysel olarak reklamcılık faaliyetlerine devam etmektedir.

2.2.6.5. Saadettin Cebeci

Saadettin Cebeci, 1947 yılında Adapazarı'nda dünyaya gelmiştir. İlkokul ve ortaokul eğitimini Adapazarı'nda tamamlamıştır. Cebeci, babası terzi İbrahim Hakkı Cebeci'nin yanında çıraklık yaparken, aynı zamanda komşularından eski tabela ustası Cemalettin Vural'ın yanında da mesleğe ilk adımını atmıştır. Cebeci, çıraklık, kalfalık ve ustalık süreçlerini özveriyle sürdürmüştür.



Resim 81: Saadettin Cebeci, İkizler Tabela adlı dükkânının önünde.

Kaynak: Çetin Cebeci arşivi.

1963'ten 2005 yılına kadar Sakarya'da etkin bir şekilde çalışmış, birçok kalfa ve usta yetiştirmiştir. Cebeci, 1970 yılında Ayşe Hanım ile evlenmiş ve 1971 yılında ikiz çocukları Metin ve Çetin Cebeci, 1974 yılında ise en küçük çocukları Engin Cebeci dünyaya gelmiştir.

Cebeci, 1967 yılında Sakarya Tozlu Camii hat tezminat çalışmalarında yer almıştır. 1993 yılında Sakarya'ya reklamcılıkta ilk bilgisayarlı sistemi getirmiş ve meslektaşlarını da bu konuda teşvik etmiştir. Buna göre, Sakarya'da tasarımın dijitalleşme sürecinin başlangıcı bu yıla dayandırılabilir. Bilgisayarlı tasarım döneminde tecrübe ve yetkinliğini sürekli

güncel tutma eğiliminde olmuştur. Bizzat kendisi 100 farklı yazı karakteri tasarlayıp klavye ile yazılır halde kullanıma sunmuştur. Cebeci, 10 Mart 2015 tarihinde vefat etmiştir (ARED, 2020).

2.2.6.6. Sedat Topan

Sedat Topan 1955 yılında Adapazarı'nda dünyaya gelmiştir. İlkokul eğitimini Atatürk İlkokulu'nda, ortaokul eğitimini ise Merkez Ortaokulu'nda tamamlamıştır. Lise eğitimini ise o dönemlerde imtihanla öğrenci alan Erkek Sanat Okulu'nda Motor Bölümü'nü kazanarak tamamlamıştır. Aynı zamanda Teknik Bilimler bölümünde de yüksek okul eğitimi sürdürmüştür.



Resim 82: Sedat Topan Seda Reklam adlı dükkânında.

Kaynak: Ali Yıldırım arşivi.

Tabelacılık işiyle ilk tanışıklığı Mehmet Önen'le birlikte başlamıştır. Çark Caddesi'nde Önen'in ustalığında Mehmet Menlik ile birlikte çalışmışlardır. Önen'in yanında başlayan çıraklık hayatı Zirai Donatım Fabrikası'na kadar uzanmıştır. Başak Traktör'ün ilk istihdam ettiği elemanlarından. Sakarya'da üretilen ilk traktörlerin montajında yer almıştır. Resime olan merakından dolayı Başak Traktör'den ayrılıp Tank Palet Fabrikası'nda makine teknik ressamı olarak çalışmaya başlamıştır. Fabrika içinde açtığı serigrafi atölyesini işleten Topan, aynı zamanda fabrika işinin dışında Seda Reklam adında bir tabelacı dükkânı açmıştır. Bir süre iki işi de aynı anda götüren Topan, Tank Palet Fabrikası'ndan emekli olduktan sonra 12 yıldır kendi açtığı dükkânında çalışmalarını sürdürmeye devam etmiştir ve hâlen devam etmektedir.

Baskı teknolojisinin gelişmesi ve yaygınlaşmasıyla fırçayla yazılar yazan bazı ustalar emekliliğe ayrılırken Topan çağa ayak uydurarak çalışmalarını dijitalle de aktarmıştır.

Bilgisayarlı kesim makinelerini kullanarak ışıklı tabelalar yapmış ve hatta bir dönem yoğun talep gören led tabelalar da yapabilmektedir.

Görsel iletişim ihtiyaçları günümüzde ağırlıklı olarak dijital yöntemlerle hızlı bir şekilde çözülebilmektedir. Fırça ile yazılan el emeği levhalara olan talep azalsa da Topan talep oluşması halinde fırça ile yazmaya devam etmektedir. Bugün Çark Caddesi'nde Şerefiye Camii'nin altında yer alan *Aş Evi Hacının Yeri* (bkz. Resim 17) levhası Sedat Topan tarafından fırça ile yazılmış günümüze kadar gelen iyi örneklerden bir tanesidir.

2.2.6.7. Tefik Tançgil

Tefik Tançgil, 24 Aralık 1955'te Kastamonu'da doğmuştur. İlkokul eğitimini Bartın İstiklal ve Atatürk İlkokulları'nda, orta eğitimini ise Adapazarı Merkez Ortaokulu'nda tamamlamıştır. Tançgil'in babası, Kastamonu'da oto boya ve tabelacılık işleriyle ilgilenmiştir. Tançgil henüz 9 yaşındayken babasının yanında çalışmaya başlamış ve 1970 yılına kadar devam ederek mesleğe ilk adımını atmıştır.



Resim 83: Tefik Tançgil, Tanç Reklam adlı dükkânının önünde

Kaynak: Ali Yıldırım arşivi.

1970 yılında, 15 yaşındayken halasıyla birlikte Adapazarı'na dönen Tançgil, kısa süreli olarak Eski Garajlar'da yer alan "Hüdaverdi Oto Boya" adlı sanayi dükkânında Recep Hüdaverdi'nin yanında çalışmıştır. Aynı yıl gecikmeli olarak Adapazarı Ortaokulu'nda orta eğitimine başlamış ve 18 yaşına geldiğinde 1973 yılında mezun olmuştur. 1973 yılı içerisinde Kastamonu'da çalışan babası da Adapazarı'na göçmüş ve yine aynı yıl içerisinde siroz hastalığından dolayı vefat etmiştir.

Tançgil, babasının vefatından sonra eme Meydanı adlı bölgede Ahmet iman'ın yanında iki yıl boyunca çalışmıştır. Burada, Sakarya'daki motorlu taşıt plakalarını ve belediyenin su sayaç numaralarının basım ileriyle ilgilenmiştir.

1975'te askere giden Tançgil, acemi birliğini Ankara'da avuş talimgâhlığı yaparak tamamlamıştır. Bu üç aylık süre zarfı boyunca askeriye içerisinde tank resimlemeleri ve bildiri görselleri hazırlamıştır. 1976'da ise avuş olarak Diyarbakır 16. Mekanize Tugayı Taktik Karargâhı'nda görevine devam etmiştir. Burada ahşap malzemeler ile hayvan figürlerinden oluşan heykeller yapmıştır. 1977 yılında, 21 yaına geldiğinde ise terhis olmuştur.

Tançgil, askerden döndükten sonra, Erenler'de Sakarya Emniyet Müdürlüğünün karşısında bir tabelacı dükkânı açmıştır. 1978 yılında ise ailevi nedenlerden ötürü Antalya'ya g etmiş ve 1979 yılında yeniden Adapazarı'na dönüş yapmıştır. 1982 yılına gelindiğinde Renault servisinde 1, 1-5 yıl kadar oto boyacısı olarak alımı akabinde İstanbul'a g etmiştir. İstanbul'da çalışmalarını sürdüren Tançgil 1985'te yeniden Adapazarı'na dönmüş ve 35 yıl boyunca Tançgil Reklam adlı dükkânı ileterek 2019 yılında meslekten ayrılmıştır. Günümüzde müzik ve resim hobileriyle meşgul olmaktadır.

3. BÖLÜM: UYGULAMA

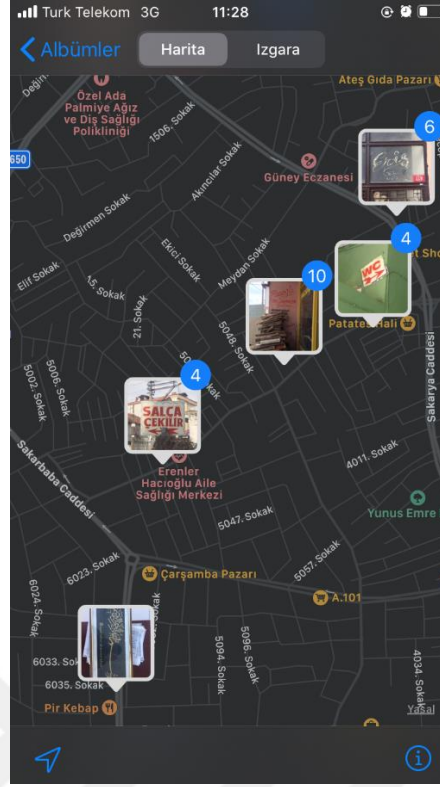
Araştırma kapsamında vernaküler ürünlere ilişkin elde edilen bilgi ve bulgular, etkileşimli harita servisi olan Google Haritalarım'a koordinat bazlı girilmiş ve açık erişim olarak sunulabilmesi için tasarlanan Sakarya'nın Harfleri adlı ağ sayfasına aktarılmıştır. Bunun yanı sıra, bu ürünleri hazırlayan zanaatkârlara ulaşılmaya çalışılmış, ulaşılan kişilerle röportajlar yapılmış ve röportajlar video olarak kayıt altına alınmıştır.

3.1. Bulguların Fotoğraflanması

Araştırmanın başladığı tarihten itibaren başta Adapazarı ve Erenler ilçesi olmak üzere Sakarya'nın eski yerleşim yerleri, ticaret merkezleri ve sanayi bölgeleri sokak sokak gezilerek taranmıştır. Bu tarama kapsamında en eskisi 1950'lere kadar dayanan fırça ile yazılmış apartman isimlikleri, unvan levhaları, dükkân tabelaları, cam yazıları ve duvar yazıları keşfedilmiştir. Bu saha taramalarında ortaya çıkan bulgular, kentin tipografik dokusunun bir parçasını oluşturduğu için fotoğraflanmıştır. Fotoğraf çekimi esnasında yarı profesyonel Canon 600D fotoğraf makinesi kullanılmıştır. Bulgular, hem bulundukları ortamı kapsayacak şekilde uzaktan, hem de detayları incelenmek üzere yakından fotoğraflanmıştır. Fotoğraflar dijital ortama aktarıldıktan sonra Adobe Photoshop ve Adobe Lightroom uygulamaları ile çeşitli renk düzenlemeleri ve perspektif düzenlemeleri yapılmıştır.

3.2. Bulguların Konumlarının Kaydedilmesi

Saha taraması sırasında bulguların konumlarını kaydetmek için iPhone 6S cep telefonu ile fotoğraf konum kaydı yapılmıştır. Apple'nin harita servisleriyle eş zamanlı çalıştığı fotoğraf çekme uygulaması, çekilen bir fotoğrafı anlık olarak harita üzerinde işaretlemektedir.



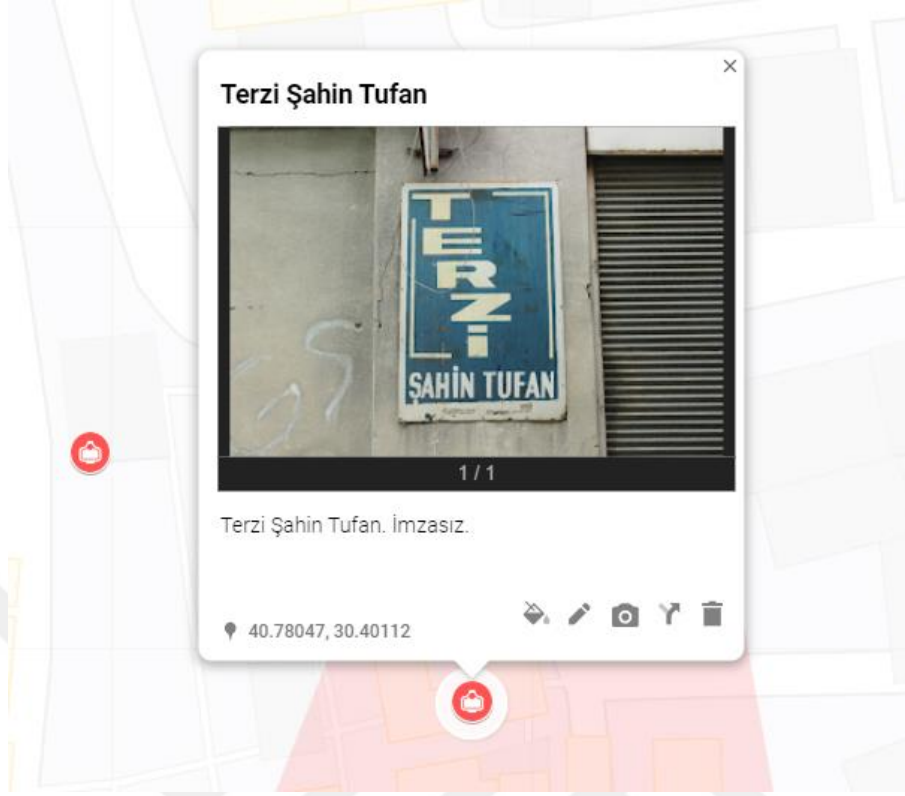
Resim 84: iPhone 6S ile çekilen fotoğrafların harita üzerinde görünümü.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.

