



**HARFLEME TASARIMININ GELİŞİMİ,
ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ VE BİR
UYGULAMA PROJESİ ÖRNEĞİ**

Yüksek Lisans Tezi

Ayça UYGUNGÖZ

Eskişehir 2025

**HARFLEME TASARIMININ GELİŞİMİ, ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ
VE BİR UYGULAMA PROJESİ ÖRNEĞİ**

Ayça UYGUNGÖZ

YÜKSEK LİSANS TEZİ

Grafik Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Programı

Danışman: Prof. Tevfik Fikret UÇAR

Anadolu

Üniversitesi

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü

Eylül 2025

Eskişehir

Bu tez çalışması Anadolu Üniversitesi, Bilimsel Araştırma Projeleri Koordinasyon Birimi Koordinatörlüğü tarafından proje numarası ile desteklenmiştir.

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI

Ayça Uygungöz'ün "Hafleme Tasarımının Gelişimi, Çalışma Yöntemleri ve Bir Uygulama Projesi Örneği" başlıklı tezi **05/09/2025** tarihinde aşağıdaki jüri tarafından değerlendirilerek "Anadolu Üniversitesi Lisansüstü Eğitim-Öğretim ve Sınav Yönetmeliği'nin ilgili maddeleri uyarınca, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü **Grafik** Ana Bilim/Ana Sanat dalında **Grafik Ana Sanat Dalı Tezli Yüksek Lisans** Programında Yüksek Lisans/Doktora/Sanatta Yeterlik tezi olarak kabul edilmiştir.

	<u>Ünvanı Adı Soyadı</u>	<u>İmza</u>
Üye (Danışman) :	Prof. Tevfik Fikret Uçar	
Üye :	Doç. Çağlar Okur	
Üye :	Doç. Zafer Lehimler	

.....

Lisansüstü Eğitim Enstitüsü Müdürü

ÖZET

HARFLEME TASARIMININ GELİŞİMİ, ÇALIŞMA YÖNTEMLERİ VE BİR UYGULAMA PROJESİ ÖRNEĞİ

Ayça UYGUNGÖZ

Grafik Ana Sanat Dalı

Yüksek Lisans Programı

Anadolu Üniversitesi, Lisansüstü Eğitim Enstitüsü, Eylül 2025

Danışman: Prof. Tevfik Fikret UÇAR

Bu tez, tarihsel süreç içerisinde “harfleme” kavramı ile sıklıkla karıştırılan “harfleme tasarımı” kavramını, kuramsal, tarihsel ve uygulamalı çerçevede ele alarak, bu yazı disiplinine dair bütüncül bir değerlendirme sunmayı ve alandaki kavramsal boşlukları gidermeyi amaçlamıştır. Harfleme tasarımı, kavramlara biçim kazandıran, anlamla bütünleşen, iletişim gücü yüksek bir grafik anlatım biçimi olarak değerlendirilmiştir. Bu bağlamda, harflemenin tarihsel süreçteki evrimi incelenmiş; Orta Çağ elyazmalarından dijital çağın estetik anlayışına kadar geçen süreçteki dönüşümleri analiz edilerek harfleme tasarımının tarihsel gelişimi, biçimsel çeşitliliği incelenmiştir. Harflerin formları üzerinden illüstratif, kaligrafik ve tipografik olmak üzere sınıflandırma yapılmış ve harfleme tasarımıyla sıklıkla karşılaştırılan kaligrafi ve tipografi disiplinleri ile benzerlik ve farklılıkları ortaya konmuştur. Uygulama bölümünde, farklı müzik türlerinde üretim yapan kadın sanatçıların müzikal kimliklerinden yola çıkılarak harfleme tasarımları yapılmış ve süreç üzerinden çalışma yöntemleri analiz edilmiştir. Bu çalışma sonucunda “harfleme tasarımı” kavramının Türkçe literatüre kazandırılması öneri olarak sunulmuştur.

Anahtar Sözcükler: Harfleme Tasarımı, Harfleme, Grafik Tasarım, Tipografi, Kaligrafi

ABSTRACT

THE DEVELOPMENT OF LETTERING DESIGN, WORKING METHODS AND AN APPLICATION PROJECT EXAMPLE

Ayça UYGUNGÖZ

Department of Graphics

Programme in Master

Graduate School of Anadolu University, September 2025

Supervisor: Prof. Tevfik Fikret UÇAR

This thesis aims to provide a comprehensive evaluation of the discipline of “lettering design,” which is often confused with the broader concept of “lettering” throughout historical discourse, by examining it through theoretical, historical, and applied perspectives. Lettering design is approached as a graphic expression method that gives form to concepts, integrates with meaning, and possesses strong communicative power. In this context, the historical evolution of lettering is analyzed, tracing its transformation from medieval manuscripts to the aesthetics of the digital age. The study classifies lettering design based on letterform characteristics into illustrative, calligraphic, and typographic styles, while also revealing its similarities and distinctions with the disciplines of calligraphy and typography. In the practical section, lettering designs were developed based on the musical identities of female artists from different music genres, and the design processes were analyzed through applied methods. As a result of this research, the term “lettering design” is proposed as a conceptual and terminological contribution to the Turkish design literature.

Keywords: Lettering Design, Lettering, Graphic Design, Typography, alligraphy

ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ

Bu tezin bana ait, özgün bir çalışma olduğunu; çalışmamın hazırlık, veri toplama, analiz ve bilgilerin sunumu olmak üzere tüm aşamalarında bilimsel etik ilke ve kurallara uygun davrandığımı; bu çalışma kapsamında elde edilen tüm veri ve bilgiler için kaynak gösterdiğimi ve bu kaynaklara kaynakçada yer verdiğimi; bu çalışmanın Anadolu Üniversitesi tarafından kullanılan “Bilimsel İntihal Tespit Programı”yla tarandığını ve hiçbir şekilde “intihal içermediğini” beyan ederim. Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....
(İmza)

NOT: Bu belgenin ciltlenmiş tezin “Abstract”tan sonraki sayfasında ıslak imzanız ile (fotokopi olmayacak) yer alması gerekmektedir.

STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES

I hereby truthfully declare that this thesis/dissertation is an original work prepared by me; that I have behaved in accordance with the scientific ethical principles and rules throughout the stages of preparation, data collection, analysis and presentation of my work; that I have cited the sources of all the data and information that could be obtained within the scope of this study, and included these sources in the references section; and that this study has been scanned for plagiarism with “Scientific Plagiarism Detection Program” used by Anadolu University, and that “it does not have any plagiarism” whatsoever. I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

.....

(Signature)

Ayça UYGUNGÖZ

(Name and Surname of the Student)

** This document has to be included with your original signature (no photocopies) on the page following the “Abstract” page of the bound copy of the thesis.*

TEŞEKKÜR

Tez yolculuğum süresince bilgi ve birikimiyle bana yol gösteren, rehberliğiyle çalışmamın yönünü şekillendiren değerli danışmanım Prof. Tefik Fikret Uçar'a en içten teşekkürlerimi sunarım. Hayatım boyunca gerek akademik gerek kişisel gelişime katkı sağlayan, yazıya ve yazmaya olan tutkumu sürekli besleyen, yönlendirmeleriyle bana ışık tutan sevgili annem ve çok kıymetli hocam Dr. Öğr. Üyesi Mehtap Uygungöz'e teşekkürü borç bilirim. Tez sürecim boyunca her türlü bilgi ve deneyimini benimle paylaşan, önerileriyle araştırmalarımnda bana yeni ufuklar açan çok değerli hocam Öğr. Gör. Bengisu Keleşoğlu'na gönülden teşekkür ederim. Ayrıca, mesleki yaşantımın ilk yılında benden anlayış ve desteklerini esirgemeyen, Burdur Mehmet Akif Ersoy Üniversitesi Sanat ve Tasarım Fakültesi'nin değerli hocalarına teşekkür ederim. Bu akademik yolculuğumda koşulsuz yanımda olan aileme, Fatih Kayacı başta olmak üzere çok değerli arkadaşlarıma, verdikleri her türlü destek, gösterdikleri sabır ve içten samimiyetleri için derin bir teşekkür borçluyum.

ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ



DİKKAT: Eğer tez çalışması insan veya hayvan katılımcıları içermiyorsa öğrenci bu sayfayı; *“Bu tez çalışmasının hazırlanmasında, yürütülmesinde, verilerin analizinde Etik Kurul İzni’ne gerek yoktur”* ifadesi ile imzalayarak teze eklemelidir.

ÜRETKEN YAPAY ZEKA KULLANIM BEYANI

Bu tezi hazırlarken ChatGPT ve Adobe FireFly üretken yapay zeka programından destek aldığımı beyan ederim. Tezin hazırlığı aşamasında üretken yapay zeka programı ChatGPT’den çeviri desteği ve uygulama projesi esnasında Adobe FireFly’den ise tasarladığım görsel üzerinden manipülasyon desteği aldım. Üretken yapay zeka programlarından aldığım bilgilerin doğruluğunu kontrol ettiğimi bildiririm.

Herhangi bir zamanda, çalışmamla ilgili yaptığım bu beyana aykırı bir durumun saptanması durumunda, ortaya çıkacak tüm ahlaki ve hukuki sonuçları kabul ettiğimi bildiririm.

.....

(İmza)

Ayça UYGUNGÖZ

(Öğrencinin Adı Soyadı)

DİKKAT: Eğer tez çalışmasının herhangi bir evresinde üretken yapay zeka programlarından yararlanılmamışsa öğrenci bu sayfayı; “*Bu tez çalışmasının hazırlanması, yürütülmesi, verilerin analizi vb. aşamalarının herhangi birinde üretken yapay zeka programlarından yararlanmadığımı beyan ederim*” ifadesi ile imzalayarak teze eklemelidir.

DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE

I declare that I used ChatGPT and Adobe FireFly generative artificial intelligence programs to prepare this thesis. During the preparation of the thesis, I received translation support from the generative artificial intelligence program ChatGPT, and during the application project, I received manipulation support from Adobe FireFly for the visual I designed. I confirm that I have verified the accuracy of the information obtained from the generative artificial intelligence programs.

Translated with DeepL.com (free version)

I also declare that, if a case contrary to my declaration is detected in my work at any time, I hereby express my consent to all the ethical and legal consequences that are involved.

.....

(Signature)

Ayça UYGUNGÖZ

(Name and Surname of the student)

ATTENTION: If generative artificial intelligence programs were not utilized at any stage of the study, the student should sign this page; *“I declare that I have not used generative artificial intelligence programs at any stage of the preparation, execution, data analysis, etc. of this study”* and add it to the thesis/dissertation.

İÇİNDEKİLER

JÜRİ VE ENSTİTÜ ONAYI.....	iii
ÖZET	iii
ABSTRACT.....	iv
ETİK İLKE VE KURALLARA UYGUNLUK BEYANNAMESİ.....	v
STATEMENT OF COMPLIANCE WITH ETHICAL PRINCIPLES AND RULES	vi
TEŞEKKÜR	vii
ETİK KURUL BELGESİ BEYANNAMESİ	viii
ÜRETKEN YAPAY ZEKA KULLANIM BEYANI	ix
DECLARATION OF GENERATIVE ARTIFICIAL INTELLIGENCE USAGE ..	x
İÇİNDEKİLER.....	xi
GÖRSELLER DİZİNİ	xiii
KISALTMALAR DİZİNİ	xxi
GİRİŞ	1
BİRİNCİ BÖLÜM	5
1 HARFLEME TASARIMININ TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ	5
1.1 Harfleme Tasarımının Tanımı ve Özellikleri	5
1.2 Tarihsel Süreç İçerisinde Harfleme Tasarımının Gelişimi	16
1.2.1 Orta Çağ'dan Matbaanın İcadına Kadar Olan Dönemde Harfleme ve Harfleme Tasarımı	18
1.2.1 Matbaanın İcat Edilmesiyle Birlikte Dijital Döneme Kadar Avrupa'da Harfleme Tasarımının Durumu	62
1.2.2 Dijital Dönemden (1980 ve Sonrası) Günümüze Harfleme Tasarımının Durumu	89
İKİNCİ BÖLÜM.....	111

2 HARFLEME TASARIMININ TÜRLERİ	111
2.1 Tipografik Harf Formlarından Çıkışlı Harfleme Tasarımları	112
2.2 Kaligrafik Harf Formlarından Çıkışlı Harfleme Tasarımları.....	124
2.3 İllüstratif Formlardan Çıkışlı Harfleme Tasarımları.....	137
ÜÇÜNCÜ BÖLÜM.....	148
3 HARFLEME TASARIMLARINDA SÜREÇ VE BİR UYGULAMA PROJESİ	148
3.1 Janis Joplin Harfleme Tasarımı ve Uygulama Süreci	149
3.2 Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı ve Uygulama Süreci	159
3.3 Maria Callas Harfleme Tasarımı ve Uygulama Süreci	175
3.4 Björk Harfleme Tasarımı ve Uygulama Süreci.....	184
3.5 Selena (Quintanilla-Pérez) Harfleme Tasarımı ve Uygulama Süreci.....	196
3.6 26 Haziran 2025 Tarihli Tez Jürisinden Sonra Uygulama Projesinde Yapılan Değişiklikler	204
4 SONUÇ	212
KAYNAKÇA.....	215
ÖZ GEÇMİŞ	233

GÖRSELLER DİZİNİ

Görsel 1 A Harfinin Gelişim Süreci	3
Görsel 1.1 Lettering, Harfleme Tasarımı.....	6
Görsel 1.2 Let's Talk Type, Tipografik Düzenleme Örneği.....	7
Görsel 1.3 Kaligrafik Uygulama Örneği.....	7
Görsel 1.4 Paris, Harfleme Tasarımı	9
Görsel 1.5 Share The Progress, Harfleme Tasarımı	10
Görsel 1.6 Seduction, Harfleme Tasarımı	11
Görsel 1.7 Love Letters, Harfleme Tasarımı	12
Görsel 1.8 Unity, Harfleme Tasarımı	12
Görsel 1.9 Empathy, Harfleme Tasarım Süreci.....	13
Görsel 1.10 Love Lettering, Harfleme Tasarımı.....	13
Görsel 1.11 Sickeningly Fantastic, Harfleme Tasarımı.....	14
Görsel 1.12 The World Is Made Of Words, Harfleme Tasarımı	15
Görsel 1.13 Trajan Sütunu Üzerindeki Kazınmış Harflemeler.....	17
Görsel 1.14 Ölüler Ofisi Elyazmasından Sayfa Örneği.....	20
Görsel 1.15 Ölüler Ofisi Elyazmasından Aydınlatılmış Sayfa Örneği.....	21
Görsel 1.16 Rulo ve Kodeks Formatı	22
Görsel 1.17 Hayvan Derilerinin Suda Bekletilerek Tüylerden Arındırılma İşlemi.....	23
Görsel 1.18 Küçük Boyutlu Elyazması Örneği (Paris İncili)	24
Görsel 1.19 Orta Çağ Döneminde Tezhipçi Jean Miélot.....	25
Görsel 1.20 Orta Çağ Döneminde Scriptorium	26
Görsel 1.21 Orta Çağ Döneminden İnisial Harf Örnekleri 1	27
Görsel 1.22 Orta Çağ Döneminden İnisial Harf Örnekleri 2	28
Görsel 1.23 Capitalis Rustica Yazı Biçimi	30
Görsel 1.24 Capitalis Quadrata Yazı Biçimi	30