Saha taraması esnasında yarı profesyonel Canon 600D ile orijinal çekimler yapılırken, aynı bulgular cep telefonu ile de çekilerek eş zamanlı olarak konum kaydı yapılmıştır. Bu yöntem aynı zamanda araştırma sürecinin dışında, fotoğraf makinesi ile gezilmeyen herhangi bir anda da karşılaşılan bulguları kaydetmek için kullanılmıştır. Daha sonra harita üzerinden o bulguların yeri kontrol edilerek fotoğraf makinesi ile orijinal çekimleri gerçekleştirilmiştir.

3.3. Konumların ve Fotoğrafların Google Haritalarım'a Aktarılması

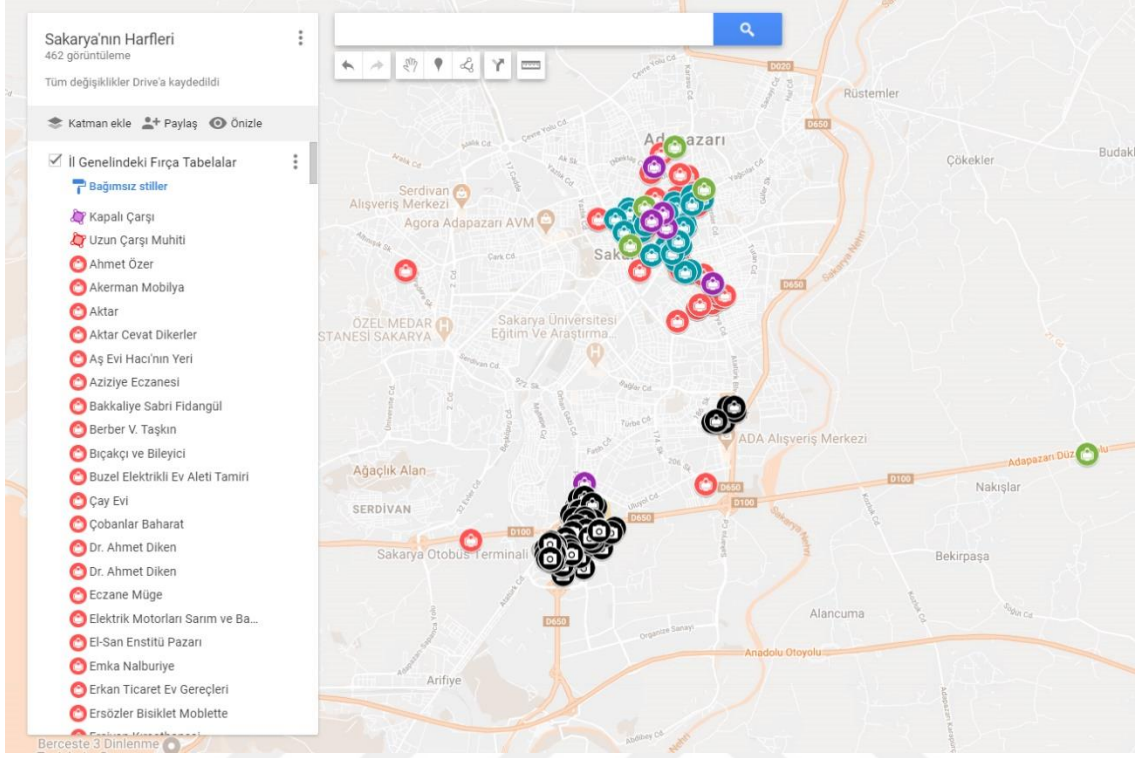
Google'ın sunmuş olduğu *Haritalarım* hizmeti, Gmail hesabı olan herkese kendi haritalarını oluşturmaya olanak tanımaktadır.



Resim 85: Google Haritalarım uygulamasının bulgu ekleme ekranından bir örnek.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.

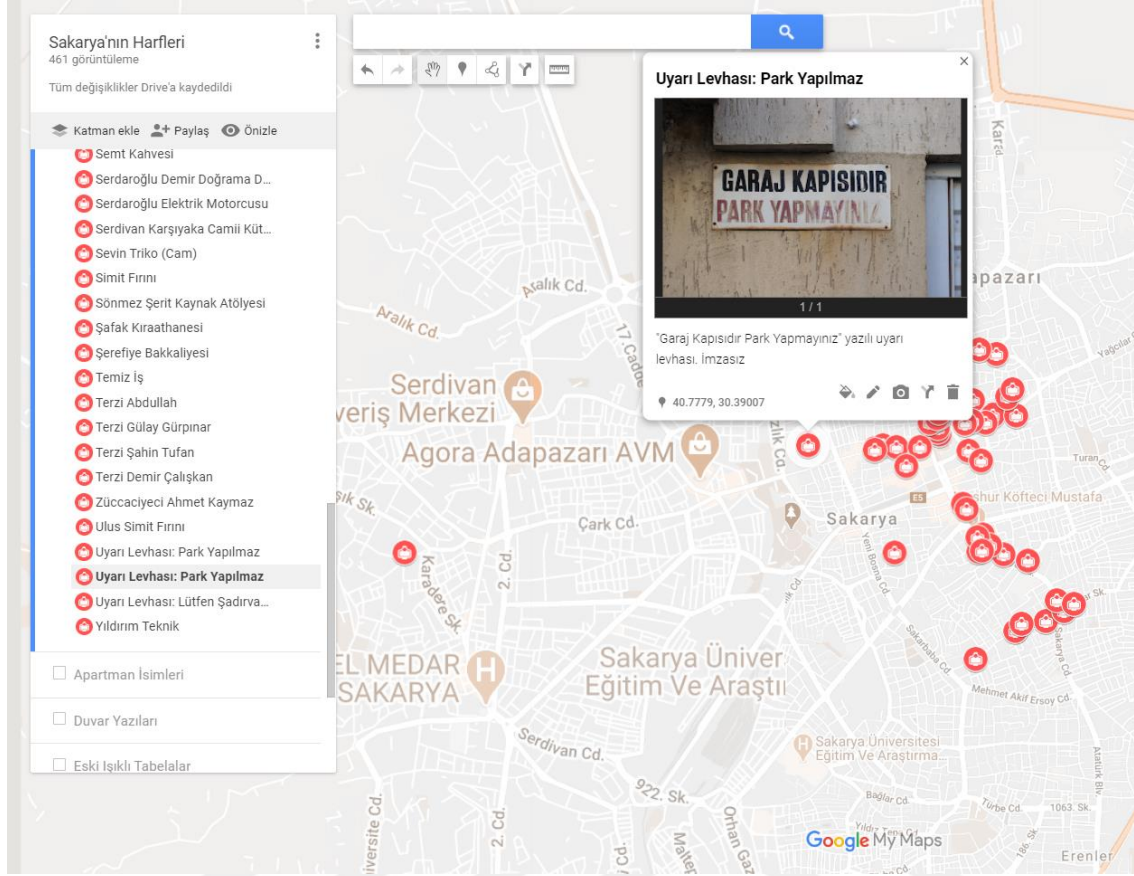
Bu olanaktan faydalanarak *Sakarya'nın Harfleri* adında boş bir harita oluşturulmuştur. Daha sonra, önceden konumu belirlenmiş bulgular, işlenmiş fotoğraflar halinde ve bulgular hakkındaki bilgilerle birlikte yukarıdaki ekranda olduğu gibi harita üzerine girilmiştir. Bu girişler yapıldığında harita çevrimdışıdır. Paylaşma seçeneği aktif hale getirildikten sonra herkes tarafından ziyaret edilebilir ve Google'ın vermiş olduğu bağlantı koduyla ağ sayfalarında yayımlanabilmektedir.



Resim 86: Sakarya'nın Harfleri, tüm bulguların yer aldığı harita.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.

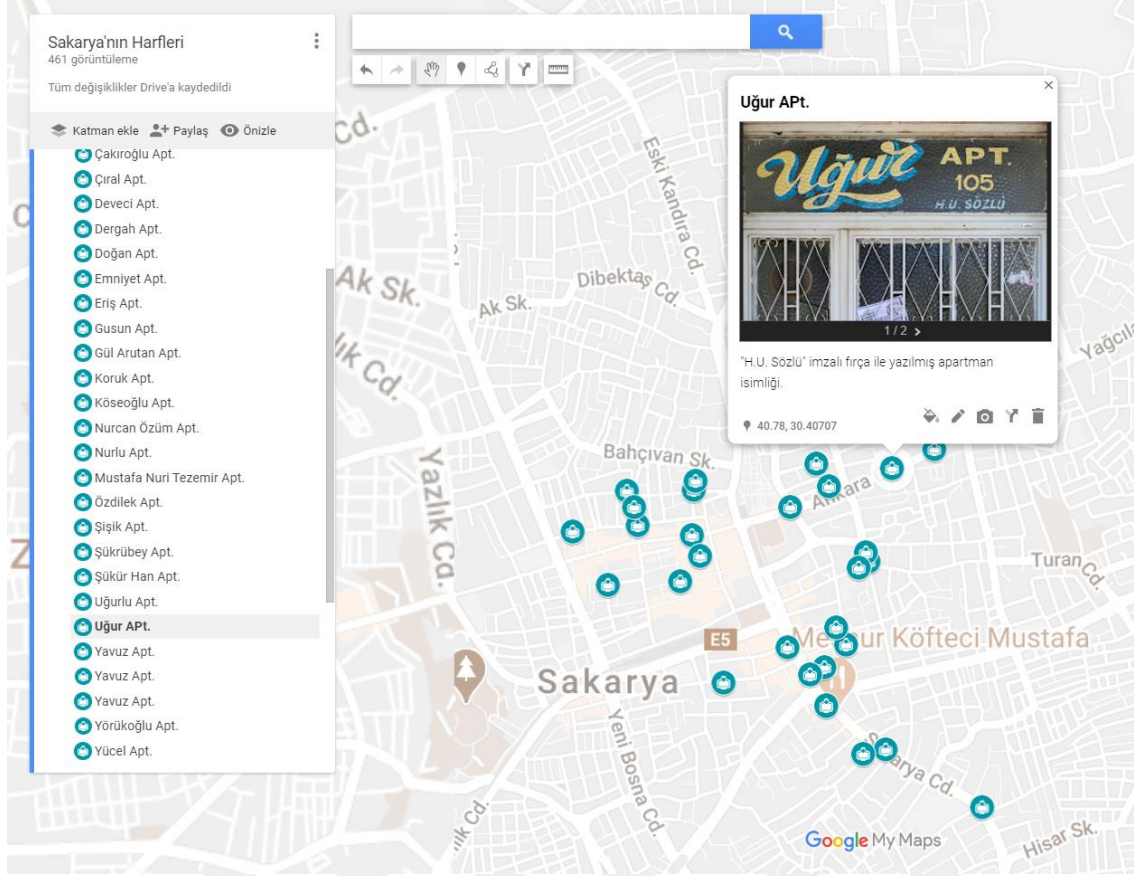
Google Haritalarım'ın panel kısmında kategori oluşturma alanı bulunmaktadır. Sırasıyla *İl Genelindeki Fırça Tabelalar*, *Apartman İsimlikleri*, *Duvar Yazıları*, *Eski Işıklı Tabelalar*, *Modern Sanayi*, *Atatürk ve Erenler Sanayi Sitesi*, *Artvin Sanayi* ve *Merkez Sanayi* olmak üzere sekiz kategori oluşturulmuştur. Her kategori aç-kapa özelliği ile görüntülenebilmektedir.



Resim 87: İl Genelindeki Fırça Tabelalar kategorisi.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.

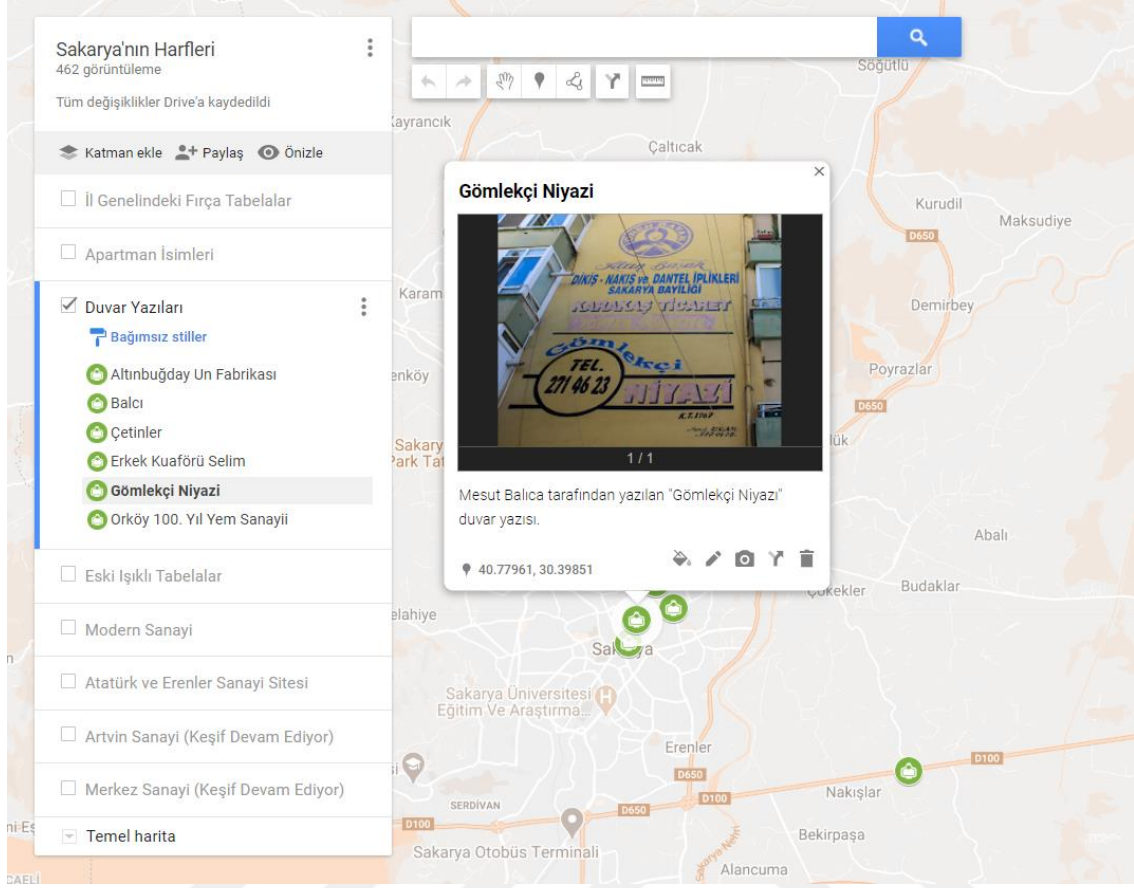
İl Genelindeki Fırça Tabelalar kategorisinde zanaatkârlar tarafından yazılmış unvan levhaları, cam yazıları, uyarı levhaları ve dükkân tabelaları bulunmaktadır. Bu kategoride toplamda 63 adet bulgu yer almaktadır. Kırmızı tabela ikonu ile harita üzerinde gösterilen her nokta fotoğrafın bulunduğu konumu temsil etmektedir.



Resim 88: Apartman İsimlikleri kategorisi.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.

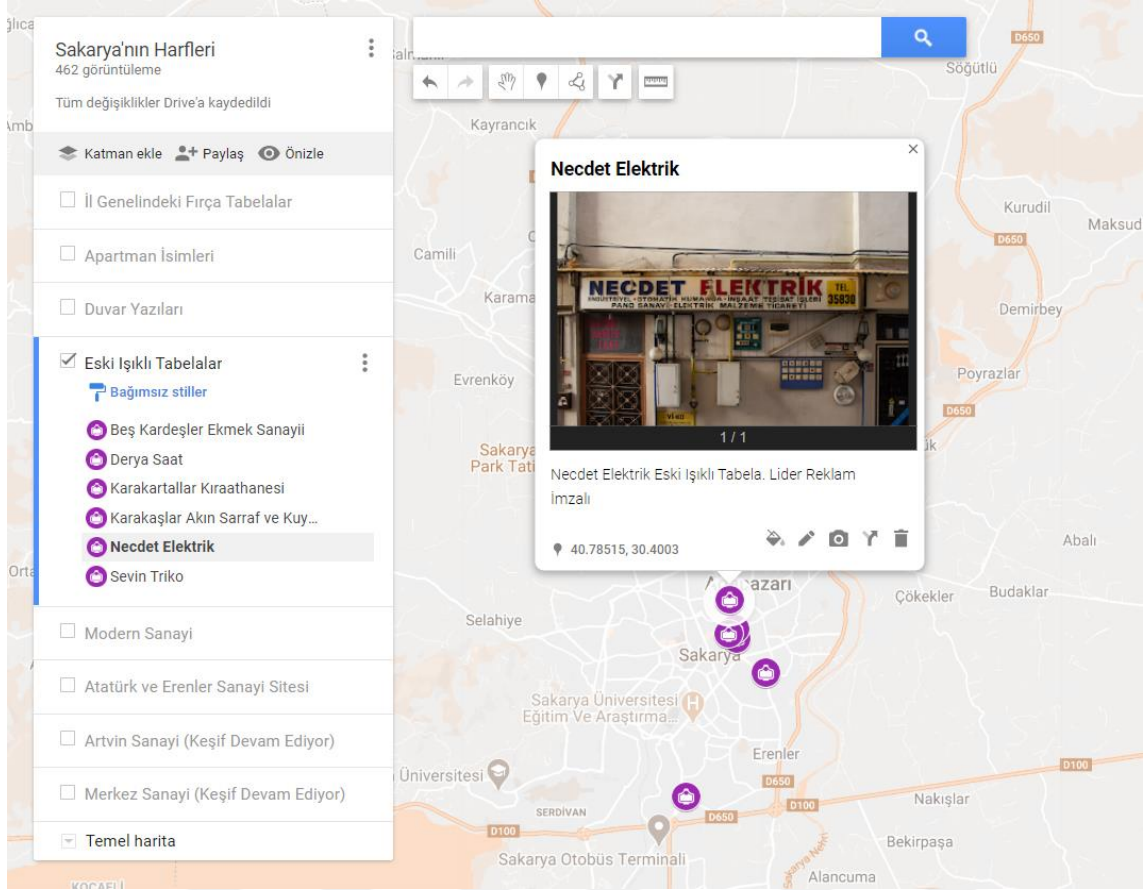
Apartman isimlikleri kategorisinde bulgular, turkuaz rengi ile ayrıştırılmış ve bulundukları konuma göre yerleştirilmiştir. Bu kategoride 29 adet apartman isimliği yer almaktadır.



Resim 89: Duvar Yazıları kategorisi.

Kaynak: Resim tarafından oluşturulmuştur.

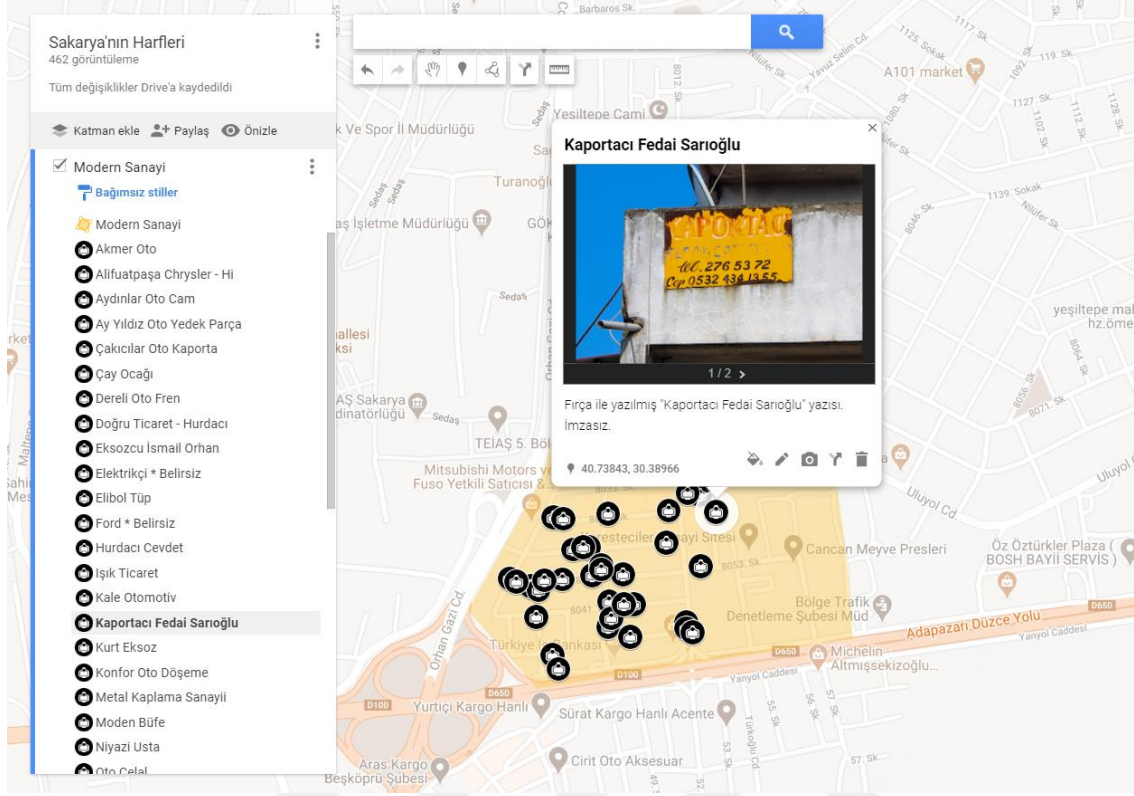
Duvar yazıları kategorisi diğer kategorilere kıyasla daha az bulguya sahiptir. Zamanında kent merkezinde fırça ile zanaatkarlar tarafından boyanan bu duvarlar günümüzde daha çok branda kaplamak için kullanıldığından, duvar yazısı örneklerinin sayısı epey azalmaktadır. Bu kategoride toplamda 6 adet duvar yazısı bulunmaktadır. Duvar yazılarının yoğunlukta olduğu bölgeler günümüzde sanayi bölgeleridir. Sanayide yer alan duvar yazıları sanayiyle ilgili kategorilerde irdelenmiştir.



Resim 90: Eski Işıklı Tabelalar kategorisi.

Kaynak: Resim tarafından oluşturulmuştur.

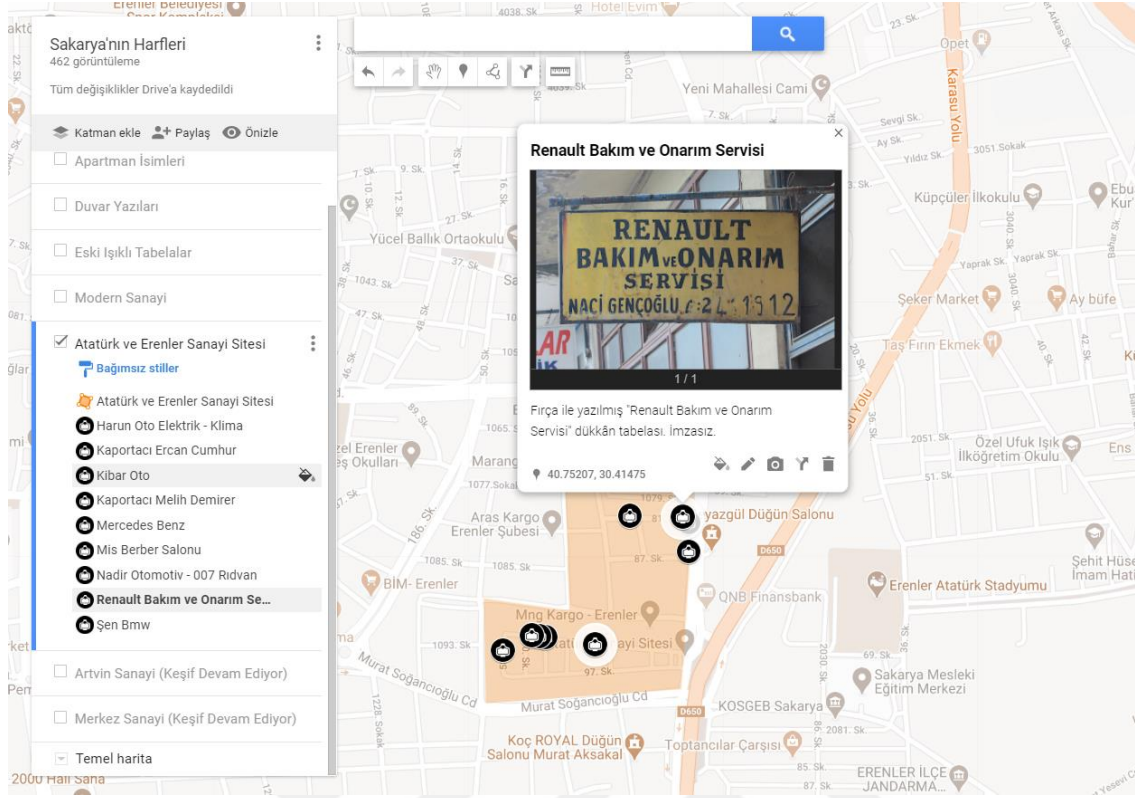
Kent içinde sayısı epey az olmakla birlikte, üzerinde fırçayla yazılmış harflemeler ve kesme harfler bulunan eski ışıklı tabelalar yer almaktadır. Bu kategoride toplamda 6 adet eski ışıklı tabela bulunmuştur.