Görsel 1.25 Uncial Yazı Biçimi.....	30
Görsel 1.26 Yarı-Uncial Yazı Biçimi	31
Görsel 1.27 Merovenj Yazı Biçimi Örneği.....	32
Görsel 1.28 Beneventan Yazı Biçimi Örneği	32
Görsel 1.29 Vizigotik Yazı Biçimi Örneği	32
Görsel 1.30 Insular (Anglo-Sakson) Yazı Biçimi Örneği 1.....	33
Görsel 1.31 Insular (Anglo-Sakson) Yazı Biçimi Örneği 2.....	34
Görsel 1.32 Kelt Elyazmalarında Bulunan İnisial Harflerin Bir Derlemesi	34
Görsel 1.33 Lindisfarne İncilleri’nden Ayraç Sayfası ve Başlangıç Sayfası Örneği.....	36
Görsel 1.34 Lindisfarne İncilleri Başlangıç Sayfası Örnekleri.....	37
Görsel 1.35 Lindisfarne İncilleri Saint Luke Başlangıç Sayfası.....	38
Görsel 1.36 Kells Kitabı Chi-Rho Sayfası.....	41
Görsel 1.37 Karolenj Minüskülü	44
Görsel 1.38 Karolenj Minüskülünün Evrimi	46
Görsel 1.39 Gotik Yazı Biçiminden Etkilenen İnisial Harf Örnekleri	47
Görsel 1.40 St. Albans Psalter İçinde Bulunan Çeşitli İnisial Harf Örnekleri.....	50
Görsel 1.41 Model Kitaptan Sayfa Örnekleri	51
Görsel 1.42 St. Albans Psalter İçinde Bulunan İnisial D Harfi	52
Görsel 1.43 Model Kitap Sayfa Örneği ve İnisial D Harfi	53
Görsel 1.44 Gotik Yazı Biçimleri	54
Görsel 1.45 Pavlus’un Mektupları İçinde Bulunan İnisial P Harfi.....	57
Görsel 1.46 Douce Apocalypse “Tanrı’ya Tapan Kalabalık” Sayfası.....	58
Görsel 1.47 Douce Apocalypse İçinde Bulunan İnisial S Harfi	59
Görsel 1.48 Saint Petersburg Bede Elyazması Sahne İçeren İnisial Harf Örneği	60
Görsel 1.49 Baskı Sürecinin Plakaları	63
Görsel 1.50 Hurufat Metal Harfler	66

Görsel 1.51 Tahta Baskı Tekniği ile Üretilen İnisiyal Harfler	68
Görsel 1.52 42 Satırlı İncil'den Sayfa Örneği	69
Görsel 1.53 15. ve 16. Yüzyıllardan Alfabe ve İnisiyal Harf Örnekleri.....	72
Görsel 1.54 Romain du Roi Majüskül ve Minüskül Harfleri	73
Görsel 1.55 Gravür Tekniği ile Yapılmış C ve D İnisiyal Harfleri	74
Görsel 1.56 Woolson Spice Co. “Lion Coffee” Basın İlanı	75
Görsel 1.57 “Greenville” Kitapçık Kapağı.....	76
Görsel 1.58 Tabela Üzerine Fırça Tabelacılığı Örnekleri.....	77
Görsel 1.59 E.W. Reid'in Fidanlıkları, Katalog Kapak Tasarımı	78
Görsel 1.60 Henderson'un Fırça Tabelacılığı Katoloğu'ndan Harfleme Tasarımı Örnekleri	79
Görsel 1.61 Viyana Çalıştay Anteti	80
Görsel 1.62 Giuseppe Verdi'nin “Falstaff” Oyununun İlk Fransız Prodüksiyonu İçin Afiş	81
Görsel 1.63 Bauhaus Döneminden İllüstratif Harf Formları Örneği	82
Görsel 1.64 Gravür Üzeri Harf ve İllüstrasyon Örnekleri	83
Görsel 1.65 Metropolis Sinema Afişi	84
Görsel 1.66 Whaam!, Roy Lichtenstein.....	85
Görsel 1.67 Psikedelik Afiş Örneği	86
Görsel 1.68 Beards, Herb Lubalin	87
Görsel 1.69 MacPaint Yazılımı Arayüzü.....	90
Görsel 1.70 Yazılım Araçları Aracılığı ile Üretilmiş Harfleme Tasarımı Örnekleri.....	92
Görsel 1.71 Program Üzerinde Bézier Eğrilerinin ve Bağlantı Noktalarının Görünümü	93
Görsel 1.72 El Eskizinin Dijital Ortamda Düzenlenmesi Süreci.....	94
Görsel 1.73 Are You Talking To Me, Üç Boyutlu Harfleme Tasarımı.....	95

Görsel 1.74 Better Together, Duvar Üzeri Harfleme Tasarımı Uygulaması	96
Görsel 1.75 Elle Harfleme Tasarımı Örnekleri.....	97
Görsel 1.76 Here Comes The Sun, Harfleme Tasarımı Süreci	98
Görsel 1.77 Procreate Uygulamasında Harfleme Tasarımı Süreci	99
Görsel 1.78 Arama Motorunda Çıkan Harfleme Örnekleri	101
Görsel 1.79 Harfleme Çalışma Kitabı “Nasıl Yapılır” Sayfa Örneği	102
Görsel 1.80 Harfleme Çalışma Kitabı İçerisinden Sayfa Örneği.....	103
Görsel 1.81 Tebeşir Harflemesi Kitabı İçerisinden Sayfa Örneği	105
Görsel 1.82 GQ Dergisi İçerisinden Harfleme Tasarımı Örneği	106
Görsel 1.83 London ve Berlin, Puma İçin Harfleme Tasarımı	107
Görsel 1.84 Stussy Logosu	108
Görsel 1.85 Undone, Harfleme Tasarımı.....	109
Görsel 2.1 Drinks ve Pepper, Harfleme Tasarımları	112
Görsel 2.2 Helvetica Yazı Karakteri ile Oluşturulan Tipografik Düzenleme Örneği ..	114
Görsel 2.3 42 Satırlı İncil’inde Kullanılan “Gutenberg B42” Yazı Karakteri.....	114
Görsel 2.4 Mucha'nın Eserlerinden Oluşan “Salon Des Cent” Sergisi İçin Afiş.....	115
Görsel 2.5 “Berlin” Afişi	116
Görsel 2.6 Sneaks Up İçin Tipografik Markalama Çalışması	117
Görsel 2.7 Don Elliott “Rejuvenation” Albümü İçin Harfleme Tasarımı	118
Görsel 2.8 ITC Avant Garde Gothic Yazı Karakteri	119
Görsel 2.9 ITC Avant Garde Gothic Kullanılarak Tasarlanan Logo Tasarımları	119
Görsel 2.10 Title Of This Song, Harfleme Tasarımı	120
Görsel 2.11 Stars Died For You, Harfleme Tasarımı	121
Görsel 2.12 Wheeler & Wilson'un Dikiş Makinesi İçin Kartpostal Tasarımı	122
Görsel 2.13 Los York, Harfleme Tasarımı	123
Görsel 2.14 At the Mountains of Madness, Harfleme Tasarımı	123

Görsel 2.15 Sentiments, Harfleme Tasarımı.....	124
Görsel 2.16 Harfleme Örneği.....	125
Görsel 2.17 İslam Kaligrafisi (Hat) Örneği	126
Görsel 2.18 Uzak Doğu Kaligrafisi Örneği	126
Görsel 2.19 Harfleme Uygulaması	127
Görsel 2.20 İslam Kaligrafisi (Hat) Uygulaması	127
Görsel 2.21 Uzak Doğu Kaligrafisi Uygulaması	128
Görsel 2.22 Kaligrafi Örneği	128
Görsel 2.23 Luca Barcellona Kaligrafi Örneği.....	129
Görsel 2.24 Jasna Wittmann Kaligrafi Örneği.....	130
Görsel 2.25 Coca-Cola Basın İlanı	131
Görsel 2.26 Franz Kafka'nın El Yazısı	132
Görsel 2.27 Klasik Amerikan İş El Yazısı “Spencerian” Örneği	132
Görsel 2.28 Speakeasy Script Yazı Karakteri.....	133
Görsel 2.29 Synthesis (20) Albümü, Harfleme Tasarımı	133
Görsel 2.30 Chocolate, Harfleme Tasarımı Vektörizasyon Aşaması	134
Görsel 2.31 Superfine, Harfleme Tasarımı ve Eskizi	135
Görsel 2.32 Mucho, Harfleme Tasarımı	135
Görsel 2.33 Milton, Harfleme Tasarımı.....	136
Görsel 2.34 14. Yüzyıldan Dört Sahneli Tam Sayfa İllüstrasyon Örneği	138
Görsel 2.35 Kelmscott Basımevi Logosu	139
Görsel 2.36 JOB Sigara Kağıtları İçin Afiş	140
Görsel 2.37 Tomorrow I'll Be Brave, Sayfa ve Harfleme Tasarımı Örnekleri	141
Görsel 2.38 Toys, Harfleme Tasarımı	142
Görsel 2.39 Jessica Hische Harfleme Tasarımı Örnekleri	143
Görsel 2.40 Balabushka Remnants Markası İçin Harfleme Tasarımı	143

Görsel 2.41 Lorem ipsum, Harfleme Tasarımı Örnekleri.....	142
Görsel 2.42 Of Hungry Ghosts, Housewives and Untold Stories, 3 Boyutlu Harfleme Tasarımı	145
Görsel 2.43 Curry Cup Finali İçin Afiş Üzeri Harfleme Tasarımı	146
Görsel 2.44 May Your Fire Burn So Bright That Others Gather For Warmth, Harfleme Tasarımı	146
Görsel 3.1 Janis Joplin	149
Görsel 3.2 Burl Ives “Sweet, Sad & Salty” Albüm Kapağı.....	150
Görsel 3.3 Psikedelik Kitap Kapağı Örneği.....	151
Görsel 3.4 Neon Rose Afiş Serisi	152
Görsel 3.5 Janis Joplin Konser Afişi Örnekleri	153
Görsel 3.6 Janis Joplin Harfleme Tasarımı Eskizi 1	154
Görsel 3.7 Janis Joplin Harfleme Tasarımı Eskizi 2.....	155
Görsel 3.8 Janis Joplin Harfleme Tasarımı (Negatif) Eskizi 3 ve 4	155
Görsel 3.9 Janis Joplin Harfleme Tasarımı Vektörizasyon Aşaması 1.....	156
Görsel 3.10 Janis Joplin Harfleme Tasarımı Vektörizasyon Aşaması 2.....	157
Görsel 3.11 Janis Joplin Harfleme Tasarımı Renk Denemeleri 1 ve 2.....	158
Görsel 3.12 Janis Joplin Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması 1	158
Görsel 3.13 Janis Joplin Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması 2.....	159
Görsel 3.14 Ella Fitzgerald	160
Görsel 3.15 Uluslararası Tipografik Stil Afiş Örnekleri.....	161
Görsel 3.16 Ella Fitzgerald Konser Afişi Örnekleri 1	162
Görsel 3.17 Ella Fitzgerald Konser Afişi Örnekleri 2	163
Görsel 3.18 Ella Fitzgerald Görsel Kütüphane	164
Görsel 3.19 Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı Eskizi 1	165
Görsel 3.20 Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı Eskizi 2.....	166

Görsel 3.21 Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı Eskizi 3.....	167
Görsel 3.22 Ella Fiztgerald Harfleme Tasarımı Vektörizasyon Aşaması 1.....	167
Görsel 3.23 Ella Fiztgerald Harfleme Tasarımı Vektörizasyon Aşaması 2.....	168
Görsel 3.24 Ella Fiztgerald Harfleme Tasarımı Vektörizasyon Aşaması 3.....	169
Görsel 3.25 Ella Fitzgerald Dijital Eskizleri.....	170
Görsel 3.26 Seçilen Ella Fiztgerald Eskizinin Düzeltilme Aşaması 1.....	171
Görsel 3.27 Seçilen Ella Fiztgerald Eskizinin Düzeltilme Aşaması 2.....	172
Görsel 3.28 Ella Fiztgerald Harfleme Tasarımı.....	173
Görsel 3.29 Ella Fiztgerald Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması.....	174
Görsel 3.30 Maria Callas	175
Görsel 3.31 Art Deco Stili Afiş Örnekleri	177
Görsel 3.32 Maria Callas Görsel Kütüphane	178
Görsel 3.33 Maria Callas Harfleme Tasarımı Eskizi 1	179
Görsel 3.34 Maria Callas Harfleme Tasarımı Eskizi 2	180
Görsel 3.35 Maria Callas Harfleme Tasarımı Eskizi 3	181
Görsel 3.36 Maria Callas Harfleme Tasarımı	182
Görsel 3.37 Maria Callas Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması	183
Görsel 3.38 Björk.....	184
Görsel 3.39 Björk Albüm Kapakları.....	186
Görsel 3.40 Albüm Kapaklarında Björk Logosu Örnekleri.....	187
Görsel 3.41 Björk Harfleme Tasarımı Eskizi	188
Görsel 3.42 Björk Harfleme Tasarımı Eskizi Çalışma Süreci 1	189
Görsel 3.43 Björk Harfleme Tasarımı Eskizi Çalışma Süreci 2	190
Görsel 3.44 Björk Harfleme Tasarımı	191
Görsel 3.45 ChatGPT Tarafından Verilen Krom Efekt İstemi	192

Görsel 3.46 Verilen İstem Üzerine Adobe FireFly Yapay Zeka Aracı ile Üretilen Björk Harfleme Tasarımları.....	193
Görsel 3.47 Krom Efektli Uygulanan Björk Harfleme Tasarımı.....	194
Görsel 3.48 Björk Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması	195
Görsel 3.49 Selena Quintanilla-Pérez.....	196
Görsel 3.50 Meksika Grafik Öğelerinden Örnekler.....	198
Görsel 3.51 Selena Harfleme Tasarımı Eskiz Süreci 1.....	199
Görsel 3.52 Selena Harfleme Tasarımı Eskiz Süreci 2.....	200
Görsel 3.53 Selena Harfleme Tasarımı Eskiz Süreci 3.....	201
Görsel 3.54 Selena Harfleme Tasarımı.....	202
Görsel 3.55 Selena Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması.....	203
Görsel 3.56 Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımının Revizeler Öncesi ve Sonrasındaki Durumu	206
Görsel 3.57 Maria Callas Harfleme Tasarımının Revizeler Öncesi ve Sonrasındaki Durumu	208
Görsel 3.58 Björk Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması 2	209
Görsel 3.59 Renklendirilmiş Selena Harfleme Tasarımı	210

KISALTMALAR DİZİNİ

MS: Milattan Sonra

MÖ: Milattan Önce

F: Folio

R: Rekto

V: Verso



GİRİŞ

İnsanlık tarihine derinlemesine bakıldığında, insan olmanın en temel unsurunun sosyal etkileşim olduğu yadsınamaz bir gerçektir. İnsanların sosyal varlıklarının devamlılığı, doğaları gereği büyük ölçüde çevreleriyle etkileşim içerisinde bulunmalarına bağlıdır. Diğer bireylerle çeşitli ilişkiler geliştirme ve bu ilişkiler aracılığıyla bağ kurma ihtiyacı, sadece hayatın yüzeysel bir yönü olmanın ötesinde; bireyin bir kimlik oluşturmaya ve toplum içerisinde kendine yer edinebilmesi açısından kritik öneme sahiptir. İnsanın doğasında köklü bir şekilde var olan bu sosyal eğilim, düşünce, duygu ve bilgi paylaşma dürtüsünü de beraberinde getirir ve bu süreç *iletişim* kavramında karşılık bulur.