Resim 91: Modern Sanayi kategorisi.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.

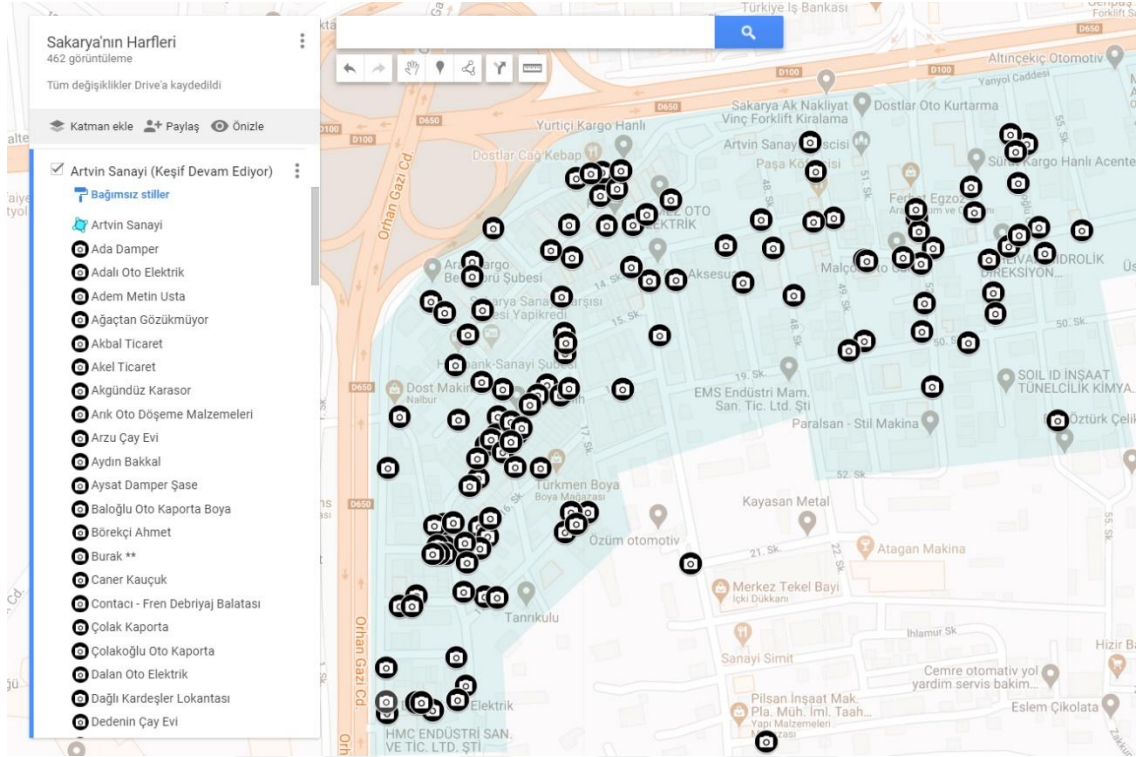
Sanayi bölgelerinde bulunan vernaküler tipografi örneklerini incelemek için Modern Sanayi bölgesi taranmış ve 39 adet bulgu bu kategoriye kaydedilmiştir.



Resim 92: Atatürk ve Erenler Sanayi Sitesi kategorisi.

Kaynak: Görsel tarafımdan oluşturulmuştur.

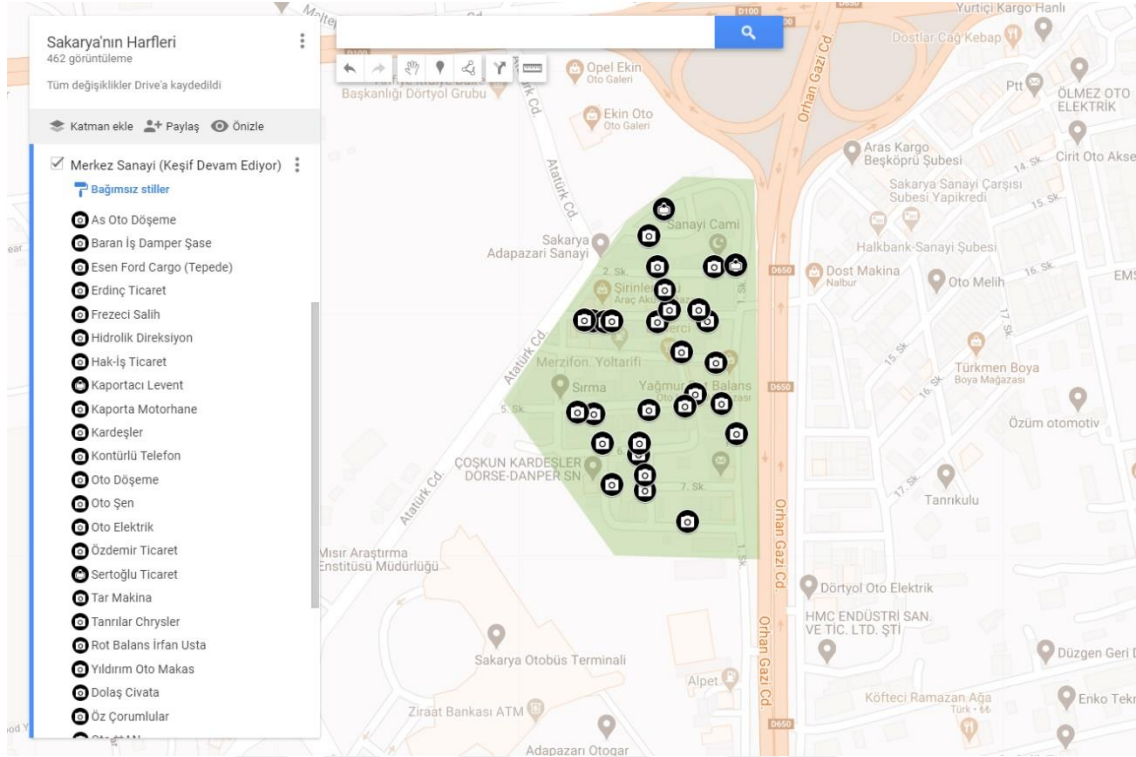
Atatürk Sanayi Sitesi ve Erenler Sanayi Sitesi küçük bir bölgede yan yana yer almasından dolayı tek bir katmanda incelenmiş ve toplamda 9 adet bulgu elde edilmiştir.



Resim 93: Artvin Sanayi kategorisi.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.

Artvin Sanayi olarak adlandırılan sanayi bölgesi, vernaküler tipografi örneklerinin yer aldığı en yoğun bölgedir. Bölgede toplamda 132 adet vernaküler ürün yer almaktadır ancak araştırma bölgesinin sınır kapsamının dışında kaldığı için fotoğraf çekimi gerçekleştirilmemiştir. Mevcut konumlar Google Maps'in üç boyutlu sokak gezintisi özelliği ile dijital ortamda tespit edilmiş ve konumlandırılmıştır. Sakarya'nın Harfleri sürdürülebilir bir projedir ve ilerleyen zamanlarda fotoğraf yüklemeleri gerçekleştirilecektir. Bu sebeple kategori başlığının hemen yanında *Tarama Devam Ediyor* ibaresi yer almaktadır.



Resim 94: Merkez Sanayi kategorisi.

Kaynak: Resim tarafımdan oluşturulmuştur.

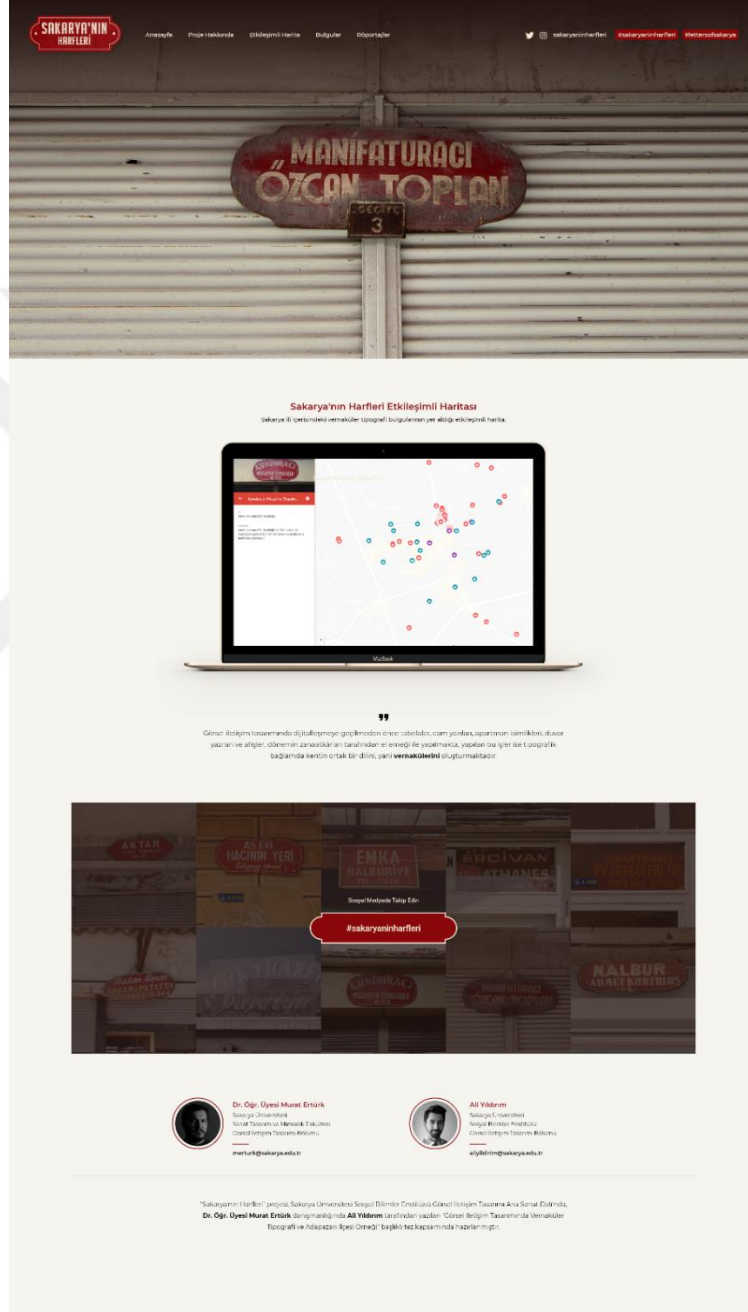
Merkez Sanayi bölgesi de tıpkı Artvin Sanayi gibi araştırma kapsamının dışında kaldığı için yalnızca Google Maps'in üç boyutlu sokak gezintisi özelliğiyle vernaküler tipografi örnekleri tespit edilmiş ve 31 adet vernaküler ürünün konumları girilmiştir. Fotoğrafları henüz çekilmeyen kategorinin başlığında yine *Tarama Devam Ediyor* ibaresi yer almaktadır. İlerleyen günlerde çekimler gerçekleştirileceği zaman bu iki bölgede yer alan konumlar araştırmacıya bir rehber görevi görecektir.