Merriam-Webster Sözlüğü'nde iletişim, "ortak semboller, işaretler veya davranış sistemleri aracılığıyla bireyler arasında bilgi alışverişinin yapıldığı süreç" olarak tanımlanır (Merriam-Webster, 2024). İletişim, bireyler arasında aidiyet duygusunu pekiştirirken, karşılıklı anlaşma sürecinin de merkezinde yer alır. Kişiler arası paylaşımlar, bireyin gelişimi için gerekli ve önemli olduğu kadar bilgi, kültür ve ortak değer yargılarının aktarımı açısından da oldukça büyük önem taşır; sonucunda da kolektif inşa sürecine zemin hazırlar. Dolayısıyla, bireyler arası iletişim ve etkileşim pratiğinin sürekliliği hem bireylerin hem de toplumların ilerlemesi açısından temel bir yapı taşı niteliğindedir.

Toplumların varlıklarını sürdürebilmeleri, gelişimlerini devam ettirebilmeleri ve sahip oldukları kültürel birikimi gelecek kuşaklara aktarabilmeleri için etkili bir iletişim sistemine ihtiyaç vardır. İlk çağlarda sadece sözlü iletişimle sınırlı olan bu sistem, insanların günlük yaşamlarını, duygu ve düşüncelerini kayıt altına alma gereksinimiyle birlikte yazılı hale gelmiştir; bilgi ve kültürün kalıcı olabilmesi ise ancak yazılı iletişim sistemleri aracılığıyla mümkün olmuştur. Bu bağlamda başlangıçta nesnelere karşılık gelen seslerle şekillenen iletişim sistemleri, zamanla seslerin toplumsal olarak kabul gördüğü bir dil sistemine ve ardından anlamlı dizgilere dönüşmüş ve sonucunda *yazı* kavramı ortaya çıkmıştır (Uçar, 2004, s. 94).

İletişimin geçirdiği evrim, çeşitli yazı sistemlerinin ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. İlk çağlarda uygarlıklar, mahsul üretimi veya vergi ödemeleri gibi pratik amaçlarla kayıt tutmak üzere, yalnızca kendilerinin anlayabildiği farklı yazı sistemleri geliştirmiştir. Ancak, bu yazılı dil sistemlerinin oluşumu düşünüldüğü kadar hızlı gerçekleşmemiş; aksine sürekli evrim geçirerek günümüzdeki halini almıştır. İlk sesli dil sistemlerinin

tarihi yaklaşık 150.000 yıl öncesine dayansa da yazılı iletişim sistemlerin ortaya çıkışı insanlık tarihinin geneline kıyasla oldukça kısa bir dönemi kapsar. MÖ 3200’lü yıllarda, Dicle ve Fırat nehirleri arasında yer alan Mezopotamya’da yaşayan Sümerler, ticari kayıtlarını tutmak amacıyla kil tabletler üzerine işaretler oyarak ilk yazılı sistemlerden birini geliştirmiştir. Bu işaretler yalnızca nesneleri temsil etmekle kalmamış, okunabilirliği arttırmak, yazma ve okuma sırasında oluşabilecek karışıklıkları önlemek ve taş üzerine oyma işlemini hızlandırmak amacıyla zamanla çeşitli iyileştirmeler yapılmıştır. Bu değişiklikler sonucunda, Sümerlerin yazı sistemi, MÖ 1500’lere geldiğinde modüler bir yapıya dönüşmüş; işaret sayısı azaltılarak, yatay biçimde yazılan ve yaklaşık 200 kelime içeren bir *logograf* setine evrilmiştir (Samara, 2018, s. 11-15). MÖ 3100 yıllarında, Sümerler gibi, Mısırlılar da benzer amaçlarla *hiyeroglif*¹ adını verdikleri kendi yazı sistemlerini geliştirmiştir. Ancak Sümerlerden farklı olarak Mısır uygarlığı daha sade semboller yerine, nesneleri veya durumları temsil eden *piktogramlar*² ve fikirleri ifade eden *ideogramlardan*³ oluşan, daha karmaşık ve resimsel bir anlatım dili kullanmayı tercih etmiştir.

Ticaretin ve teknolojinin gelişmesiyle birlikte uygarlıklar arasındaki etkileşim zamanla artmış; toplumlararası kültürel ve sosyal alışveriş her zamankinden daha yoğun hale gelmiştir. MÖ 2000 yıllarında bugünkü Suriye, Lübnan ve Kuzey İsrail topraklarında hüküm süren Fenikeliler, stratejik konumları sayesinde deniz ticaretinde güçlü ve etkili bir uygarlık haline gelmiştir. Antik dünyanın merkezinde yer alan ve uluslararası ticaret yollarının kesişiminde bulunan Fenike şehir devletleri, doğudaki Mezopotamya’nın çivi yazısıyla ve batıdaki Mısır’ın hiyeroglifleriyle temas halinde olmuşlardır (Meggs & Purvis, 2012, s. 23-25). Bu farklı yazı sistemleriyle tanışan Fenikeliler, çevrelerinde bulunan uygarlıkların yazı dillerinden etkilenecek *akrofonik*⁴ özellik taşıyan yeni bir yazı sistemi geliştirmişlerdir. Çivi yazısı ve hiyerogliften farklı olarak, bu sistemde her bir işaret bir nesneyi değil, bir sesi temsil eder ve genellikle daire, üçgen gibi geometrik biçimlerden oluşur. “O”, “W”, “K” ve “X” gibi bazı karakterler neredeyse hiç değişmeden günümüze kadar ulaşmış ve halen kullanılmaktadır (Samara, 2018, s. 14-16). Bu yönüyle Fenike yazısı, yazı tarihinde belki de en önemli dönüm noktalarından birini temsil eder.

¹ Hiyeroglif: Resimyazı.

² Piktogram: Bir kelime veya ifadeyi temsil eden resim (Oxford, 2024).

³ İdeogram: Bir kelimenin seslerinden ziyade bir şeyin fikrini temsil etmek için kullanılan sembol (Oxford, 2024).

⁴ Akrofonik: Bir harfin, temsil ettiği sesle aynı olan bir kelime ile adlandırılması (Merriam-Webster, 2024).

Batı Akdeniz'deki ticaret yolları ve deniz ulaşımı sayesinde Fenikeliler, geliştirdikleri bu yeni yazı dilini çevre uygarlıklara hızla yayabilmişlerdir. Aynı dönemlerde Akdeniz'de hüküm süren Yunanlar, öğrenilmesi, çizilmesi ve kullanılması daha kolay, esnek ve modüler bir yapıya sahip olan bu sistemi benimsemiş ve yalnızca sessiz harflerden oluşan yapıya yedi sesli harf ekleyerek sistemi bir adım ileri taşımışlardır. Böylelikle Fenikelilerdeki *aleph* Yunan alfabesinde *alpha*'ya, *beth* ise *beta*'ya dönüşmüştür (Görsel 1) (Ambrose & Harris, 2006, s. 12-20). Yunanlar, harfleri belirli bir düzene göre sıralayarak ilk alfabetik yazı sistemini oluşturmuş ve bu sistem, günümüzde kullanılan Latin, Arap ve İbranice alfabelerinin temeli olmuştur.

Görsel 1

A Harfinin Gelişim Süreci



Kaynak: Ayça Uygungöz tarafından dijital ortamda çizilmiştir.

Binlerce yıl boyunca insanlar, farklı amaçlar doğrultusunda çeşitli yazı sistemleri geliştirmişlerdir; tüm bu sistemler farklı kültürler tarafından oluşturulsa da özünde insanın sosyal ihtiyaçlarından doğmuş ve kolektif çaba ile etkileşimin bir sonucu olarak günümüze kadar ulaşmıştır. İnsanlığın iletişim kurma ve iletişimi kolaylaştırma adına gösterdiği çaba oldukça etkileyicidir. Örneğin, kil tablet üzerine atılan basit bir çizgi, zamanla toplum tarafından kabul görerek bir nesneyi temsil etmiş, ardından bu çizgi sistematikleşerek geometrik bir forma dönüşmüş ve sonunda bir kelimenin başındaki sesi ifade eden bir sembole evrilmiştir. Tarihte yazılı iletişimi geliştirmek adına atılan her bir küçük adım, bugün kullandığımız alfabenin oluşumunda önemli rol oynamıştır. Günümüzde kullandığımız alfabeler daha yalın, anlaşılabilir ve sistematik bir yapıya kavuşmuştur. Bu sistemlerde, alfabeyi oluşturan ve her bir sese karşılık gelen işaretler ise *harf* olarak adlandırılır.

Yazının icadı ve çeşitli alfabelerin gelişimi, insanlığa yalnızca bilgi ve kültür aktarımı sağlamakla kalmamış aynı zamanda estetik bir ifade biçiminin kapılarını da aralamıştır

Görsel sanatların ve grafik tasarımın gelişmesiyle birlikte, harfler yalnızca dilin temel yapı taşları olmaktan çıkmış; estetik ve sembolik değer taşıyan tasarım unsurlarına dönüşmüştür. Yazının sanatsal ve dekoratif bir anlatım biçimi olarak görülmeye başlanması, onun yazının insanlık tarihindeki işlevin genişlemesine zemin hazırlamıştır.

Şüphesiz ki temel amacı mesaj iletmek ve alıcıyı harekete geçirmek olan grafik tasarım disiplini, yazılı iletişim ve alfabe olmaksızın bu amacını tam anlamıyla gerçekleştiremez. Estetik ve işlevsel yönleriyle mesajı en etkili biçimde iletme arayışındaki grafik tasarım, yazının biçimlendirilmesi ve tasarımı konusunda da sürekli bir yenilik arayışını beraberinde getirmiştir. Bu durum, zamanla harflerin biçimsel olarak daha özgün ve yaratıcı şekilde ele alınmasını gerektirmiştir. Her bir harfin ya da kelimenin özel bir estetik kaygı anlayışla, bütünsel bir kompozisyon içinde tasarlandığı harfleme — ya da daha yaygın bilinen İngilizce adıyla *lettering* — bu tezin temel konusunu oluşturmaktadır. Tezde, harflemenin tarihsel gelişimi, türleri ve uygulama yöntemleri üç ana başlık altında incelenmiştir.

Geçmişten günümüze harfleme örneklerinin farklı görsel uygulamaları ifade etmesi ve bu uygulamalar için aynı kavramın kullanılması, özellikle Türkçe ve İngilizce literatür arasında terminolojik bir belirsizliğe yol açmaktadır. Bu belirsizlik, akademik araştırma ve literatür taraması sırasında çeşitli zorluklara neden olmaktadır. Bu kapsamda, harflemenin günümüzdeki görsel düzenlemelerini daha net bir şekilde tanımlamak amacıyla “**harfleme tasarımı**” kavramının literatüre kazandırılması, bu tezin temel önermesidir. Tezin yazılış amacı, harfleme tasarımı uygulamalarının tarihçesini incelemek; doğru örneklerle desteklenmiş bir görsel arşiv sunmak ve terimsel karmaşanın giderilmesine katkı sağlamaktır. Harflemenin tarihçesi oluşturulurken, Avrupa’daki sanat akımları ve Batı’daki harfleme örnekleri değerlendirilmiştir. Ele alınan araştırmalar ve görsel örnekler, harfleme tasarımı tanımına karşılık gelebilecek nitelikteki tasarımları kapsamaktadır.

BİRİNCİ BÖLÜM

1 HARFLEME TASARIMININ TARİHSEL SÜREÇ İÇERİSİNDEKİ GELİŞİMİ

Harfleme tasarımı, yazılı iletişimin biçimsel ve estetik boyutunu ele alan bir grafik disiplini olarak, tarihsel süreç içerisinde kültürel, sanatsal ve teknolojik değişimlere paralel olarak evrim geçirmiştir. Elyazması geleneğinden matbaanın icadına, Endüstri Devrimi'nden dijital üretim teknolojilerine kadar uzanan bu gelişim süreci; harflerin biçimlendirilme, üretilme ve çoğaltılma ile anlam yüklenme biçimlerini de doğrudan etkilemiştir. Harfleme tasarımının tarihsel dönüşümü, yalnızca yazı biçimleri ile ilişkisi bağlamında değil, aynı zamanda dönemlerin sanat anlayışları, üretim koşulları ve iletişim araçlarıyla doğrudan ilişkili bir tasarım yaklaşımı olarak ele alınmaktadır. İzleyen alt başlıklarda; Orta Çağ'da elyazması kültürü, matbaanın yaygınlaşmasıyla biçimlenen harf üretim teknikleri ve bu dönemki çoğaltım yöntemleri ile harflemenin ilişkisi, endüstri sonrası yeniden canlanan el üretimi hareketleri ve nihayet dijital çağda harflemenin dönüşen karakteri detaylı biçimde incelenecektir. Bu bölüm, harfleme tasarımının tarihsel gelişimini çok katmanlı bir perspektiften ele alarak, günümüz harfleme pratiklerinin temellerinin anlaşılmasına zemin hazırlamayı amaçlamaktadır.

1.1 Harfleme Tasarımının Tanımı ve Özellikleri

Harfleme tasarımı, verilmek istenen mesaja göre yazılacak kelimenin anlamını, harf düzenlemeleri ile destekleyen, harflerin birbirleri ile olan alt, üst ve yan ilişkilerini gözeterek yerleştirilmesi ile oluşturulan konu ile ilişkilendirilerek tasarlanan bir yazı disiplini. Harfler genellikle sıfırdan tasarlanarak çizilerek oluşturulur veya mevcut yazı karakterlerinin üzerinde yapılan oynamalarla yeni bir görsel düzenleme haline getirilir. Bu yazı disiplini geleneksel, dijital veya üç boyutlu malzemeler araç olarak kullanılabilir. Bir harfleme tasarımında, harfler arası boşluk, yan yana gelen ve bileşik harfler olarak tanımlanan ligatürler ile harflere eklenen süslemeler aracılığıyla harf öbeğine yeni bir görsel düzenleme ve biçim kazandırır. Harfler artık yalnızca yan yana gelerek okunmanın ötesine geçerek imaj haline gelir. Bu harfler, o kadar girift yapılara sahiptirler ve birbirleriyle öyle ilişkiler kurarlar ki, içerisinde bir harf çıkarıldığında ya da yerine başka bir harf konulduğunda kompozisyonun dengesi sıklıkla bozulur (Görsel 1.1). Bu nedenle en dengeli kompozisyonu arayış süreci, harflemelerin çoklu eskiz

aşamalarından geçmesini ve titizlikle tasarlanmasını gerektirir. Bu bağlamda, yalnızca harflerin oluşturulması harfleme tasarımı niteliğini karşılamaz; tasarlanma süreci bu disiplin için temel bir öneme sahiptir. Bu nedenle, “harfleme tasarımı” kavramının literatüre kazandırılması bu tezin temel önermesi olarak sunulmaktadır.

Görsel 1.1

Lettering, Harfleme Tasarımı



Not: Tamara Arkatova, 2023

Kaynak: (http-1)

Kaynaklar incelenirken karşılaşılan ilk sorun, harfleme tasarımı kavramının sıklıkla tipografi ve kaligrafi gibi diğer yazı disiplinleriyle karıştırıldığıdır. Bu anlam karmaşasını giderebilmek için harfleme tasarımının tanımının doğru yapılması ve ilişki kurduğu diğer yazı disiplinleri ile benzerlik ve farklılıklarının net bir şekilde ortaya konması gerekmektedir. Harfleme sanatçıları ve grafik tasarımcılar bu kavramı tanımlamış olsalar da benzer kavramlarla olan karışıklık halen sürmektedir.

Tasarım pratiğinde harflerin oluşturulma biçimleri, biçimlendirme yöntemleri ve üretim teknikleri üzerine çok sayıda kavram ortaya çıkmıştır. Harfleme tasarımı, temelini oluşturan tipografi ve kaligrafi kavramları gibi disiplinlerle iç içe geçmiştir; bu sebeple tanımının doğru yapılabilmesi için bu kavramlara da değinmek gerekir. *Tipografi*, harf, kelime ve satırların okunur, anlaşılır ve estetik biçimde düzenlenmesini amaçlayan; çoğaltılabilir, tekrarlanabilir ve özellikle dijital ya da basılı ortamda uygulanan bir tasarım disiplini (Görsel 1.2) (Ambrose & Harris, 2006). *Kaligrafi* ise, geleneksel yöntemlerle, kalem, uç, mürekkep gibi araçlar kullanılarak yapılan güzel yazı yazma sanatıdır (Görsel

1.3) (Nesbitt, 1957). McDevitt, sıklıkla karıştırılan bu üç kavramı en yalın haliyle şu şekilde birbirlerinden ayırır:

Temel ayrım şudur ki: tipografi, harflerin tasarlanması; kaligrafi, harflerin yazılması sanatıdır. Harfleme ise, harflerin çizilmesi sanatıdır (McDevitt, 2014, s. 10).

Görsel 1.2

Let's Talk Type, Tipografik Düzenleme Örneği



Not: Herb Lubalin

Kaynak: (http-2)

Görsel 1.3

Kaligrafik Uygulama Örneği



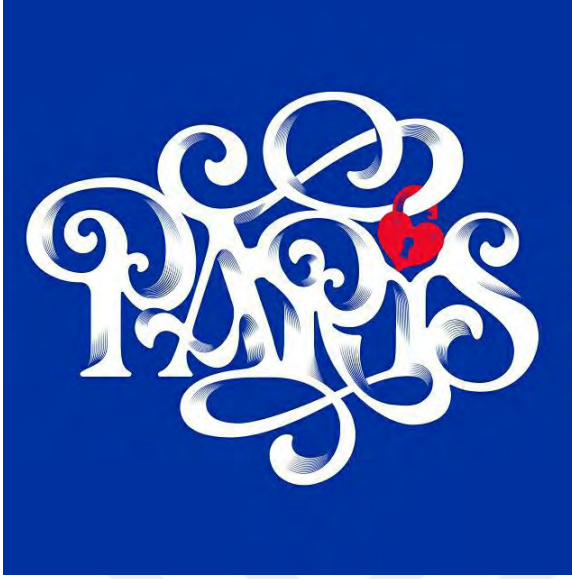
Not: Mustafa Eren

Kaynak: (http-3)

McDevitt, harfleme kavramının zaman zaman kaligrafi ve tipografi terimleriyle birbirlerinin yerine kullanıldığını, ancak bunun teknik olarak doğru olmadığını savunur. Harflemenin tipografi ya da kaligrafi ile karıştırılmaması gerektiğini vurgular. Bu terimlerin zaman zaman birbirlerinin yerine kullanıldığı görülse de teknik olarak aralarında önemli farklar vardır. Örneğin, bir el yazısı çalışmasına “bu tipografiyi çok beğendim” demek yaygın bir yanlış anlaşılmadır. McDevitt, bu tür terminolojik hataların sıkça yapıldığını ve kendisinin de zamanında bu konuda yanıldığını belirtir. Ancak özellikle eğitsel metinlerde, kavramların doğru tanımlanmasının önemine dikkat çeker. O’na göre harfleme, harfleri, kelimeleri veya ifadeleri tamamen özelleştirme imkanı sunar; aynı zamanda bağlama uygun hale getirerek kavramsal bütünlüğün sağlanmasına olanak tanır. Harflerin biçimsel sınırlarını zorlayabilen bu disiplin, kurallı yazı sistemlerine kıyasla daha serbest bir yapıya sahiptir ve tasarımcının hayal gücünden yoğun biçimde beslenir. Harflemeyle metin, bağlama uygun hale getirilerek konseptin tam anlamıyla hayata geçirilmesi sağlanır. Ayrıca projeye belirgin ve tutarlı bir görsel kimlik kazandırır. Harfleme süreci, tasarımcının hayal gücünden büyük ölçüde beslenir. Bu yönüyle harfleme, hayal gücüne dayalı, kavramsal, süslü, eğlenceli ya da elle çizilmiş bir etki yaratmak istenilen tasarımlar için oldukça elverişlidir (Görsel 1.4). Aynı zamanda projenin elle çizilmiş veya elle boyanmış görünümü, izleyici tarafından kolayca tanınıp takdir edilebilecek bir sanat formu olma niteliği taşır. Okunabilirlik korunurken, harf biçimlerinde yaratıcı sınırlar zorlanabilir. Harflemenin harika yanlarından biri, tipografiyle birlikte gelen tüm kurallara uymak zorunda olmamaktır; satır aralığı, harf aralığı gibi kurallar kişisel tekniklere göre yeniden tanımlanabilir. Tipografiyi harflemeden ayıran önemli bir faktör, harflemede yazı tipi kullanılmamasıdır. Çünkü harfleme tamamen özelleştirilmiş ve el ile çizilmiş bir işlemdir. McDevitt, harflemenin spontane doğasını öne çıkararak, bazen küçük bir kıvrımın bile tüm tasarıma ilham verebileceğini ifade eder. Harfleme sürecinde, eserin ruhunu ve bağlamını doğru analiz etmek, hangi stilin uygulanacağını bilmek kadar önemlidir. Tasarımcı hem okuyucuyu bilgilendiren hem de estetik bir kompozisyon sunan bir bütünlük oluşturmalıdır (McDevitt, 2014, s. 10-11). Bu bağlamda harfleme, sadece biçimsel bir uğraş değil; aynı zamanda bağlama özgü bir anlatım biçimi ve yaratıcı bir yorum alanı olarak değerlendirilir.

Görsel 1.4

Paris, Harfleme Tasarımı



Not: Alex Trochet

Kaynak: (http-4)

İnglis ise harflemeyi, mevcut yazı tiplerinin önceden tasarlanmış karakterlerini kullanmaksızın, harflerin özel olarak oluşturulması biçiminde tanımlar. Harflemenin tipografi ile ilişkili olduğunu kabul etmekle birlikte, ondan farklı ve özgün bir yazı disiplini olduğunu vurgular. Ayrıca, birçok harfleme sanatçısının kaligrafide de yetkin olduğunu belirtir. Harfleme “harfleri çizme sanatı” olarak tanımlanırken, kaligrafi “harfleri yazma sanatı” olarak adlandırılır. Bu ayrım, kaligrafide belirli bir yazı üslubuna ve tutarlılığa bağlılık beklendiğini, ayrıca bu yazının özel araçlarla üretildiğini ima eder. Harflemede ise tek bir örneklığe ya da belirli yöntemlere bağlı kalınmaz; tasarım süreci daha özgür ve çeşitlidir. “El ile harfleme” terimi, tüm harflemelerin elle yapıldığı dönemde kullanılmıştır, ancak teknolojik gelişmelerle birlikte bu terim dijital araçların kullanımının yaygınlaşmasıyla önemini kısmen yitirmiştir (İnglis, 2023, s. 226). Bugün, harfleme tasarımları sıklıkla dijital ortamda oluşturulmaktadır ancak halen daha el ile çalışan tasarımcılar bulunmaktadır (Görsel 1.5).

Görsel 1.5

Share The Progress, Harfleme Tasarımı



Not: Tamara Arkatova

Kaynak: (http-5)

Gregory, pek çok örnekte harflerin, yalnızca altyazı veya destekleyici görseller olarak değil, başlı başına birer imgeye dönüşerek iletişimi daha etkileyici ve büyüleyici kıldığını savunmaktadır (Görsel 1.6). Harfleme, kelimelere daha güçlü bir ses kazandırırken, onların görsel varlığını da zenginleştirir. Bazı durumlarda bu yaklaşım, dijital yazı karakterlerinin mükemmeliyetçi ve kolayca değiştirilebilir doğasından uzaklaşarak, daha dokunsal ve kişisel bir estetik anlayışa yönelmeyi ifade eder. Bu anlayış, kimi sanatçılar tarafından “insan elinin sürekli kusurluluğu” şeklinde tanımlanmakta ve harfleme, bu kusurluluğun sunduğu estetik imkanlar sayesinde formun sınırlarını zorlayan bir ifade biçimi olarak benimsenmektedir. Harflemede okunabilirliği korunurken aynı zamanda yeni ve özgün biçimler yaratmak hem bir kısıt hem de yaratıcı bir meydan okuma olarak görülür (Görsel 1.7). Harflerin biçimsel sınırları içerisinde kalarak estetik varyasyonlar üretmek, uygulayıcılar açısından temel bir beceri gerektirir. Bu bağlamda Nina Greiger,

“Harfleri herhangi bir şekle sokabilirsiniz, ancak harflerin özelliklerini, okunabilirliğini ve harflerin şekillendirilme ilkelerini unutmamalısınız. Bir harf ne kadar komik veya garip olursa olsun, her zaman bu kurallara uymanız gerekir.”

sözleriyle harflemenin temel ilkelerine dikkat çeker. Harflemenin yalnızca görsel cazibeye dayalı bir biçim olmaktan öte, anlamı vurgulayan bir iletişim aracı olduğu düşüncesi bu disiplinin merkezinde yer alır (Görsel 1.8). Bir kelime ya da ifadeyi görselleştirerek anlam kazandırmak, iletişim açısından daha derin bir etki yaratır. Bu

Görsel 1.7

Love Letters, Harfleme Tasarımı

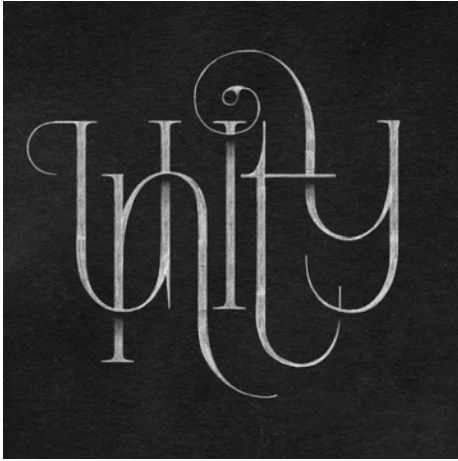


Not: Tony DiSpigna

Kaynak: (http-7)

Görsel 1.8

Unity, Harfleme Tasarımı



Not: David Soto

Kaynak: (http-8)

Willen ve Strals'a göre, harflemenin tasarım ve üretim sürecini, bir karakterin çok sayıda eylemle oluşturulduğu ve her harfin benzersiz bir yaratım sürecine dönüştüğü bir tasarım pratiği olarak tanımlanır. Harfleme disiplini ile oluşturulan her karakter, birden fazla eylemle yapılır ve belirli bir uygulama için tasarlanarak özgün bir anlayış ortaya koyar (Willen & Strals, 1981, s. 27). Bu nedenle her bir harfleme tasarımı, kendine özgü çözümler üreten başlı başına bir çözüm sürecidir (Görsel 1.9).

Görsel 1.9

Empathy, Harfleme Tasarım Süreci



Not: Scott Biersack, 2015

Kaynak: (http-9)

Arthur Newhall ise “Calligraphy & Lettering Design” adlı kitabında *kaligrafik harfleme* kavramına değinir

“Son yıllarda genel halk arasında kaligrafiye duyulan muazzam ilgi ve popülerlik, bu güzel harfleme biçiminin kapsamını ve kullanımını artırmıştır.”

şeklinde belirtirken, harflemenin kalem ile yazma eylemi, kaligrafinin ise bir yazı biçimi olduğunu savunmaktadır. Newhall, “Kaligrafik harflemeler geniş uçlu kalemle yapılır” ifadesiyle, geniş uçlu kalemle gerçekleştirilen harflemeleri kaligrafiyle ilişkilendirir (Newhall, 1989, s. 3-4). Bu bağlamda harflemenin, kaligrafik formlarla biçimlendirilmiş özel bir yazı biçimi olduğu anlaşılmaktadır (Görsel 1.10).

Görsel 2.10

Love Lettering, Harfleme Tasarımı



Not: Danielle Davis, 2013

Kaynak: (http-10)

Kaynaklar araştırılırken karşılaşılan bir diğer sorun ise günümüzde ve özellikle matbaanın icadına kadar olan süreç boyunca harfleme kavramının farklı uygulamalara karşılık gelmesidir. Bu durum harfleme kavramının tanımının doğru yapılmasında sıkıntılara yol açmaktadır. Bu nedenle Orta Çağ'da kullanılan harflemeler tez içerisinde **harfleme** şeklinde ve günümüzdeki uygulamalar ise **harfleme tasarımı** olarak ele alınmıştır. Orta Çağ'da yazılı iletişimin başlıca örneklerini oluşturan kutsal kitaplar, manastırlarda görevli katipler tarafından harflenerek yani elle yazılarak üretilmiş ve çoğaltılmıştır (Jean, 2002, s. 82-84). Başka bir çoğaltım yönteminin henüz icat edilmediği bu dönemde harfler titizlikle işlenmiş ve bu üretim biçimi harfleme (*lettering*) olarak adlandırılmıştır. Kaynaklar incelendiğinde, matbaa öncesi dönem elyazmalarında harfleme kavramının, harflerin elle yazılması ve süslenmesini ifade ettiğini göstermektedir.

Günümüz terminolojisine bakıldığında, İngilizcedeki *letter* kelimesi Türkçeye “harf” veya “kitap harfiyle yazmak” şeklinde çevrilirken; *lettering* terimi, “harfleme”, “harflerle belirtme” ve “harf ya da sözcük yazım karakteri” anlamlarında kullanılmaktadır. Harfleme kavramı, el yazmalarındaki bu geleneksel kullanımından sıyrarak yeni bir boyut kazanmış ve yalnızca elle yazma pratiği olmanın ötesine geçerek harflerin farklı formlarda, özgün kompozisyonlarda ve estetik yaklaşımlarla düzenlendiği modern bir görsel tasarım uygulamasına dönüşmüştür (Görsel 1.11).

Görsel 3.11

Sickeningly Fantastic, Harfleme Tasarımı



Not: 2018

Kaynak: (http-11)

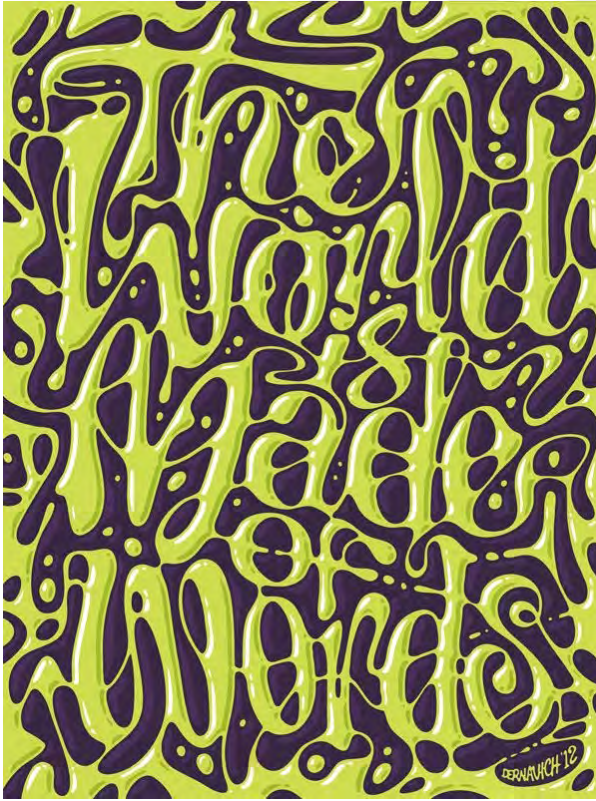
Bununla birlikte Eric Gill, *An Essay on Typography* adlı eserinde, tarihsel algıların kavramlar üzerindeki etkisini şu şekilde ifade etmektedir:

“Roma dönemindeki biri harflemeyi düşündüğünde, yazıt harflerini hayal ederdi; Orta Çağ insanı yazılı harfleri düşünürdü. Benzer biçimde, 20. yüzyılda dikkatlice yazılmış bir metin için artık “basım” terimini kullanıyoruz. Basılmış harfler bizim için yazının kendisidir” (Gill, 1988, s. 41).