3.4.Video Röportajlar ve Görüntülerin Montajlanması

Araştırma kapsamında yapılan video röportajlarda, mekân olarak görüşülen kişilerin çalıştıkları ortamlar tercih edilmiştir. Yapılan her görüşme Adobe Photoshop ve Adobe After Effects uygulamaları kullanılarak ayrı bir video kurgusu olarak hazırlanmış ve görüşülen kişilerden elde edilen belge niteliğindeki fotoğraflar video içerisinde gösterilmiştir. Araştırma kapsamında Muzaffer Topaloğlu, Sedat Topan ve Ali Kayıhan Piliççi ile röportaj yapılmıştır. Videolar hem Sakarya'nın Harfleri adlı ağ sayfasında hem de aynı adlı YouTube kanalında yayımlanmıştır.

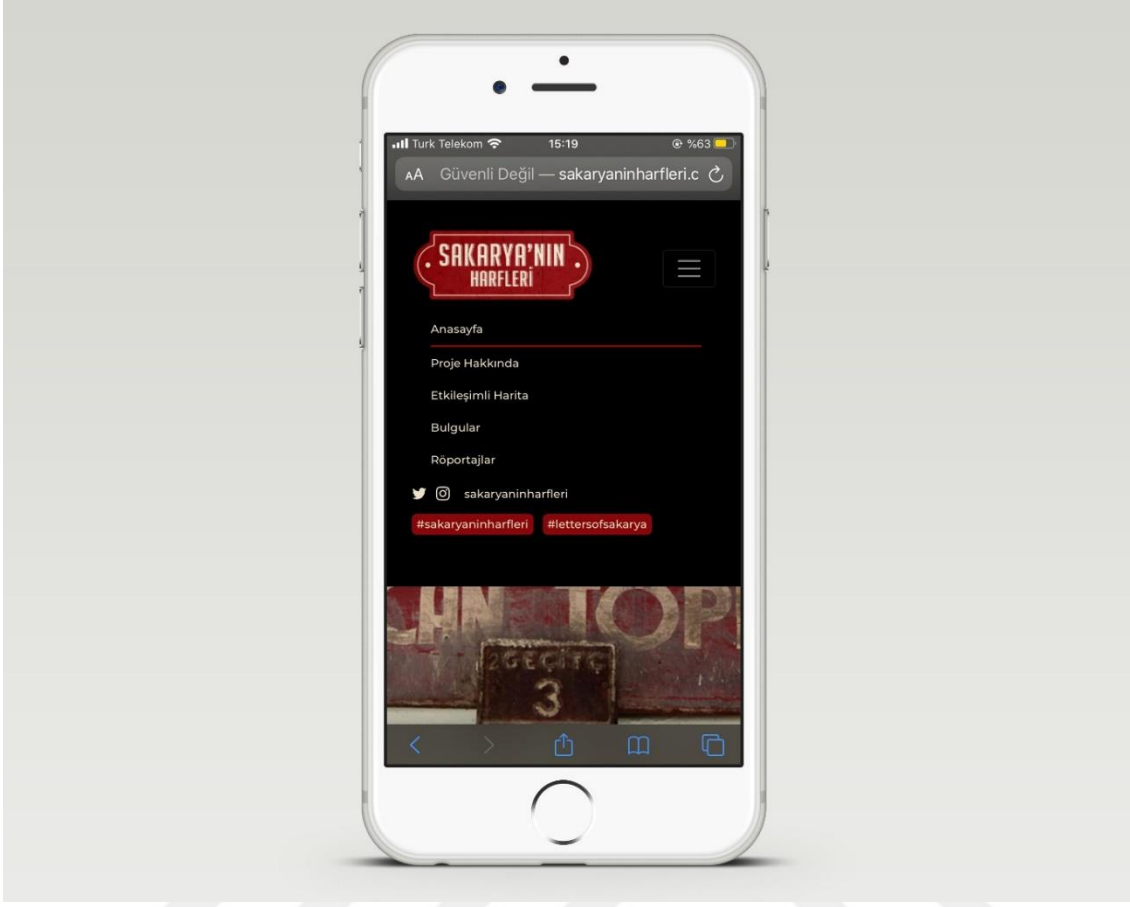
3.5. Ağ Sayfasının Tasarlanması

Araştırmanın sürekliliği, sergi niteliğinde ziyaret edilebilir olması, bulguları daha yakından incelenebilmesi ve röportajlara ulaşılabilmesi için *sakaryaninharfleri.com* alan adına sahip bir ağ sayfası oluşturulmuştur.



Resim 95: Sakaryaninharfleri.com Anasayfa ekran görüntüsü.

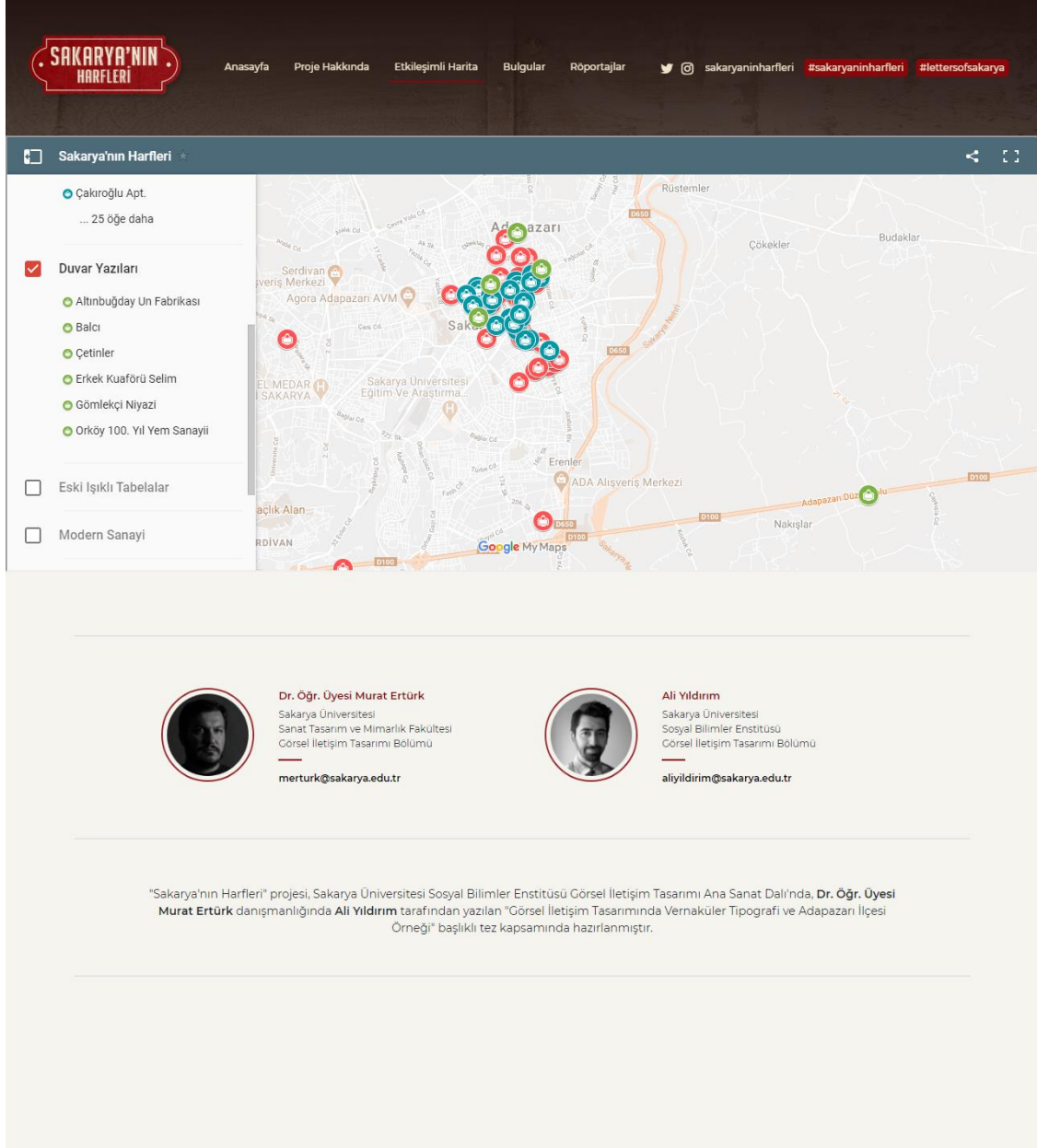
Kaynak: <http://sakaryaninharfleri.com>



Resim 96: Sakaryaninharfleri.com *Anasayfa* mobil görünümü.

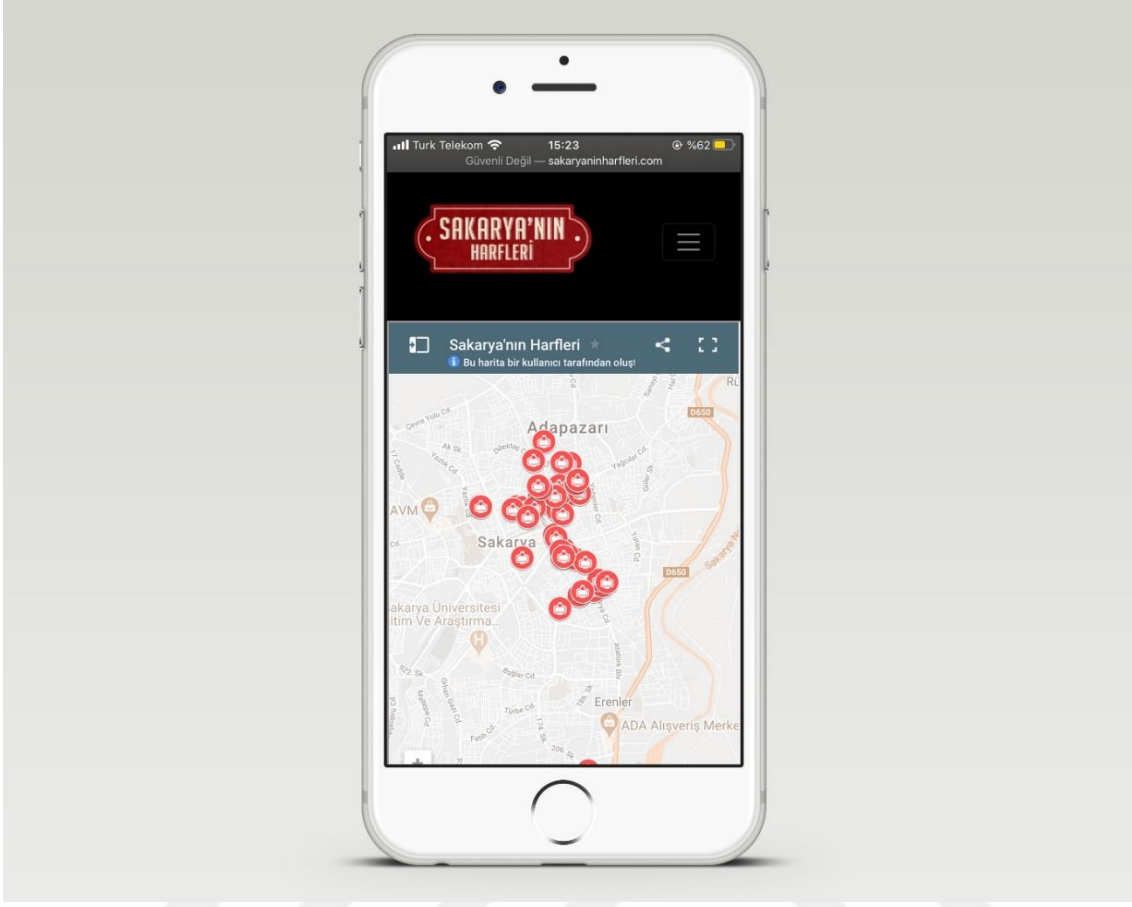
Kaynak: <http://sakaryaninharfleri.com> (Mobil)

Ağ sayfasının *Anasayfası* araştırma hakkında kısa bilgiler içerir. Etkileşimli haritanın nasıl kullanılacağına yönelik animasyonlar ve projenin yürütücüleri hakkında bilgiler içermektedir. Aynı zamanda sayfanın içerisinde *Proje Hakkında* adında yer alan sekmede proje hakkında detaylı bilgiler yer almaktadır. Sakarya'nın Harfleri ağ sayfası hem masaüstü bilgisayarlardan hem de mobil cihazlardan girilebilecek şekilde optimize edilmiştir.



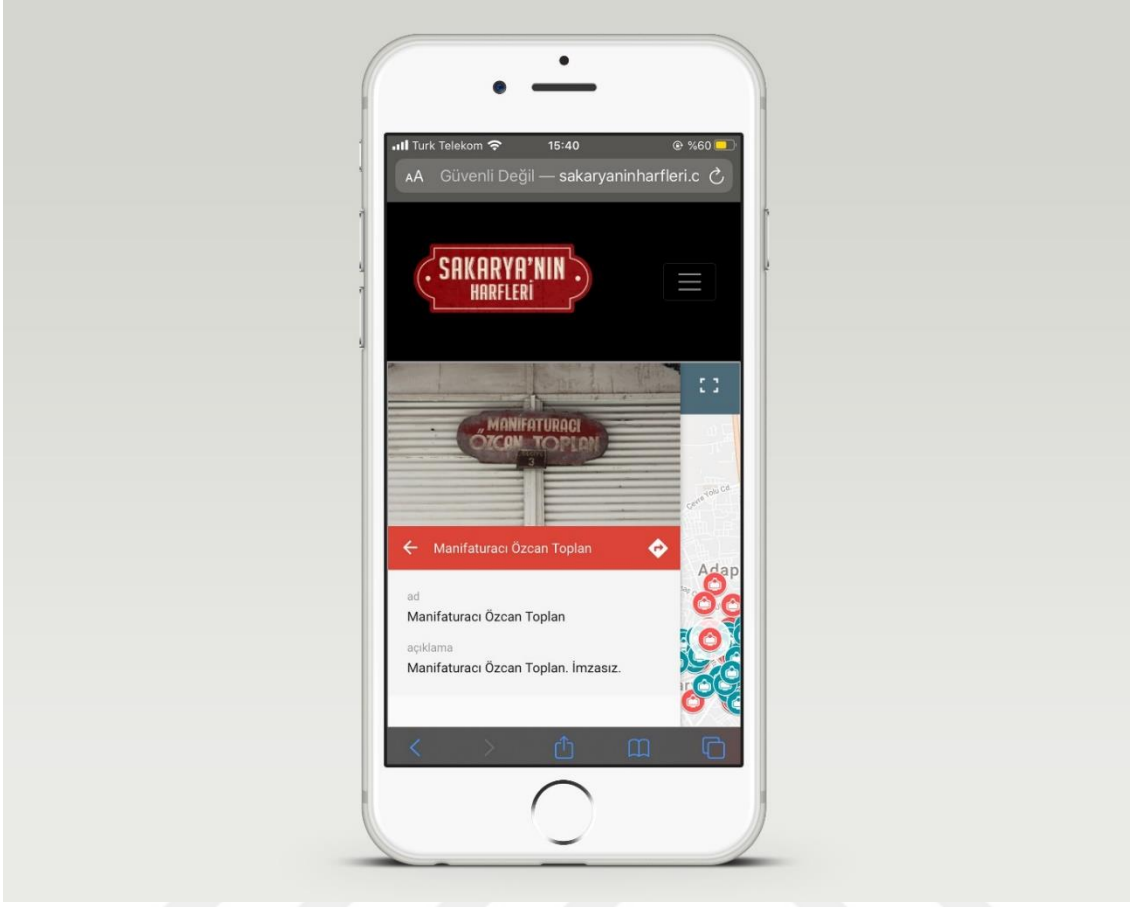
Resim 97: Sakaryaninharfleri.com *Etkileşimli Harita* sayfası.

Kaynak: <http://sakaryaninharfleri.com/etkilesimli-harita>



Resim 98: Sakaryaninharfleri.com *Etkileşimli Harita* sayfası mobil görünümü.

Kaynak: <http://sakaryaninharfleri.com/etkilesimli-harita> (Mobil)



Resim 99: Sakaryaninharfleri.com *Etkileşimli Harita* sayfası detayı.

Kaynak: <http://sakaryaninharfleri.com/etkilesimli-harita> (Mobil).

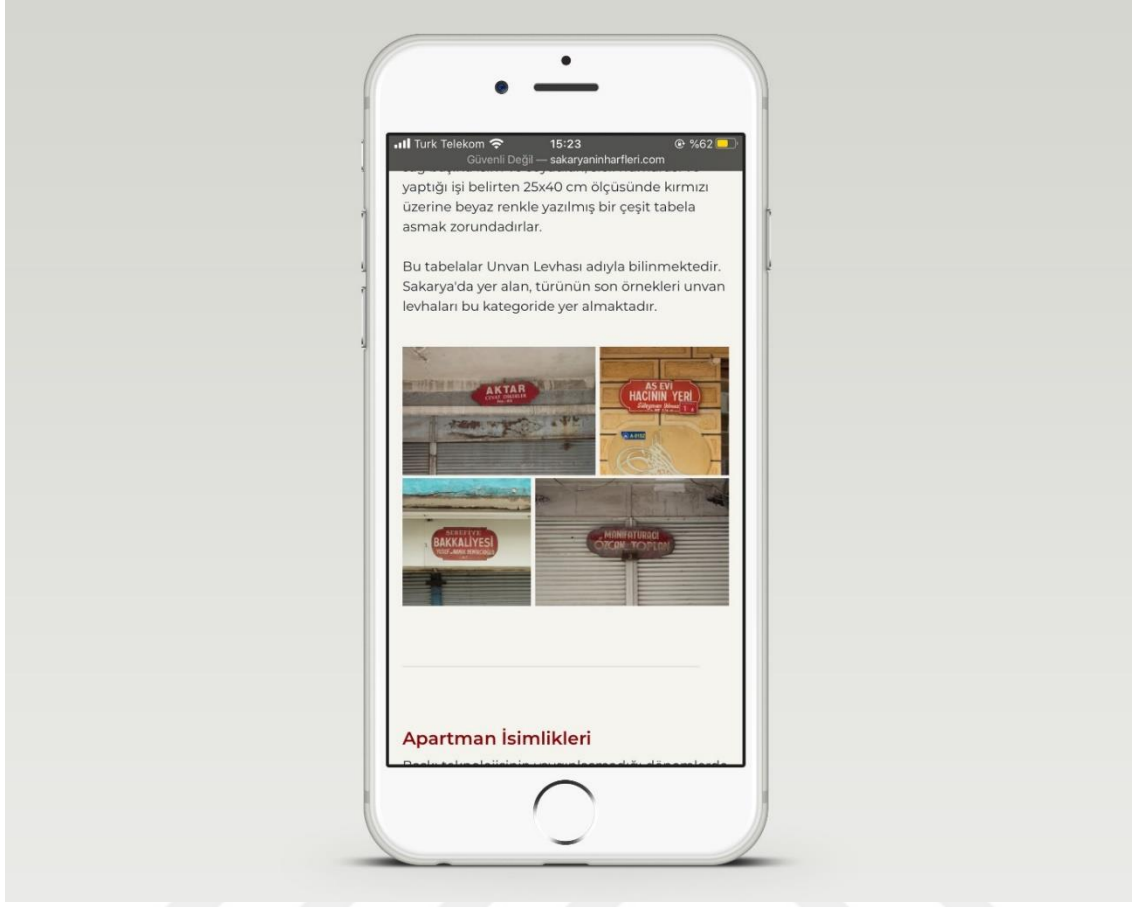
Ağ sayfasının kullanıcıyla en çok etkileşim kuracak kısmı ise *Etkileşimli Harita* bölümüdür. Bu bölümde Google Haritaların uygulamasının vermiş olduğu yerleştirme (embed) kodunun ağ sayfasına gömülmüş halini içermektedir. Haritanın sağ üst köşesinde yer alan buton vasıtasıyla proje Google üzerinden tam ekran deneyimlenebilir.

The image displays four distinct examples of Turkish graffiti signs:

- Top Left:** A white rectangular sign with a red border. The text reads: "DİKKAT" (Attention) in large red letters, followed by "FANATİZMİ KAYBETTİM ÖZGÜLME" (I lost my fanaticism, I am free), "PARK ETMEYİNİZ" (Do not park), and "SİZİNİZİNİZ BİLEK" (You are all here). At the bottom, it says "SİYASİYAT" (Politics).
- Top Right:** A white rectangular sign with a red border. The text reads: "Gülen" (Gülen) in cursive, "SADIRVANI" (Sadırvani) in bold, "KAMİZE" (Sweater) in cursive, and "TUTALIM" (Let's wear) in bold.
- Bottom Left:** A black rectangular sign with white text. It reads: "18 YAŞINDAN" (From 18 years old), "BÜYÜKLER" (Adults), "HAYATİ DİLAYAT" (Life delay), and "GİREMEZ" (Cannot enter).
- Bottom Right:** A white rectangular sign with a black border. The text reads: "GARAJ KAPISINDIR" (It is a garage door) and "PARK YAPMAYINIZ" (Do not park).



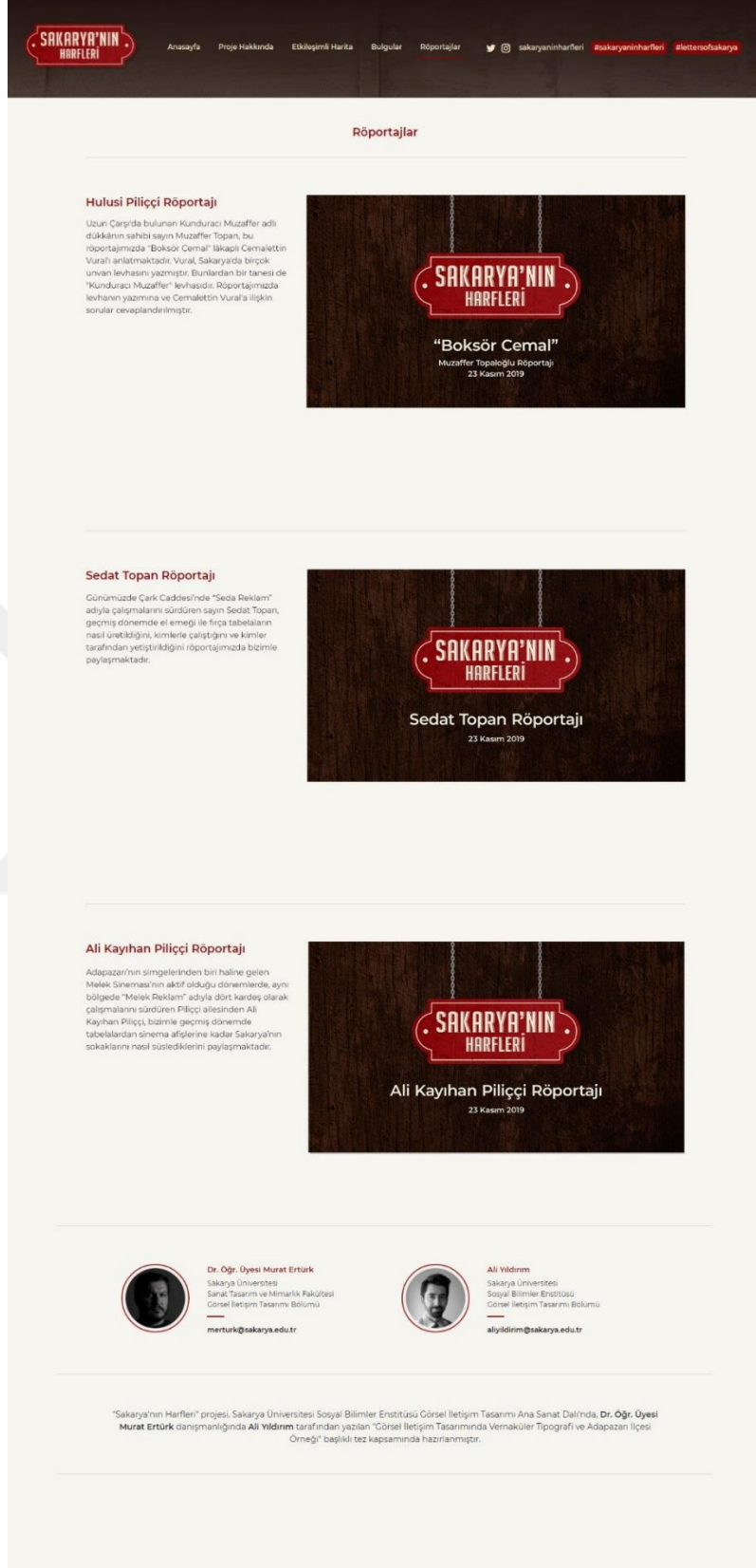
104



Resim 101: Sakaryaninharfleri.com *Bulgular* sayfası mobil görünümü.