Bu ifade, matbaanın icadından sonra da kavramlar arasındaki anlam karışıklığını gözler önüne sermektedir. Harfleme, zamanla pek çok değişime uğramış, ancak her dönem kendi estetik anlayışıyla varlığını sürdürmüştür. Günümüzde harfler, yalnızca birer sembol olarak değil, aynı zamanda sanatsal bir kompozisyonun öğeleri olarak değerlendirilmektedir (Görsel 1.12) ve bu nedenle “harfleme tasarımı” kavramı, modern grafik tasarım literatüründe yerini almalıdır.

Görsel 4.12

The World Is Made Of Words, Harfleme Tasarımı



Not: Andrew Dernavich, 2012

Kaynak: (<http-12>)

Sonuç olarak harfleme kavramı, tarihsel süreç içerisinde farklı dönemlerde ve bağlamlarda çeşitli görsel pratiklerle ilişkilendirilmiş, bu nedenle anlamı zamanla çeşitlenmiştir. Özellikle geçmişten günümüze taşınan kullanım biçimleri, harflemenin tekil bir tanım altında toplanmasını güçleştirmiştir. Bu durum, kavramın net bir şekilde konumlandırılmasını zorlaştırmakta ve alana ilişkin kuramsal çalışmalarda terminolojik karmaşaya neden olmaktadır. Bununla birlikte, harflemenin sıklıkla kaligrafi ve tipografi kavramlarıyla eş anlamlı olarak değerlendirilmesi, ikinci önemli sorunu oluşturmaktadır. Harfleme; bu iki disiplinle ortak yönler taşısa da temel yaklaşımı ve uygulama yöntemi bakımından onlardan ayrılır. Ancak söz konusu farkların yeterince açık biçimde ortaya konmaması, kavramın bağımsız bir disiplin olarak algılanmasını engellemektedir. Bu iki temel sorun, harflemenin grafik tasarım içindeki yerini netleştirebilmek adına; kavramın tanımına, uygulama yöntemlerine ve diğer ilgili disiplinlerle ilişkisine açıklık getirilmesini gerekli kılmaktadır. Bu doğrultuda, ilerleyen bölümlerde harflemenin tarihsel gelişim süreci, disiplinler arası etkileşimleri ve uygulama yöntemleri detaylı biçimde anlatılmaktadır.

1.2 Tarihsel Süreç İçerisinde Harfleme Tasarımının Gelişimi

İlk örneklerine Orta Çağ'da rastlanan harfleme kavramı, Merriam-Webster sözlüğünde “Bir kitabe yazısında kullanılan harfler” şeklinde tanımlanmakta ve bu kelimenin ilk bilinen kullanımının 14. yüzyıla dayandığı belirtilmektedir (Merriam-Webster, 2025). Oxford İngilizce Sözlüğü' göre ise *lettering* kelimesi, “Bir şeyin üzerine kazınmış, kabartılmış, boyanmış veya başka bir şekilde işaretlenmiş harfler; yazı” anlamına gelen bir isim ve “Bir şeyin üzerine yazı kazımak veya yazmak; özellikle bir kitabın cildine harf uygulamak” anlamına gelen bir fiil olarak tanımlanmaktadır (Görsel 1.13). Aynı kaynakta bu kelimenin en eski kullanımına yaklaşık 1390 yılına ait olduğu ve Aziz Augustine⁵ ile ilişkilendirildiği belirtilmektedir (Oxford English Dictionary, 2025). Etimolojik olarak bakıldığında, *lettering* kelimesinin kökeni harf anlamına gelen “*letter*” sözcüğüne dayanmaktadır. Çevrimiçi Etimoloji Sözlüğü'ne göre, bu kavram 1640'lerden itibaren “yazı yazma eylemi”, 1796'da “üzerine yazılmış veya işaretlenmiş harfler” ve 1811'de

⁵ 6. yüzyılın sonlarında Roma'da yaşadığı düşünülen ve putperest Anglo-Saksonları Hristiyan inancına döndürmek amacıyla İngiltere'ye gönderilen bir din adamıdır. Canterbury'nin ilk başpiskoposu olmuş, Orta Çağ İngiltere'sinin en önemli manastırlarından birini kurmuş ve ülkenin Hristiyanlığa geçiş sürecini başlatmıştır (Tornau, 2025).

“bir şeyin üzerine yazma eylemi” şeklinde tanımlanmıştır. (Online Etymology Dictionary, 2025). Bu kavramın *harflenmiş* anlamına gelen “*lettered*” sıfatı ile de doğrudan bağlantılı olduğu görülmektedir. Aynı kaynaktan yer alan “*lettered*” kelimesi ise 1300’lerden itibaren “Okur-yazar, edebi açıdan bilgili” anlamında kullanılmış ve isim olan harf kökünden türediği belirtilmiştir. Ayrıca, 1660’lardan itibaren “Üzerine yazı yazılmış, kazınmış” anlamında kullanılmaya başlanmıştır (Online Etymology Dictionary, 2025). Her iki kullanımın da kökeninde, isim ve fiil formlarıyla *harf* kavramı yer almaktadır.

Görsel 5.13

Trajan Sütunu Üzerindeki Kazınmış Harflemeler



Not: Ekim, 1963

Kaynak: (http-13)

Birçok kaynakta elyazmalarındaki metinlerin “harflendiği” ifadesine rastlanmaktadır. Orta Çağ’da üretilen elyazmalarında yer alan metinlerin yazım süreci, çoğu kaynakta doğrudan “harfleme” olarak tanımlanmıştır. Buna karşılık günümüzde “harfleme” terimi kullanıldığında, bu kavram Orta Çağ’daki anlamından farklı bir pratikle ilişkilendirilmektedir. Karşılaşılan bu durum, tarihsel ve çağdaş kullanımlar arasında bir ayrım yapılmasını zorunlu kılmaktadır. Orta Çağ’da harfleme, doğrudan yazı yazma eylemine işaret etmektedir. Günümüzde ise bu anlamından farklı olarak, kelimelerin yazılması anlamında değil yazılacak kelime veya kelime grubundaki harflerin biçimsel

ilişkilerinin tasarlanarak bir kompozisyon oluşturulması anlamında kullanılmaktadır. Başka bir deyişle, günümüz harfleme pratiği, metni yazmak değil, belirli bir mesajı iletmek amacıyla, harflerin görsel düzenlemelerle biçimlendirilmesini kapsamaktadır.

Aynı kavramın iki farklı dönem ve disiplinde kullanılması anlam karışıklığına yol açmaktadır. Karşılaşılan bu kavram karmaşasına açıklık getirmek amacıyla bu tezde **“harfleme tasarımı”** kavramının terminolojiye kazandırılması önerilmektedir. Böylelikle, geçmişteki yazma temelli harfleme uygulamaları ile günümüzdeki görsel tasarım odaklı harfleme uygulamaları arasında terminolojik ve kavramsal bir ayrım sağlanabilecektir. Harfleme tasarımı kavramının net bir şekilde tanımının yapılabilmesi ve tarihsel arka planının anlaşılabilmesi için, geçmişteki uygulamalarının günümüzdekilerden farklılığı, tarihte ilk kez Orta Çağ’da karşımıza çıkan harflemenin ne olduğuna ve ne gibi görsel uygulamalara karşılık geldiğine değinilmesini zorunlu kılmaktadır. Bu bölümde Orta Çağ’a ait harfleme örnekleri ele alınmakta ve görsellerle desteklenerek değerlendirmeye sunulmaktadır.

1.2.1 Orta Çağ’dan Matbaanın İcadına Kadar Olan Dönemde Harfleme ve Harfleme Tasarımı

Batı Roma İmparatorluğu’nun 5. yüzyılın son çeyreğinde yıkılmasıyla başlayıp, 15. yüzyılın ortalarında Rönesans ile sona eren Orta Çağ dönemi, grafik tasarımın gelişim sürecini doğrudan etkileyen önemli dönüşümlere sahne olmuştur. Aynı zamanda bu dönemde geliştirilen ciltleme teknikleri günümüzde kullandığımız kitap formatının temelini oluşturmuştur. Yine aynı dönemde ortaya çıkan harf formları, bugün yaygın olarak kullanılan *minüskül* (küçük harf) ve *majüskül* (büyük harf) harf biçimlerinin oluşumuna öncülük etmiştir (Drucker & McVarish, 2009, s. 45). Bu nedenlerle Orta Çağ, özellikle Avrupa’da yaşanan gelişmeler sebebiyle, grafik sanatlar tarihinin şekillenmesinde belirleyici bir rol oynamıştır.

İktidarının son yıllarında iç karışıklıklar, dış tehditler, barbar akınları, ekonomik sıkıntılar ve askeri krizlerle baş edemeyen Batı Roma İmparatorluğunun çöküşü, Avrupa’da yeni bir dönemin başlangıcına zemin hazırlamıştır. Bu çöküş, yalnızca askeri ve politik bir yenilgi olmanın ötesine geçerek Orta Çağ’ın kapılarını aralamış; yeni bir toplum yapısının ve kültürel dönemin doğuşuna tanıklık etmiştir. İmparatorluğun yıkılmasıyla birlikte merkezi yönetim çökmüş ve toprak sahiplerinin egemenliğine dayanan yeni bir yönetim

biçimi olan feodal sistem hakimiyet kazanmıştır. Eski Roma'nın şehirleşmiş ve ticarete dayalı yapısı, yerini tarım temelli bir düzene bırakmış; büyük topraklar küçük feodal beyliklere bölünmüştür. Toprak sahipleri, köylülerden topladıkları tarım vergileriyle daha da zenginleşirken, halk bu ağır vergi yükü altında iyice yoksullaşmış ve bu durum aristokrasi ile halk arasında kölelik ve serflik⁶ gibi ilişkilerin gelişmesine neden olmuştur (Timuçin, 2009, s. 379-380). Orta Çağ, bir yandan Batı Roma İmparatorluğu'nun kültürel mirasını koruma çabalarını barındırırken, öte yandan feodal yapılarla şekillenen yeni bir toplumsal düzenin başlangıcını temsil etmektedir.

Yıkılan imparatorluk mirasının büyük ölçüde kaybolduğu bu dönemde Hristiyanlık gibi dini ve kültürel yapıları, Roma İmparatorluğunun klasik öğretilerinin yerini almış, din temelli bu yeni toplum düzeninde, kilise toplumsal, sosyal ve ekonomik yapıyı da şekillendirmiştir (Becer, 1997, s. 91). Orta Çağ'ın en belirgin özelliklerinden birisi, Kilise'nin yalnızca Hristiyanlığın evi olmanın ötesine geçerek eğitim verme işlevini de üstlenmesidir. Manastırlar, katedraller ve kiliselerde verilen din temelli eğitim, İncil başta olmak üzere kilise ayin kitapları, ilahiler ve kilise hukuku gibi diğer dini metinlerin öğretilmesi, yorumlanması ve öğrenilmesi üzerine yoğunlaşmaktadır. Katolik Kilisesi'nin bir eğitim kurumu olmanın yanı sıra, bilginin üretilmesi, korunması ve aktarılması gibi diğer önemli görevleri de bulunmaktadır. Batı Roma'daki anlayışın aksine okuryazarlık birkaç yüzyıl boyunca kilise çevresi ile sınırlı kaldığından halka inmemiştir ve kilisenin bilgi üretimini politik bir güç aracı olarak kullanması zaman zaman bilim ile kilise otoritesi arasında gerilimlere sebep olmuştur (Drucker & McVarish, 2009, s. 46). Bu gerilimlere rağmen kilise, bilimsel bilgi ile kültürel mirasının koruyucusu konumundadır ve Antik Yunan ve Roma filozoflarının eserleri, çoğunlukla manastırlarda kitaplara dönüştürülerek korunmuş ve bu mirası günümüze kadar ulaştırmıştır.

Kitap üretiminin Katolik Kilisesi'nin kontrolünde olması, dönemin yazılı kültürünün oluşumunda belirleyici bir faktör olmuş ve metinlerin içeriği ağırlıklı olarak dini konularla sınırlı kalmıştır. Orta Çağ'da üretilen kitapların büyük çoğunluğu el yazması niteliğindedir ve bu kitaplar genellikle kiliselerde üretilerek çoğaltılıp saklanmaktadır. Bu dönemde üretilen tüm el yazması kitapları tanımlamak için Latince “*manus*” (el) ve “*scriptus*” (yazılmış) kelimelerinden türeyen **elyazması** (*manuscript*) adı verilmektedir

⁶ Orta Çağ Avrupası'nda, miras yoluyla kendisine tahsis edilen arazide toprak ağası adına çalışan köylülere verilen ad (Timuçin, 2012, s. 42).

(Panda Art Docents, 2025). Elyazması kutsal kitaplar, tıpkı diğer dinlerde olduğu gibi Hristiyanlık için de büyük önem taşımaktadır; bu nedenle olağanüstü bir tasarım duyarlılığı ile üretilmişlerdir. İnce işçilikle yazılmış harf formları, birbirlerine hizalanmış metin blokları, detaylı resimlemeler ve süslenmiş baş harfler aracılığıyla sayfalar görsel olarak zenginleştirilmiştir (Görsel 1.14). Çoğu elyazması kitapların sayfa süslemelerinde parlak altın ya da nadiren gümüş varaklar kullanılarak sayfaların çevrilirken adeta aydınlatılmış olduğu hissi yaratılmaya çalışılmış, böylelikle kitapların kutsallığı vurgulanmıştır (Meggs & Purvis, 2012, s. 46). Bu tür tekniklerle resimlenmiş ve tezhiplenmiş kitapların tümüne “aydınlatılmış elyazması” (*illuminated manuscript*)⁷ adı verilmektedir (Görsel 1.15). Günümüzde bu terim, Batı Roma İmparatorluğu’nun çöküşünden matbaanın icadına kadar geçen sürede üretilmiş olan süslemeli elyazmalarının tümü için kullanılmaktadır.

Görsel 1.14

Ölümler Ofisi Elyazmasından Sayfa Örneği



Not: Fol127v, 1475 civarı, Fransa

Kaynak: (http-14)

⁷ “Illuminate (-d)” kelimesi İngilizce illumination kelimesinden türemiş bir geri oluşumdur. Latince “illuminatus” kökünden türemiş ve “aydınlatılmış, ışık tutulmuş” anlamlarına gelmektedir (Online Etymology Dictionary, 2025).

Görsel 1.15

Ölümler Ofisi Elyazmasından Aydınlatılmış Sayfa Örneği



Not: 1475 civarı, Fransa

Kaynak: (http-15)

Klasik dönemde kitaplar, MÖ 3000’li yıllardan itibaren Eski Mısır’da kullanılmaya başlanan bir yazı malzemesi olan *papirüs* üzerine yazılmıştır. Yaklaşık 30 cm yüksekliğinde ve 30 metre uzunluğunda olan papirüs ruloları, Eski Yunan’dan Roma İmparatorluğu’na kadar geçen süreçte edebi eserlerin, mektupların ve belgelerin yazılmasında kullanılmıştır. MS 2. yüzyılda ise papirüsün yerini alan yeni bir kitap biçimi olan *kodeks*⁸ ortaya çıkmıştır (Görsel 1.16). Bu yeni form sayfaların bir araya getirilmesiyle oluşturulmuş, kitap yazımında ve ciltlenmesinde devrim yaratmıştır. Kodeks biçimli kutsal kitaplar, papirüs rulolarına kıyasla çok daha pratik bir şekilde taşınabilmekte ve depolanabilmektedir. Bu avantajları sayesinde MS 4. yüzyıla gelindiğinde, kodeks yaygınlaşarak rulo biçimindeki kitapların yerini almıştır. (University of Michigan, 2025) Böylece papirüs, yerini daha dayanıklı olan parşömen malzemesine bırakmış ve Orta Çağ’da kitap üretiminde yeni bir dönem başlamıştır. Kodeks formu, yalnızca dönemin ihtiyaçlarına cevap vermekle kalmamış, aynı zamanda günümüzde kullandığımız kitap formatının da öncüsü olmuştur.

⁸ Bir grup yaprak ya da sayfa oluşturmak üzere birbirine katlanmış bir ya da daha fazla papirüs ya da parşömen yaprağından oluşan eski bir kitap formu (University of Michigan, 2025).

Görsel 1.16

Rulo ve Kodeks Formatı



Kaynak: (http-16)

Kodeks biçiminin yaygınlaşması, kitapların yalnızca fiziksel yapısını değil, metin yerleşimini ve sayfa tasarımına dair anlayışı da derinden etkilemiştir. Ardışık sayfaların kullanımı, metnin düzenli biçimde hizalanmasına ve bölümlenmesine olanak tanımış; bu düzen, yazının görsel akışına yönelik farkındalığı artırmıştır. Özellikle kutsal metinlerin kodeks formatında sunulmasıyla birlikte, harf biçimlerinde estetik bir düzen arayışı öne çıkmış, minüskül ve majüskül gibi harf formlarının gelişimine olanak sağlamıştır. Parşömen yüzeyine yazılan metinlerde her harf, yalnızca içeriği aktaran bir araç değil; aynı zamanda bütünsel olarak kompozisyonun görsel bileşeni şeklinde değerlendirilmeyi mümkün kılmıştır. Böylece harflemeler, içerik ile estetik arasında köprü kurarak, yazının tasarımsal bir ifade biçimi haline gelmesine zemin hazırlamıştır.

Kodeks formulu elyazması kitaplar, öncelikle üzerine yazıların yazılacağı ve resimlemelerin yapılacağı parşömenin⁹ hazırlığı ile başlamaktadır. İyi hazırlanmış bir parşömen, o döneme kadar kullanılan yazı yüzeyleri arasında üzerine yazı yazmaya en uygun olanıdır; kaleme neredeyse hiç direnç göstermediğinden üzerine her türlü el yazısı kolayca yazılabilmektedir. Bu sebeple elyazması kitapların çoğunluğunda bu malzeme tercih edilmiştir (Diringer, 1982, s. 231). Orta Çağ'da yazı yüzeyi olarak kullanılan parşömen, sığır, koyun, keçi ve zaman zaman geyik gibi hayvanların derilerinin işlenmesiyle elde edilmekte ve tercihen bu hayvanların yavrularının derileri kullanılmaktadır. Parşömen veya *vellum*¹⁰ hazırlamakla görevli parşömenciler, öncelikle yüzülmüş hayvan derilerini üç ila on gün süresince limonlu veya kireçli suda bekleterek tüylerin deriden ayrılmasını sağlamaktadırlar (Görsel 1.17). Tüylerinden arındırılan deriler, su ile durulandıktan sonra bir kasnağa tekrar tekrar gerilerek genişletilmekte ve

⁹ Parşömen, adını İzmir'in Bergama ilçesinin merkezinde kurulu, Pergamon Krallığı'nın başkenti *Pergamon*'dan almaktadır ve MÖ 2. yüzyıl civarında icat edildiği düşünülmektedir (Brown, 1994, s. 95).

¹⁰ Buzağı derisinden elde edilen ve parşömene kıyasla daha kaliteli olan yazı yüzeyi. Parşömenden daha ince taneli, daha beyaz ve daha pürüzsüzdür (Diringer, 1982, s. 231).

nemliken *lunellum*¹¹ adı verilen ay şeklinde özel bir bıçakla istenilen inceliğe gelene kadar kazınmaktadır (Getty Museum, 2025). Yazı malzemesi, yazı yüzeyinin pürüzsüz olmasına ihtiyaç duyduğu için, Kwakkel, derinin kazınma işleminin parşömen hazırlığının en dikkat ve ustalık gerektiren aşaması olduğunu vurgulamaktadır (Kwakkel, 2025). Hayvan derisi çoklu işlemlerden geçerek düz ve yazıya hazır bir yüzey haline gelir; böylece parşömene dönüşmesi için gerekli olan bir sonraki aşamaya geçmeye hazır olur.

Görsel 1.17

Hayvan Derilerinin Suda Bekletilerek Tüylerden Arındırılma İşlemi



Kaynak: (Getty Museum, 2025) 0.30

Üzerine yazı yazılabilmesi için, derinin özel bir biçimde işlenerek yazı yüzeyine dönüştürülmesi gerekmektedir. Bu işlemde ilk olarak yüzey, ponza taşı tozu ile ovularak pürüzsüzleştirilmekte, ardından yapışkan bir toz serpilerek yüzeyin mürekkebi ve renkleri tutabilir hale gelmesi sağlanmaktadır (Getty Museum, 2025). Derinin yazı yüzeyine dönüştürülmesi işlemi tamamlandıktan sonra, hazırlanacak elyazmasının sayfa boyutlarına göre deri mümkünse dikdörtgen biçiminde kesilir. Büyük ölçekli elyazmaları, neredeyse tek bir deri büyüklüğünde sayfalardan oluşurken; daha küçük boyutlardaki kitaplar için parşömen istenilen ölçülerde kesilmektedir. Orta Çağ'da üretilmiş elyazması kitapların çoğu, bir eyer çantasına sığacak kadar küçük boyutlardadır (Görsel 1.18); kitapların taşınabilir ölçülerde olması, zaman içerisinde bilginin bir bölgeden diğer bölgeye ve bir zaman diliminden diğerine rahatlıkla aktarılmasını da kolaylaştırmıştır (Meggs & Purvis, 2012, s. 47). Bu oldukça uzun, zahmetli ve maliyetli sürecin ardından,

¹¹ Parşömen yapımında deriyi yüzme için kullanılan ay şeklinde bıçak. Bıçağın şekli, basınç uygulanan derisinin yırtılmasına engel olmaktadır (Clemens & Graham, 2007, s. 11).

parşömen yazı ve resimlemeye hazır hale gelir; üstelik uygun koşullarda saklandığında, yüzyıllarca bozulmadan kalabilme özelliği taşır.

Görsel 1.18

Küçük Boyutlu Elyazması Örneği (Paris İncil'i)



Not: Manuscript132 Fol21, 13. yüzyıl ortası, Kraliyet Kütüphanesi, Lahey

Kaynak: (http-17)

Parşömen mürekkep tutabilir hale getirildikten ve istenilen ölçülerde kesildikten sonra tasarım ve üretim süreci başlamaktadır. Elyazmalarının neredeyse tamamına yakını, manastırlarda bulunan ve *scriptorium* adı verilen özel yazı odalarında üretilmiştir ve bu kitaplar aynı zamanda kiliseler için önemli bir gelir kaynağı olmuştur. Büyük ya da küçük her manastırda bulunan yazı odaları, genellikle kütüphanelerin yanında yer almakta, içerisinde kitapların kopyalanacağı masalar ve oturma düzenekleri bulunmaktadır (Jean, 2002, s. 82-84). Yazı odalarının başında, diğer din adamlarıyla birlikte çalışan sorumlu kişiler bulunmaktadır. Bu iyi eğitilmiş din adamlarına *scrittore* adı verilmektedir. Bu kişiler, dönemin önemli niteliklerinden olan ileri düzeyde Yunanca ve Latince'ye de hakimdirler ve yazı odalarında Antik Yunan ve Roma eserlerini çevirebilmektedirler. Scrittore, elyazmalarının tasarım ve üretiminden genel anlamda sorumlu olduğu için günümüzdeki editörlük ile sanat yönetmenliğine benzer bir görev tanımına sahiptir. Manastırlarda tekrar kaleme alınan eserlerin ve kutsal kitapların sayfa düzenini tasarlayarak metinlerin ve resimlemelerin yerleşimini belirlemektedirler. Yazı odalarında scrittore ile çalışan, farklı uzmanlık alanlarına sahip birçok din adamı bulunmaktadır; *scribe* ya da *copisti* olarak adlandırılan katipler elyazmalarında bulunan metinlerin yazılmasından (Görsel 1.19), *illuminator* ya da *aydınlatıcı* adı verilen kişiler kitapların

resimlenmesinden, tezhiplenmesinden ve süslemeli baş harflerin çizilmesinden sorumludur (Meggs & Purvis, 2012, s. 46-47). Bazı yazı odalarında görev yapan *rubricator*¹² adı verilen kişiler, metin içerisinde bulunan dikkat çekici kırmızı metinlerin yazımından, *ciltçiler* ise kitabın ciltlenmesinden sorumludur. Jean, bu süreci ve bu kişilerin çalışmasını şöyle tasvir eder:

“Kaligraflar, tezhipçiler, minyatürcüler ve ciltçilerden oluşan yazıcı keşişler birer sanatçı olur, gerçekleştirdikleri çalışmalar da artık birer başyapıttır” (Jean, 2002, s. 85).

Görsel 1.19

Orta Çağ Döneminde Tezhipçi Jean Miélot



Not: Bibliothèque Royale, Brüksel

Kaynak: (http-18)

Yazı odalarında acemi yazıcılar da usta yazıcılarla birlikte çalışmaktadır. Çıraklar ve yazmaya yeni başlayan acemiler, parşömen üzerine harflerin yazılacağı satır çizimlerini yapmakla görevlidir; bu hazırlıkların ardından sayfalar usta yazıcılara teslim edilmektedir. Yazı odalarındaki oturma düzeneklerinde veya ayakta çalışarak kitaplardaki metinleri kopya eden yazıcılar, kitap metinlerini titizlikle kopyalamaktadır. Günde ortalama dört sayfa yazan bu kişiler, ayın saatleri dışında nadiren mola vermektedir. Bazı durumlarda aynı anda iki kitap birden çoğaltılmakta, bu gibi durumlarda ise eğimli ve çift planlı döner sıralar kullanılarak çalışılmaktaydı. Bazı

¹² Metnin ana içeriğine dahil olmayan ancak yapısını belirlemeye ve bileşenlerini ayırt etmeye yardımcı olan başlık, bölüm başlığı veya yönergeleri eklemekle sorumlu kişi. Rubrikleme işlemi zaman zaman yazıcılar tarafından da yapılmakta olup, genellikle metnin düzenlenmesi ve yazılmasından sonra eklenirdi. Rubrikalar genellikle kırmızı mürekkeple vurgulanmış olup, bu kullanım Latince’de “kırmızı” anlamına gelen *rubrica* kelimesinden türemiştir (Brown, 1994, s. 111).

elyazmalarında görülen yazım yanlışları ve farklılık gösteren yazı biçimleri, çoğu zaman bir kitabın birden fazla yazıcı tarafından kaleme alındığını ve bir kişinin metni yüksek sesle okuyarak diğerlerinin yazmasını sağladığını göstermektedir (Jean, 2002, s. 82, 83, 84). Tüm bu kişiler iyi örgütlenmiş bir iş bölümü içinde çalışmaktadır (Görsel 1.20).

Görsel 1.20

Orta Çağ Döneminde Scriptorium



Not: Peter Jackson

Kaynak: (http-19)

Bir yazıcının temel görevi, metinde yer alan harfleri mümkün olan en kusursuz biçimde yazmaktır. Yazılacak metne herhangi bir tasarım unsuru katmak gibi bir görevi ya da amacı bulunmayan bu kişiler, yalnızca dönemin mevcut harf formlarını mümkün olan en doğru ve en kusursuz şekilde kopyalamakla yükümlüdürler. Gill, yazıcıların yeni bir harf formu icat etme niyetinde olmadıklarını, yalnızca kalemle elde edebildikleri ve aşina oldukları harf formlarını en iyi biçimde yazmaya çalıştıklarını vurgular:

“Bu kişiler harf icat etmiyordu, zaten icat edilmiş formlarını yazıyordu” (Gill, 1988).

Manastırlarda sürdürülen kopyalama geleneği oldukça muhafazakar bir yapıya sahiptir. Bu nedenle yazıcılar, Roma yazı geleneğinden öğrendikleri harf örneklerini esas alarak harfleme ve kitap üretimi gerçekleştirmişlerdir. Yazma eylemi, yalnızca bir metni

çoğaltmanın ötesinde, biçimlerin orijinaline en yakın şekilde yeniden üretilmesi anlamına da gelmektedir (Drucker & McVarish, 2009, s. 47). Yani yazı odalarında asıl amaç, var olan dönemin yazı biçimine en benzer şekilde kopyalamaktır.

Roma İmparatorluğu'nun yıkılmasını takip eden yıllar hem Avrupa kıtası hem de alfabe ve harf biçimleri açısından çalkantılı bir döneme sahne olmuştur. Toplumsal, politik ve teknolojik değişimlerin sıklıkla yaşandığı bu gibi dönemler, tarihsel süreç içerisinde genellikle sanat ve toplumsal normlarda köklü dönüşümlere neden olmuştur. Erken Orta Çağ da bu bağlamda bir istisna değildir ve bu dönemde Avrupa'da çeşitli yeni yazı biçimleri ortaya çıkmış ve hızla yayılmıştır (Willen & Strals, 1981, s. 9). Bu yazı biçimleri harflenerek oluşturulmuş ve elyazmalarında parşömen üzerine uygulanmıştır.

Her ne kadar bu biçimler harflenerek üretilmiş olsa da günümüzdeki harfleme kavramının birebir karşılığı olduğunu söylemek doğru değildir. Ancak, biçimsel özellikleri ve üretim süreçleri açısından günümüz harfleme tasarımlarına benzerlik gösteren uygulamaların Orta Çağ'da da var olduğu görülmektedir. Elyazmalarını süslemek veya kelime başlangıcını vurgulamak amacıyla kullanılan **inisiyal harfler (büyük baş harfler)** (Görsel 1.21), harfleme tasarımlarının erken örnekleri arasında sayılabilir. Ele alınan harf formları her ne kadar bir kelime öbeğinden oluşmasa da eskiz sürecinden geçmeleri, karmaşık ve ayırt edici tasarım unsurlarını içermeleri, çıkarılamaz yapısal öğelere sahip olmaları ve estetik kaygılarla üretilmeleri nedeniyle harfleme tasarımı örnekleri olarak değerlendirilebilirler.