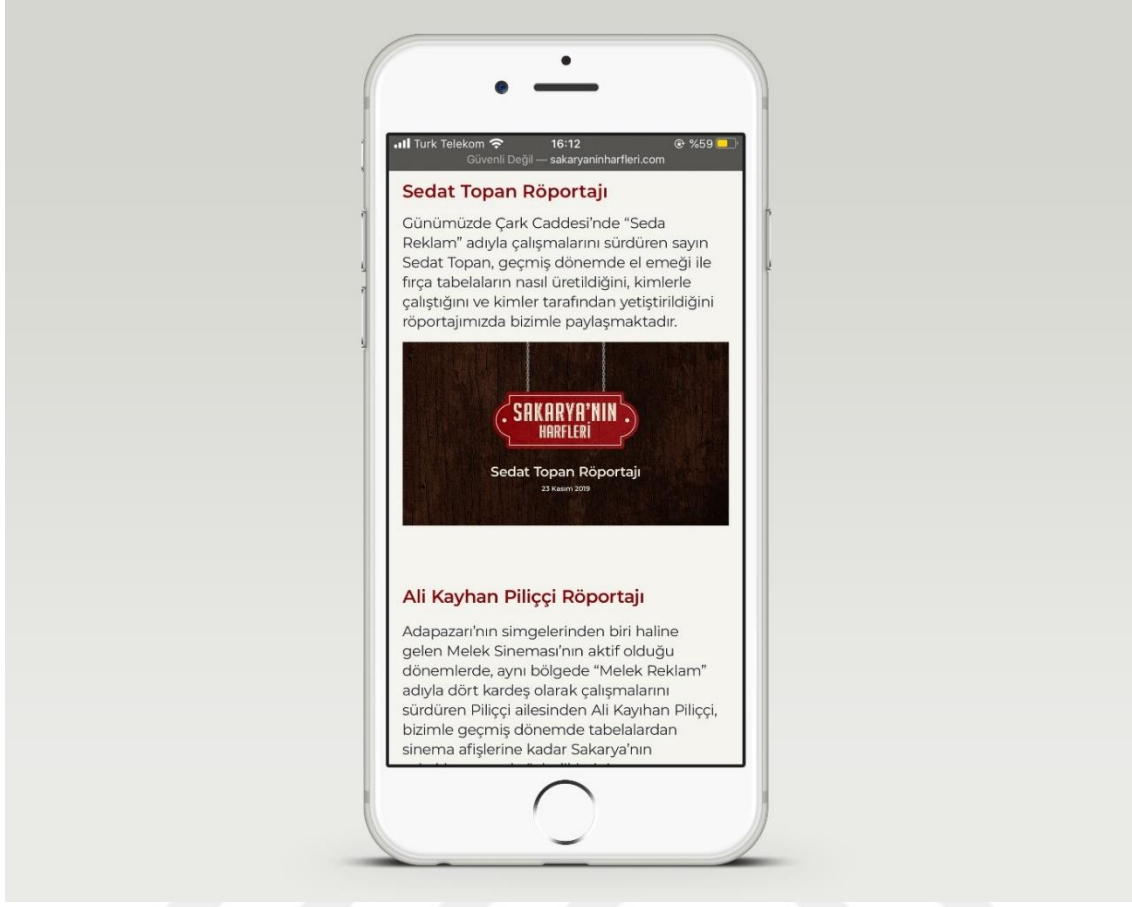
Kaynak: <http://sakaryaninharfleri.com/bulgular> (Mobil)

Araştırma kapsamında elde edilen bulgular da *Bulgular* sayfasında listelenmektedir. Bu liste içerisinde yer alan fotoğraflar kategorilere ayrılarak galeri oluşturulmuştur. Ziyaretçiler harita üzerinde gezindikleri tüm fotoğrafları *Bulgular* sayfasında fotoğraf galerisini kullanarak inceleyebilmektedir.



Resim 102: Sakaryaninharfleri.com *Röportajlar* sayfası.

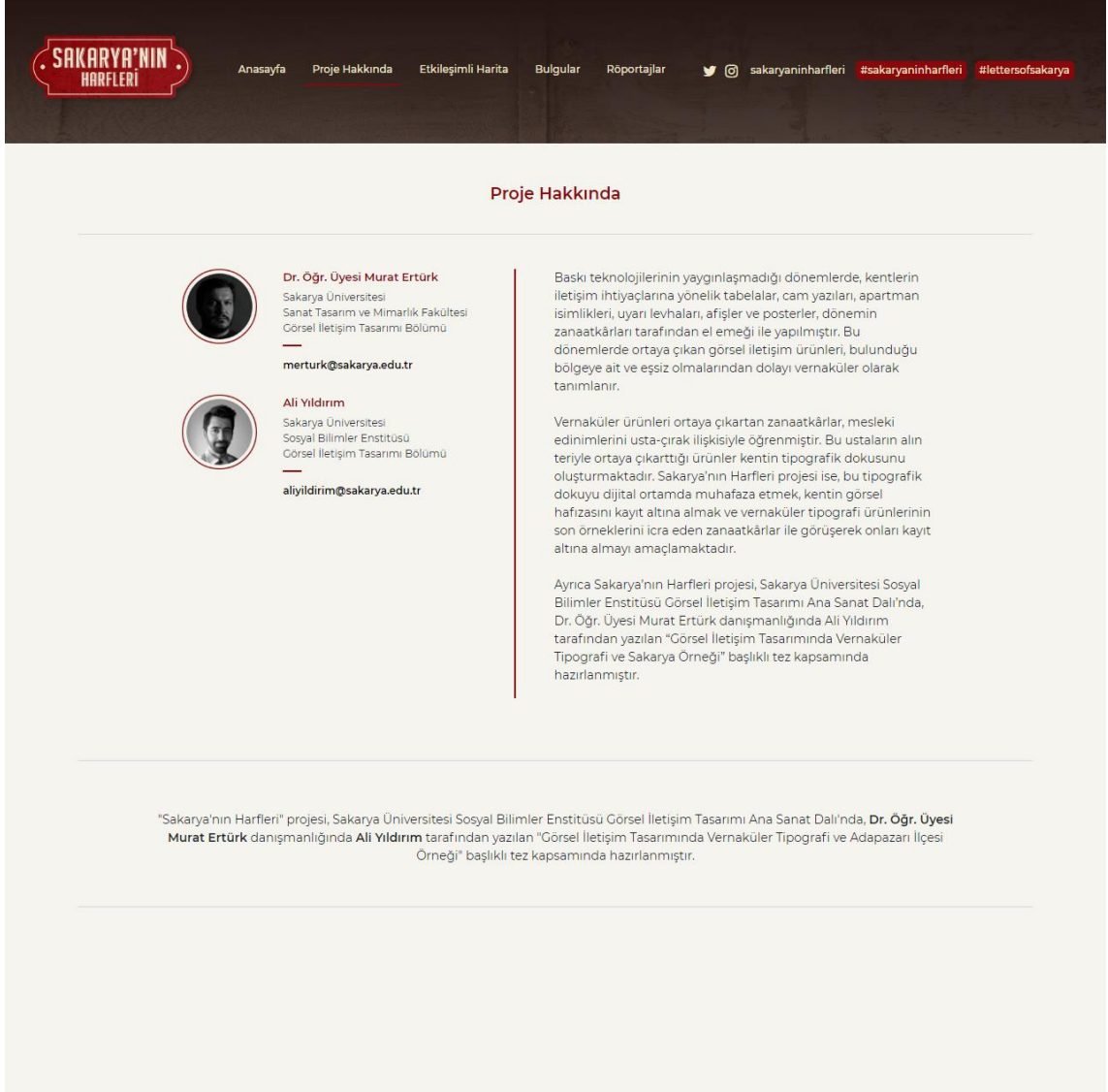
Kaynak: <http://sakaryaninharfleri.com/roportajlar>



Resim 103: Sakaryaninharfleri.com *Röportalar* sayfası mobil görünümü.

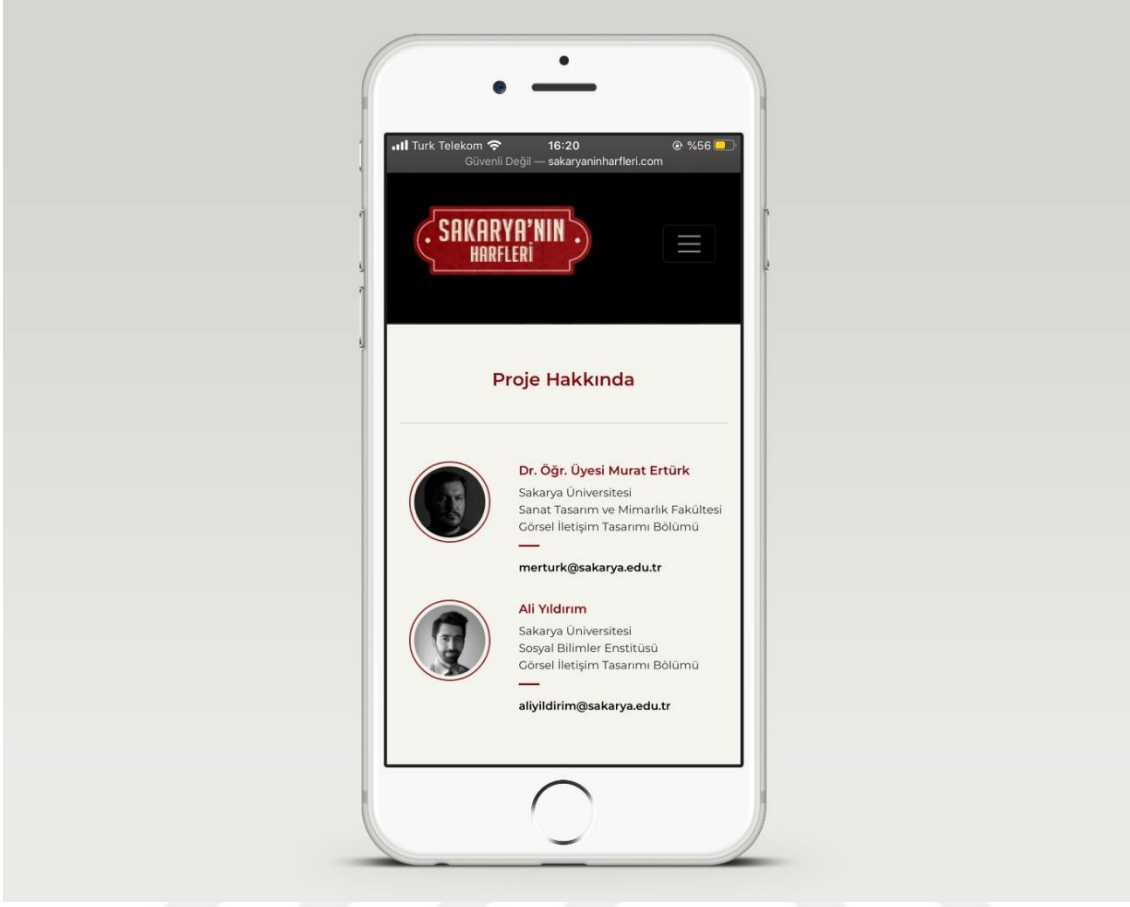
Kaynak: <http://sakaryaninharfleri.com/roportajlar>

Vernaküler tipografi örneklerini icra etmiş ustaların ya da bu ustalar hakkında görüş beyan eden tanıkların yer aldığı bir *Röportajlar* sayfası da bulunmaktadır. Burada yer alan videolar “Sakaryanın Harfleri” adında oluşturulmuş YouTube kanalından yerleştirme (embed) kodu vasıtasıyla çekilmektedir. Röportajlar kısmında, araştırma için üç isim kamera karşısına geçmiştir. Kunduracı Muzaffer (bkz. Resim 13) levhalı dükkânın sahibi Muzaffer Topaloğlu, “Boksör Cemal” lâkaplı Cemalettin Vural’ın çalışmaları hakkında bilgi vermektedir. Eski ustalardan olan Sedat Topan ve Ali Kayhan Piliççi ise, baskı teknolojisinin yaygın olmadığı dönemlerde el emeği ile ortaya çıkan işlerin nasıl gerçekleştiğini, kimlerle çalıştıklarını ve mesleki edinimlerini nasıl kazandıklarını anlatmaktadırlar.



Resim 104: Sakaryaninharfleri.com *Proje Hakkında* sayfası.

Kaynak: <http://sakaryaninharfleri.com/proje-hakkinda>



Resim 105: Sakaryaninharfleri.com Proje Hakkında sayfası mobil görünümü.