Görsel 1.21

Orta Çağ Döneminden İnisiyal Harf Örnekleri 1



Kaynak: (http-20)

Etimolojik olarak kelime kökeni 1520’li yıllara dayanan “inisiyal” kavramı, “bir başlangıçla ilgili, başlangıca ait” anlamlarına gelen Fransızca *initial* kelimesinden ya da doğrudan “başlangıç, yeni başlayan, başlangıca ait” gibi anlamlara gelen Latince *initialis* kelimesinden türemiştir (Online Etymology Dictionary, 2025). Buna rağmen 16. yüzyıldan önce üretilmiş elyazmalarında da inisiyal harf örneklerine rastlamak mümkündür; fakat bu dönemlerde çizilmiş olan büyük baş harflerin ne şekilde adlandırıldığına dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. Büyük harfler, içinde bulundukları dönemin harf biçimlerinden yola çıkılarak oluşturulmuş ve çeşitli dekoratif unsurlarla süslenmiştir. Bu harfler, biçimsel yapıları ve içerdiği imgeler açısından dönemsel farklılıklar göstermektedir (Görsel 1.22). Süslenmiş harfler, ister tek bir baş harf olarak ister eksiksiz bir alfabe şeklinde üretilmiş olsun, birbirine bağlı ancak iki farklı yönde gelişim göstermiştir. Bunlardan biri, dekoratif nitelik taşımasına rağmen temel olarak işlevsel olan harflerdir. Bu tür harfler, bir metin içerisinde işaretleyici olarak ya da bir başlık satırının parçası olarak kullanılmıştır. Diğer yandan, yaratıcı baş harfler, bir metinle doğrudan ilişkili olmayabilir; sanatçının tercih ettiği unsurları içerebilir ve belki de kendi başına bir sanat eseri statüsüne ulaşabilir (Harding, 1983, s. 6). Harfleme tasarımı kavramının tarihsel gelişimini sağlıklı bir şekilde analiz edebilmek ve tanımlayabilmek adına, Orta Çağ’da ortaya çıkan harf biçimleriyle oluşturulan inisiyal harflerin ve aynı biçimlerle yazılan, “harflenerek oluşturulan” anlamına gelen harflemelerin incelenmesi gerekmektedir.

Görsel 1.22

Orta Çağ Döneminden İnisiyal Harf Örnekleri 2



Kaynak: (http-21)

Avrupa’da 5. ile 15. yüzyıllar arasında yazı biçimleri, coğrafi bölgelere göre farklılık göstermiştir. Yazıcılar, Orta Çağ’ın erken dönemlerinde, elyazmalarını kaleme alırken öncelikle Roma geleneğinden gelen harf formlarını kopyalamışlardır. Bu dönemde özellikle *Capitalis Rustica* ve *Capitalis Quadrata* gibi popüler olan Roma harflere elyazmalarında sıklıkla rastlanmaktadır (Görsel 1.23 ve 1.24). Günümüzdeki majüskül¹³ harf formlarıyla benzerlik gösteren bu iki yazı biçimi, zaman içerisinde biçimsel değişikliğe uğrayarak *uncial* harf formlarına evrilmiştir ve 4. ve 5. yüzyıllarda *uncial harflerin* kullanımı, Avrupa’daki manastırların yaygınlaşmış ve bu biçim 10. yüzyıla kadar popülerliğini korumuştur (Craig & Barton, 1987, s. 40). Bu dönemde *uncial*, neredeyse manastırlarda özellikle elyazmalarında kullanılmak üzere en sık tercih edilen yazı biçimi haline gelmiştir (Görsel 1.25). Yuvarlak ve geniş formlara sahip uncial harfler hem okuma kolaylığı sunması hem de tek hamlede yazılabilir olması sayesinde diğer harf biçimlerine kıyasla yazıcılara yazma kolaylığı sağlamıştır. Bu harf biçimleri, yazıcının elinin hareketlerini veya kaleminin yönünü takip eden jestleri taklit ettiğinden, rahat uygulanabilirliğiyle öne çıkmış, sıklıkla tercih edilmiştir (Drucker & McVarish, 2009, s. 47). Uncialler, *Capitalis Rustica* ve *Capitalis Quadrata* harf biçimlerine kıyasla çok daha kıvrımlı bir yapıya sahiptir. Bu durum, harflemek için gereken vuruş sayısını oldukça azaltmış hem de keskin köşelerde biriken mürekkebin dağılmasını da önemli ölçüde engellemiştir. Her ne kadar bu biçim, zamanla dikit¹⁴ ve sarkıt¹⁵ öğeler geliştirmeye uygun bir yapıya kavuşsa da temel olarak genel yapısı bakımından majüskül sistemine dayanmaktadır. Kendinden önceki harf biçimlerinin kopyalanmasıyla oluşturulan uncial biçim, yazıcının bireysel etkisiyle zaman zaman özellik de kazanmıştır (Meggs & Purvis, 2012, s. 48). Yazı biçimleri sürekli evrim halinde olmuş, yazıcı keşifler ise her zaman daha basit ve hızlı yazılabilir harf formlarının arayışını sürdürmüştür.

¹³ (İng.: *Uppercase*): Bir yazı tipindeki büyük harfler. Majüskül harfler cümle başları, özel isimler, coğrafi isimler vb. için kullanılır (TypeType Foundry, 2025).

¹⁴ (İng.: *Ascender*): Minüskül harflerin, taban (x) yüksekliğinin üzerine çıkan kısımları. “b”, “d”, “f”, “h”, “k” gibi harflerde bulunur (Monotype, 2025). Bazı kaynaklarda *yükselen* ya da *çıkış* olarak da isimlendirilmektedir.

¹⁵ (İng.: *Descender*): Minüskül harflerin taban çizgisinin altına uzanan kısmı. “g”, “j”, “p”, “q”, “y”, gibi harflerde bulunur. 3, 4, 5, 7 ve 9 gibi rakamların eski stilde yazılmış hallerinde de bulunur (Monotype, 2025). Bazı kaynaklarda *alçalan* ya da *iniş* olarak da isimlendirilmektedir.

Görsel 1.23

Capitalis Rustica Yazı Biçimi

CAPITALIS RUSTICA

Kaynak: (http-22)

Görsel 1.24

Capitalis Quadrata Yazı Biçimi

CAPITALIS QUADRATA

Kaynak: (http-23)

Görsel 1.25

Uncial Yazı Biçimi

ADEHMFPSNLR

Kaynak: (http-24)

5. yüzyıla gelindiğinde Batı Avrupa'daki yazı geleneğinden bir sapma olarak yarı-uncial harf formları ortaya çıkmıştır (Görsel 1.26). Bu yazı sisteminde, harfler yukarı doğru uzanan dikitler ve aşağı doğru sarkan sarkıtlar ile günümüzde kullanılan minüskül¹⁶ harflerin temelini oluşturmuştur. Majüskül temelleri harf formlarına kıyasla yarı-uncial harfler, yuvarlak hatları sayesinde yazıcılara yazım kolaylığı sağlamıştır. Yazıcılar bu harf biçimini oluştururken, iki çizgili sistem yerine dört çizgili bir kılavuz kullanmış ve kalemi yatay ekseninde tutarak harf formlarına daha güçlü bir dikey yapı kazandırmışlardır. Böylelikle kendinden önceki harf formlarına kıyasla, yarı-uncial harflerin arasındaki yükseklik farklılıkları daha belirgin hale gelmiş ve bu durum okuma kolaylığı sağlamıştır (Meggs & Purvis, 2012, s. 48). İncelenen kaynaklarda her ne kadar MS 3. yüzyılda bazı örneklerine rastlansa da bu yazı biçiminin yaygın biçimde kullanılmaya başlanması yaklaşık 6. yüzyılın sonlarına denk geldiği görülmektedir.

¹⁶ (İng.: *Lowercase*): Bir yazı tipindeki küçük harfler. Metindeki majüskül harfler dışında kalan harfleri ve düz metinleri yazmak için kullanılırlar (TypeType Foundry, 2025).

Görsel 1.26

Yarı-Uncial Yazı Biçimi

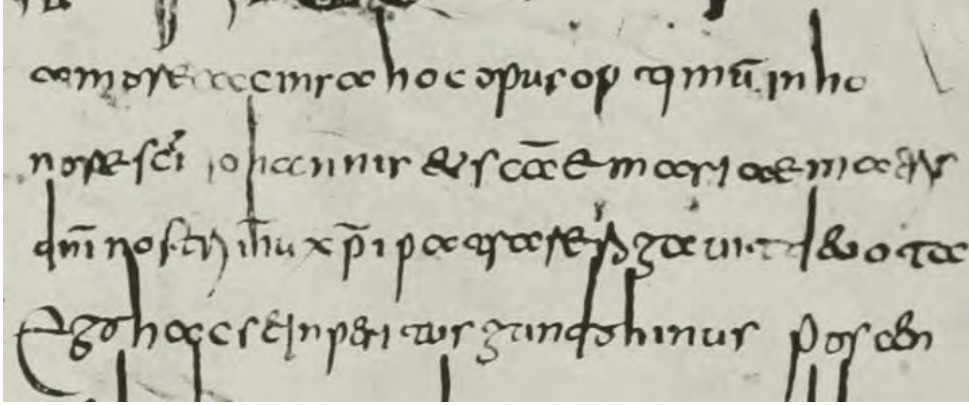
æbcdefghmnopqr

Kaynak: (http-25)

Yazıcılar, dönemin harf biçimlerini kopyalarken harf biçimlerinde zaman zaman yazım farklılıklarına neden olmuşlardır. Elyazmalarında kullanılan Roma harfleri, kopyalanırken küçük mutasyonlar, tesadüfi uygulamalar ve değişen okuryazarlık düzeyleri sebebiyle yeni harf formlarının oluşmasına zemin hazırlamıştır (Drucker & McVarish, 2009, s. 47). Çağ'ın başlangıcından Rönesans'a kadar uzanan yaklaşık bin yıllık bu süreçte, farklı coğrafyalarda çeşitli yazı stilleri ortaya çıkmıştır. 700'lü yılların başlarına gelindiğinde Avrupa'da elliden fazla yazı biçimi görülmüştür; bu biçimler, belirgin şekillerle birbirinden ayrılmakta olup her bir varyasyon, bu yazı biçimlerinin kökenine dair önemli ipuçları taşımaktadır (Samara, 2018, s. 19). Yazı biçimleri kopyalandıkları manastırlar, yazıcılar ve üretildikleri koşullar gibi etmenler nedeniyle zamanla bölgesel özellikler göstermiştir. Yazı, manastır sınırları içinde kalmakla yetinmeyip, kaleme alınan belgeler aracılığıyla krallıkların ve toprakların yönetimiyle ilişkili hale gelmiş ve üretildiği coğrafyanın yazı stilini biçimlendirmiştir. Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılışından sonra yüzyılın sonlarına gelindiğinde, bölgeler arası etkileşim artmış; yazıcı rahipler farklı coğrafyalardan yeni yazı biçimleri öğrenerek kendi üsluplarını geliştirmişlerdir. Bu dönemde Merovenj (Görsel 1.27), Beneventan (Görsel 1.28), Vizigotik (Görsel 1.29) ve Insular (Anglo-Sakson) (Görsel 1.30) gibi yazı stilleri ortaya çıkmıştır (Drucker & McVarish, 2009, s. 47). Ortaya çıkan bu birbirinden farklı yazılı grafik biçimler, tarihsel süreç içerisinde oldukça karmaşık görünen kültürel kimlikleri ayırt etmede önemli bir rol oynamıştır.

Görsel 1.27

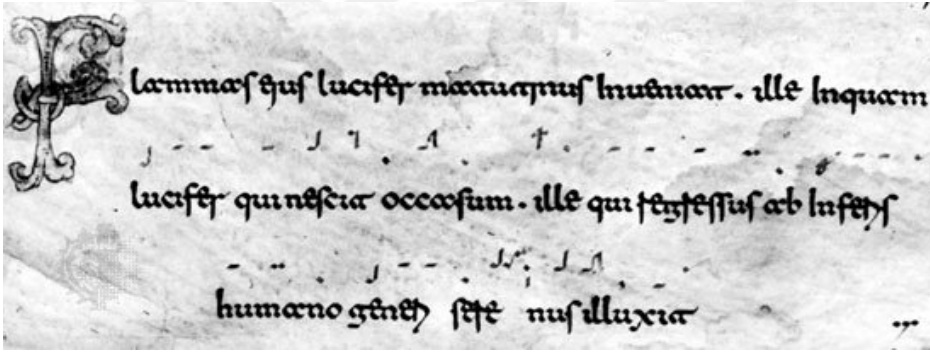
Merovenj Yazı Biçimi Örneği



Kaynak: (http-26)

Görsel 1.28

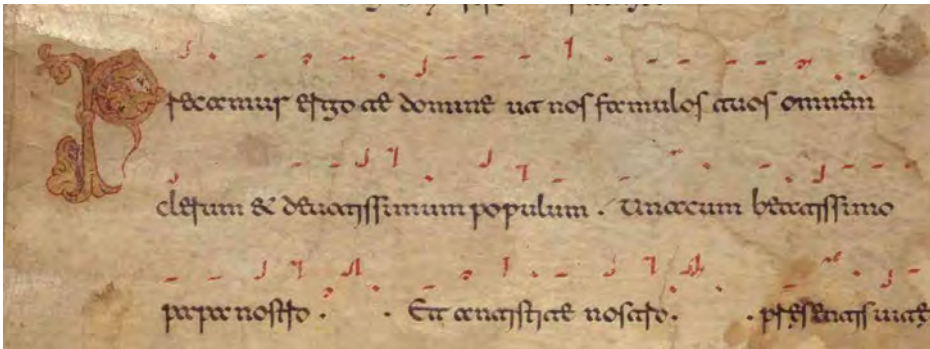
Beneventan Yazı Biçimi Örneği



Kaynak: (http-27)

Görsel 1.29

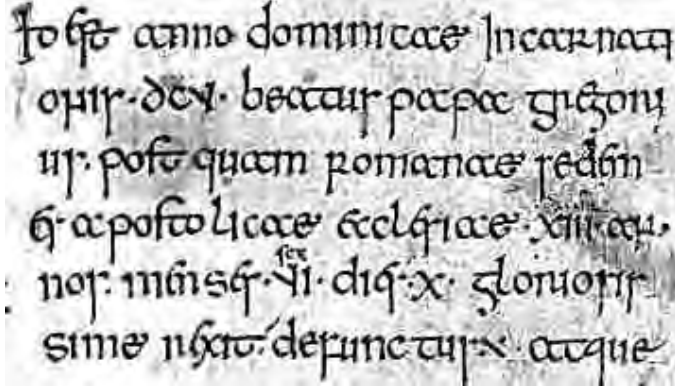
Vizigotik Yazı Biçimi Örneği



Kaynak: (http-28)

Görsel 1.30

Insular (Anglo-Sakson) Yazı Biçimi Örneği 1

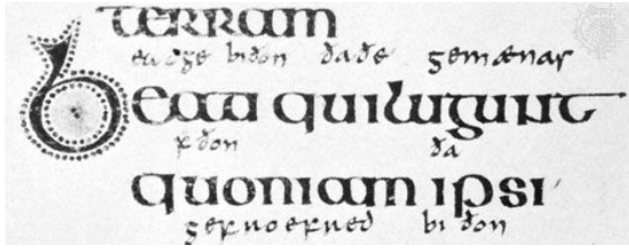


Kaynak: (http-29)

Avrupa’da kullanılan yazı biçimlerinin zamanla mutasyona uğramasıyla geliştirilen birden çok yazı biçimi bulunmaktadır. Bunlardan bir tanesi olan Insular (Anglo-Sakson) yazı biçimi, yaklaşık 500 ile 1000 yılları arasında Britanya Adaları’nda ortaya çıkmıştır (Farthing, 2012, s. 86). Insular yazı, kökenini uncial yazı biçiminden almaktadır (Görsel 1.31). Bu sistemde “b, d, f, h, l” gibi dikitler ve “f, g, p, q” gibi sarkıtlar içeren harf yapısıyla yarı-uncial özellikler göstermektedir (Brittanica, 2025). Insular yazı, Kelt yazıcılar tarafından özellikle elyazması kutsal kitapların üretiminde kullanılmıştır. İrlanda Adası’nda yaşayan Keltler, bulundukları bölgenin coğrafi konumu nedeniyle Avrupa’daki savaşlardan, iç karışıklıklardan ve Germen istilalarından uzak kalarak görece huzurlu ve izole bir yaşam sürmüşlerdir. Pagan inancına sahip olan Keltlerin Hristiyanlığı kabul etmeleriyle birlikte, pagan tapınakları kiliselere dönüştürülmüş; bu dönüşümle birlikte bölgede Yunan, Roma ve Hristiyan metinleri, Kelt elyazması kutsal kitaplara konu edilmeye başlanmıştır. Kelt süsleme geleneğinde soyut, karmaşık, geometrik formların iç içe geçerek, dolanarak ve kıvrılarak oluşturulduğu bir tasarım anlayışı göze çarpmaktadır (Meggs & Purvis, 2012, s. 48). Elyazması kutsal kitaplar, genellikle yerel halkı Hristiyanlaştırmayı amaçlayan misyonerler tarafından etkili bir araç olarak kullanılmıştır. Bu dönemde bölgede üretilen elyazması İncillerde, Kelt sanatının özgün özelliklerini görmek mümkündür. Kelt estetiği; yarı soyut ve eğri çizgisel tasarımlar üzerine temellenmiş olup, bu biçimler çok sayıda kesişen spiralden oluşan bir düzen içerisinde bir araya getirilmiştir (Farthing, 2012, s. 86-87). Kelt süsleme üslubu, bu dönemde üretilen elyazması kitaplarda belirgin şekilde etkisini göstermiştir.