Kaynak: <http://sakaryaninharfleri.com/proje-hakkinda>

Proje Hakkında sayfasında araştırmaya ilişkin açıklama metni bulunmaktadır. Aynı zamanda araştırmayı yöneten kişilerin vasıfları ve iletişim bilgileri yer almaktadır.

SONUÇ

İnsanın yaşadığı her yerde, onu yönlendiren, bilgi veren-aktaran her nesne bir iletişim ürünüdür. Görsel iletişim ürünleri simgeler, yazılar ve hareketli nesneler içerebilmektedir. Tasarımın dijitale evrilmediği ve baskı teknolojisinin yaygınlaşmadığı dönemlerde, bu türden ürünler dönemin zanaatkârları tarafından el emeği ile ortaya çıkmıştır. Bu zanaatkârları günümüz tasarımcılarından ayıran en önemli fark, icra ettikleri meslekleri üzerine herhangi bir eğitim almamış olmalarıdır. Mesleki edinimlerini usta-çırak öğretisiyle elde eden zanaatkârlar, yaşadıkları çevrenin görsel iletişim ihtiyaçlarını gidermelerinden dolayı *yerel uygulayıcı* olarak da tanımlanmaktadırlar. Yerelde, el emeği ile ortaya çıkan görsel iletişim ürünlerini günümüzde dijitalden ayıran en önemli fark ise eşsiz olmalarıdır. Zanaatkârların bölgeye özgü nitelikte işler üretmesi, çalışmalarının altına imza atmayıp ürünlerin anonim olarak kalması, ürünlerin uzun ömürlü olmaması ve tasarım tarihi kitaplarında adlarının yer almamasından dolayı, bu türden işler vernaküler olarak tanımlanmıştır.

Günümüzde vernaküler görsel iletişim ürünlerin çoğu sokaklarda yer almaktadır. Unvan levhaları, uyarı levhaları, dükkân tabelaları, cam yazıları, duvar yazıları ve apartman isimlikleri, en sık karşılaşılan türlerden olmuştur. Sakarya’da yapılan saha araştırmasında, bu ürünlerin yer aldığı dükkânların çoğu uzun ömürlü işletmeler olmakla birlikte, on yıllardır ilk sahibi olarak işinin başında duran dükkân sahipleri de bulunabilmektedir. Bu dükkânlar ve apartmanlar kent genelinde vernaküler tipografi örneklerini muhafaza eden son yapılar olması nedeniyle, varlıkları son derece önemlidir. Kentsel dönüşüm hareketi yapıları, ucuz dijital baskı yöntemleri de görsel iletişim ürünlerini tehdit ederken bu ürünlerin dijital ortamda muhafaza etmek ve zanaatkârlarını keşfedip özgeçmişlerini oluşturmak, bu araştırmanın başlıca amacını oluşturmuştur.

Bu amaç doğrultusunda, vernaküler ürünlerin yer alabileceği bölgeler sokak sokak gezilmiş ve keşfedilen bulgular konumlarıyla birlikte fotoğraflanmıştır. Vernaküler ürünler, bulundukları bölgede mesleğini icra eden zanaatkârların çalışmalarını barındırdıkları için en iyi sergileme alanı yine bulunduğu noktalar olarak belirlenmiş ve Google Haritalarım uygulaması kullanılarak ürünlerin bulundukları konuma fotoğrafları ve künyeleri yerleştirilmiştir.

Araştırma vernaküler ürünlerin dijital ortamda muhafaza edilmesinin yanı sıra Sakarya kentinin iletişim ve tasarım tarihine de katkı sunacak veriler içermektedir. Tez kapsamında hazırlanan Sakarya'nın Harfleri Uygulaması ise açık kaynaklı bir erişime sahip olmakla birlikte yıllarca erişilebilir olacaktır. Bu özelliğiyle Sakarya'nın Harfleri projesi, her kesimden insanın faydalanabileceği bir görsel arşiv niteliği taşıyacaktır. Haritanın açık erişimli ve sürdürülebilir olması sebebiyle, yeni buluntular eklenmesiyle birlikte proje daha da genişleyecek ve kentin iletişim ve tarih yazımına katkısı her zaman güncel olacaktır. Ayrıca ilerleyen yıllarda bu ürünler yok olmuş olsa bile, konumları, bilgileri ve fotoğraflarıyla birlikte dijital ortamda muhafazaları devam edeceğinden, bu alanda araştırma yapmak isteyen herkesin başvurabileceği açık bir kaynak olmaya devam edecektir.



KAYNAKÇA

- Akkoyunlu, K. (2007). *"Sürdürülebilir Kent", Kent ve Politika: Antik Kentten Dünya Kentine.* (A. Mengi, Dü.)
- Ambrose, G., & Harris, P. (2011). *Basic Design Layouts.* Lausanne: AVA Publishing SA.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2012a). *Grafik Tasarımın Temelleri.* İstanbul: Literatür Yayınları.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2012b). *Tipografinin Temelleri.* İstanbul: Literatür Yayınları.
- ARED. (2020). *Saadettin Cebeci.* ARED: <https://www.ared.org.tr/ustalarimiz/sadettin-cebeci> adresinden alındı
- Baines, P., & Haslam, A. (2005). *Type & Typography.* Londra: Laurence King Publishing.
- Brustein, J. (2014, Mayıs 16). *Font War: Inside the Design World's \$20 Million Divorce.* Bloomberg: <https://www.bloomberg.com/news/articles/2014-05-15/font-war-inside-the-design-worlds-20-million-divorce> adresinden alındı
- Cambridge Dictionary. (2020). *Eclectic.* 2020 tarihinde Cambridge Dictionary: <https://dictionary.cambridge.org/dictionary/english/eclectic> adresinden alındı
- Drenttel, W., & Helfand, J. (2003). *Wonders Revealed: Design and Faux Science.* (R. Vanderlans, Dü.) *Emigre*(64).
- Ertürk, M. (2019, Ekim). Görsel İletişim Tasarımında Bir Tasarım Yaklaşımı Olarak Vernaküler. *Dergipark*(34).
- Ertürk, M. (2018). Sakarya'nın Fırça Tabela Ressamı: Enver Yücebalkan. *Kütahya Dumlupınar Üniversitesi 1. Uluslararası Ahmet Yakupoğlu Şehir, Sanat ve Tasarım Sempozyumu*, (s. 217-227). Kütahya.
- Extensis. (2019, Haziran 10). *How Many Fonts are There in the World?* Extensis: <https://www.extensis.com/blog/how-many-fonts-are-there-in-the-world#:~:text=What%20Font%20Is%2C%20a%20free,Type%20designers%3A%204%2C000%2B> adresinden alındı
- Finizola, F., Coutinho, S., & Cavalcanti, V. (2012). Vernacular design: a discussion on its concept., (s. 558). Kasım 1, 2019 tarihinde https://www.researchgate.net/profile/Fatima_Finizola/publication/236213519_Vernacular_design_a_discussion_on_its_concept/links/0046351704471da2f3000000/Vernacular-design-a-discussion-on-its-concept.pdf adresinden alındı
- Glassie, H. (2000). *Vernacular Architecture.* Indianapolis: Indianapolis University Press.

- Hawley, R. (2019, Nisan 26). *Gotham Font Is Everywhere*. The Outline: <https://theoutline.com/post/7356/gotham-font-is-everywhere> adresinden alındı
- Heller, S., & Meggs, P. (2001). *Texts on Type Critical Writings on Typography*. New York: Allworth Press.
- Heller, S., & Thompson, C. (2000). *Letterforms Bawdy Bad & Beautiful*. New York: Watson-Guptill Publications.
- Heller, S., & Vienne, V. (2016). *Grafik Tasarımı Değiştiren 100 Fikir*. (B. Bayrak, Çev.) İstanbul: Literatür Yayınları.
- Hüppauf, B., & Umbach, M. (2005). *Vernacular Modernism: Heimat, Globalization and The Built Environment*. California: Stanford University Press.
- Jacobs, K., & Kalman, T. (1990, Şubat). We're here to be bad. *Print*(44), 3.
- Kusno, A. (2019). Reframing the Vernacular and Other Tales. G. Suartika, & J. Nichols (Dü) içinde, *Reframing the Vernacular: Politics, Semiotics, and Representation*. Cham: Springer Nature Switzerland AG.
- Labov, W. (1972). *Language in the Inner City: Studies in the Black English Vernacular*. Philadelphia: University of Pennsylvania Press.
- Linotype. (2020). *Cooper Black*. Linotype: <https://www.linotype.com/284/cooper-black-family.html> adresinden alındı
- Linotype. (2020). *Eurocine Family*. Linotype: <https://www.linotype.com/5761638/eurocine-family.html> adresinden alındı
- Linotype. (2020, Temmuz 7). *Eurostile*. Linotype: <https://www.linotype.com/178/eurostile.html> adresinden alındı
- Linotype. (2020). *Optima*. Linotype: <https://www.linotype.com/1348248/optima-family.html> adresinden alındı
- Linotype. (2020). *Swiss 721*. Linotype: <https://www.linotype.com/1086487/swiss-721-family.html> adresinden alındı
- Loeb, C. (2001). *Entrepreneurial Vernacular: Developers' Subdivisions in the 1920s*. London: The Johns Hopkins University Press.
- Lupton, E. (1996). *Mixing Messages: Graphic Design in Contemporary American Culture*. New York: Princeton Architectural Press.
- Meggs, P., & Purvis, A. (2012). *Megg's History of Graphic Design*. New Jersey: John Wiley & Sons Inc.
- Oliver, P. (2006). *Built to Meed Needs: Cultural Issues in Vernacular Architecture*. Burlington: Architectural Press.

- Poynor, R. (2003). *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism*. London: Laurance King Publishing Ltd.
- Resmî Gazete. (1974, Ekim 1). *Belediyenin Denetimine ve Ruhsatına Tabi Her Türlü İş Yerleri İle Burada Çalışan Personelin Uyacakları Belediye Emir ve Yasakları*. Resmî Gazete: <https://www.resmigazete.gov.tr/arsiv/15023.pdf> adresinden alındı
- Sarıöz, S. (2016). *Konuşuyorum ama Anlamıyorum! İngilizce Sözcüklerin Etimolojisi*. İstanbul: Yazardan Direkt.
- Shaughnessy, A. (2009). *Graphic Design: A User's Manual*. London: Laurence King.
- Sözen, M., & Tanyeli, U. (2016). *Sanat Kavram ve Terimleri SÖzlüğü*. İstanbul: Remzi Kitabevi.
- TDK. (2020). *Zanaat*. Türk Dil Kurumu Sözlükleri: <http://sozluk.gov.tr> adresinden alındı
- Tunalı, İ. (2004). *Tasarım Felsefesine Giriş*. İstanbul: Yapı-Endüstri Merkezi Yayınları.
- Twemlow, A. (2016). *Grafik Tasarım Ne İçindir?* İstanbul: Yapı Endüstri Merkezi Yayınları.

ÖZGEÇMİŞ

Ali Yıldırım 7 Haziran 1990 yılında Sakarya’da doğmuştur. İlköğretim ve Ortaöğretimini Adapazarı Ahmet Akkoç Okulu’nda tamamlamıştır. Liseyi Adapazarı Atatürk Lisesi’nde tamamlayan Yıldırım, 2008 yılında Düzce Üniversitesi, Kaynaşlı MYO, Geleneksel Türk El Sanatları bölümünü bitirmiştir. Ön lisans eğitimini tamamladıktan sonra Sakarya Üniversitesi, Sanat Tasarım ve Mimarlık Fakültesi, Görsel İletişim Tasarımı bölümünde lisans mezuniyetini almıştır. Akabinde Sakarya Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü, Görsel İletişim Tasarımı Anasanatdalı’nda yüksek lisansa başlamış ve halen devam etmektedir. Yıldırım, yüksek lisans çalışmalarına devam ederken 2019 yılının Aralık ayında Kocaeli Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Temel Eğitim Bölümü’nde Araştırma Görevlisi olarak akademik kariyerine başlamıştır.

Lise çağından beri matbaa, serigrafi atölyesi ve tabelacılar da çalışan Yıldırım, zamanla arayüz tasarımı alanına merak salmış ve çeşitli yazılım şirketlerinde hem web hem de mobil arayüz tasarımları yapmıştır. Eğitim hayatı boyunca birikimlerini paylaşma amacı güden Yıldırım, 2013 yılında YouTube platformunda kurmuş olduğu Designus adlı kanalda, tasarım programları üzerine çevrimiçi eğitimler vermektedir.