Görsel 1.31

Insular (Anglo-Sakson) Yazı Biçimi Örneği 2



Kaynak: (http-30)

Avrupa'nın genelinden izole bir konumda yaşayan bu toplumda, Insular yazı biçimi varlığını sürdürmeye devam etmiştir. Kelt elyazmalarında, diğer coğrafyalarda üretilen elyazmalarından farklı olarak, yazıcı rahipler kelimeler arasında boşluklar bırakmış ve bu sayede okuyucuya okuma kolaylığı ve pratikliği sağlamışlardır (Meggs & Purvis, 2012, s. 49). Bu yenilik günümüzdeki yazma sistemine geçişte önemli bir adımı temsil etmektedir. Kelt elyazmalarında, harflemelerin yanı sıra etkileyici desenler ve imgelerle süslenmiş inisiyal harfler dikkat çekmektedir (Görsel 1.32). Gerçek anlamda süslenmiş ilk inisiyal harflere Kelt kutsal kitaplarında rastlanmaktadır. Bu harfler, metinlerin başlarında veya ayrıç sayfalarda büyük baş harfler olarak yer almakta ve süsleme amacıyla kullanılmaktadır (Harding, 1983, s. 6). Kelt elyazmalarının en ayırt edici özelliklerinden biri harflemeler ve harfleme tasarımlarıdır.

Görsel 1.32

Kelt Elyazmalarında Bulunan İnisiyal Harflerin Bir Derlemesi



Not: Textus Sancti Cuthberti, Thomas Astle tarafından yeniden çizilmiştir, 7. yüzyıl

Kaynak: (Harding, 1983, s. 76)

Dönemin İncil metinlerinde ayetler ve bölümler henüz numaralandırılıp adlandırılmadığından, rahiplerin metin içerisinde istedikleri bölüme kolaylıkla ulaşmalarını sağlayan bezeli ayraç sayfalar kullanılmıştır (Görsel 1.33). Bu süslemeli sayfalar, Tanrı'nın sözünün güzelliğine vurgu yaparken, okuma yazma bilmeyen cemaat üzerinde de derin bir etki bırakması hedeflenmiştir (Farthing, 2012, s. 86-87). Kelt üslubunun en önemli örnekleri arasında Lindisfarne İncilleri, Durrow Kitabı ve özellikle Kells Kitabı gösterilmektedir. Bu eserler, sayfa süslemeleri ve karmaşık inisiyal harfleriyle dikkat çekmektedir. Yaklaşık 800'lü yıllara tarihlenen Kells Kitabı, tamamen görsel etki yaratmayı amaçlayan, detaylı ve karmaşık inisiyal harflerle dolu sayfalar içermektedir. Bazı sayfalarda ise metni tamamlayıcı daha küçük baş harfler kullanıldığı görülmektedir (Harding, 1983, s. 6). Insular yazı ve Kelt Sanatı, Kelt kültürü ile Hristiyanlık etkisinin sentezlendiği hem biçimsel hem de tasarımsal açıdan zengin bir kültürel miras bırakmıştır. Bu dönemde üretilen eserler, yalnızca dini metinlerin aktarım aracı değil, aynı zamanda estetik ve sanatsal ifade biçimi olarak da işlev görmüştür.

Yaklaşık MS 700 yıllarında Britanya Adaları'nda bulunan bir manastıra ait scriptorumda kaleme alınan Lindisfarne İncilleri, Kelt yazı geleneğinin önemli örneklerinden biri olarak karşımıza çıkmaktadır. *Matta, Markos, Luka ve Yuhanna İncilleri*'nin bir araya getirilerek tek bir kitapta kaleme alınarak toplandığı bu büyük boyutlu elyazması kitap, altın ve gümüş mücevherlerle süslenmiş olmasıyla dikkat çeker. Erken dönem Kelt elyazması kitaplarda sıkça karşılaşılan süslemeli başlangıç sayfaları, büyük ölçekli inisiyal harfler ile bezeli sayfalar ve zengin süslemelere sahip kaplamalar (Görsel 1.33), Lindisfarne İncilleri'nde de belirgin şekilde görülmektedir (Farthing, 2012, s. 89). Kelt süsleme üslubunun karakteristik özelliklerini taşıyan bu eser; karmaşık spiral motifler, dolanmış hayvan figürleri ve geometrik desenlerin harflerle bütünleştirildiği etkileyici kompozisyonlara sahiptir. Yazı biçimi olarak Insular majüskül kullanılmış, sayfa düzeni ve süsleme anlayışıyla Hristiyanlıkla Kelt sanatı arasında eşsiz bir sentez oluşturulmuştur.

Görsel 1.33

Lindisfarne İncilleri'nden Ayraç Sayfası ve Başlangıç Sayfası Örneği



Kaynak: (http-31)

Piskopos Eadfrith, 8. yüzyılın başlarından itibaren Lindisfarne İncilleri'nin süslemelerini resimleme görevini üstlenmiş ve bu elyazmasında illüminatör olarak görev yaptığı bilinmektedir. Toplamda 259 yapraktan oluşan bu kodekste, Matta, Markos, Luka ve Yuhanna olmak üzere her bir İncil yazarına ait tam sayfa portreler, detaylı süslemelere sahip halı sayfalar¹⁷ ve İncil metinlerine yer verilmiştir (Görsel 1.34). Halı sayfalarında, geometrik formlardan oluşan düzenli ancak yoğun süslemeler kullanılmış ve bu tasarımlara haç motifleri de dahil edilmiştir. Her bir İncil metni, özenle hazırlanmış detaylı bir inisiyal harf ile başlamaktadır (Doyle & Woodville, 2025). Orta Çağ elyazması kitaplarında sıklıkla karşılaşılan başlangıç sayfaları¹⁸ sadece ayraç işlevi görmekle kalmaz, aynı zamanda devamında yazılacak olan İncil kısmının girişini temsil eder. Elyazmalarında metnin ilk harfinin, yazılacak olan diğer kelime ve harflere kıyasla daha büyük ölçekte süslenerek çalışılması ile oluşturulan inisiyal harfler, başlangıç sayfalarında karşımıza çıkmaktadır. Bu sayfada yer alan inisiyal harfler, İncilin kalanındaki metinlerden farklı olarak daha büyük ölçeklerde uygulanmış ve bu

¹⁷ Insular sanatta özellikle tercih edilen süslemeli bir sayfa türü olan halı sayfaları, görsel olarak Doğu halılarına benzemeleri nedeniyle bu isimle anılmaktadır. Genellikle el yazmalarında Dört İncil'in bölümlerini birbirinden ayırmak amacıyla kullanılan sayfalarda herhangi bir metin yer almamaktadır (Brown, 1994, s. 36).

¹⁸ Bir metnin başlangıç kelimeleridir ve Latince "başlamak" anlamına gelen *incipere* fiilinden türetilmiştir. Bir kitap ya da metnin *incipit*'i (başlangıcı) ve *explicit*'i (sonu), çoğunlukla metni tanımlamak için başlık yerine kullanılmaktadır (Brown, 1994, s. 72).

metinlerden farklı olarak yazılmamış, aksine çizilmiştir. Girizgah metninde yer alan harfler, *diminuendo* ilkesi ile oluşturulmuş, yani inisiyal harfler kademeli olarak küçültülerek metin yazısına doğru boyutsal bir geçiş sağlanmıştır (Brown, 1994, s. 50). Bu teknik, özellikle Orta Çağ elyazmalarında inisiyaller ile metinleri bağlamak amacıyla sıklıkla tercih edilmiştir.

Görsel 1.34

Lindisfarne İncilleri Başlangıç Sayfası Örnekleri

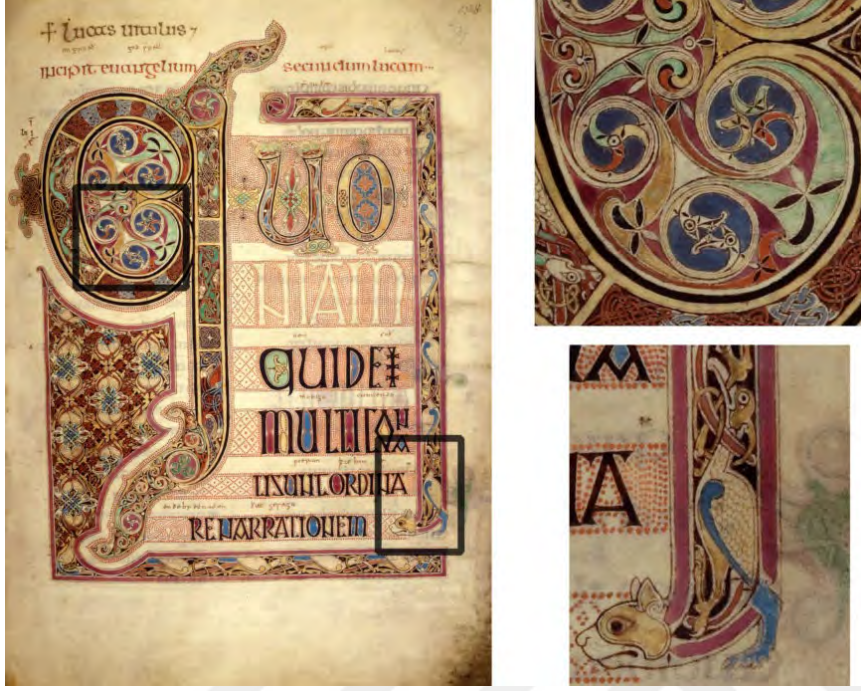


Kaynak: (http-32)

Sarmaşık motifleri, spiraller, düğümlü formlar ve hayvan figürleri, süslemelerin hem görsel zenginliğini hem de sembolik derinliğini artırmaktadır. Bu süslemelerde sıkça karşılaşılan zoomorfik (hayvan biçimli) harf tasarımları hem yaratılış temalarını hem de Tanrı'nın doğayla olan ilişkisini simgeleyen detaylardır. Lindisfarne İncilleri'nin yapımında kullanılan malzemeler ve üretim teknikleri de dönemin sanat anlayışını yansıtmaktadır. Elyazması, ince hazırlanmış parşömenler üzerine yazılmıştır ve her bir yaprak, yüksek düzeyde dikkat ve ustalıkla işlenmiştir. Yazım sürecinde kullanılan kalem uçları, farklı kalınlıkta vuruşlar elde etmeye uygun şekilde hazırlanmış; bu sayede yazının ritmik ve estetik bütünlüğü korunmuştur (Drucker & McVarish, 2009, s. 47). Tüm bu unsurlar bir araya geldiğinde, Lindisfarne İncilleri yalnızca kutsal metinleri aktaran bir kitap değil, aynı zamanda erken Orta Çağ'ın en önemli sanatsal ifadelerinden biri olarak kabul edilmektedir.

Görsel 1.35

Lindisfarne İncilleri Saint Luke Başlangıç Sayfası



Not: Foll139

Kaynak: (http-33)

Lindisfarne İncillerinde yer alan ve Luka'ya ait olan İncilin başlangıç sayfasında (f139), açılış cümlesini oluşturan majüskül "Q" harfi görsel ve biçimsel açıdan dikkat çekici bir tasarıma sahiptir. Bu sayfada kullanılan Q harfi, Insular yazı biçiminin karakteristik özelliklerine benzerlik göstermekle birlikte, resimleme ve süsleme öğeleriyle bir araya gelerek standart formlarından ayrılmış, yazılan harften biçimsel olarak farklılaşmıştır. Hayvan figürleri ve spiral biçimlerle süslenmiş olan bu sayfada, diğer harflere kıyasla daha büyük ölçekte kullanılan "Q" harfi, inisiyal harf olarak görev yapmaktadır (Görsel 1.35). Bu harf devamında gelecek olan açılış cümlesine okuyucuyu hazırlar: *Quoniam quidem multi conati sunt ordinare narrationem* (Birçok kişi olayları sırasıyla düzenlemeye giriştiğinden...). Harfin etrafını çevreleyen pervane benzeri mavi şekiller, Kelt üslubunun karakteristik düğüm motifleri ve inisiyal harfin sınırları boyunca ilerleyen yılan figürleriyle zenginleştirilmiştir. Aydınlatıcı, sayfanın sağ tarafında bulunan uzun bir dikdörtgen içerisine yerleştirdiği düğüm motifini, mavi bir balıkçıl kuşunun göğsü ile birleştirerek, bu formu metinde virgöl işlevi görececek şekilde özenle tasarlamış ve

dikkatlice sayfada konumlandırmıştır. Aynı şekilde bu motif sütunun aşağısına doğru devam ettirilerek, virgül biçimi de kedi figürünün patisine dönüştürülmüştür. Sayfanın tasarımını üstlenen Eadfrith, harfleri çevreleyen kırmızı noktaları da dekoratif amaçla eklemiştir. Ancak bu noktalar her kelimedede yer almamakta; kullanılmadığı durumlarda ise parşömenin boşluğu yani negatif alan, bu işlevi üstlenmektedir. Böylelikle harfler, çevresini saran süslemeler aracılığıyla değil, parşömenin kendi dokusu sayesinde görünürlük kazanmıştır (Doyle & Woodville, 2025). Sayfada yer alan yazılı ve resimsel tasarım öğelerinin birbirleri ile kurdukları ilişkiler incelendiğinde görülmektedir ki kitabın aydınlatıcısı Eadfrith'in, başlangıç sayfalarını rastlantısal şekilde değil, planlayarak, bilinçli ve özenli bir tasarım süreciyle oluşturduğu anlaşılmaktadır.

Yine benzer harf, figür ve süsleme anlayışına sahip planlı sayfa düzenlemeleri, İncillerin diğer başlangıç sayfalarında da görülebilmektedir. Luka İncili'nin başlangıç sayfasında olduğu gibi bu sayfalarda da harfler süslemeler ile ilişki kurmuştur; yalnızca yazılma özelliğinden sıyrılarak çizilen birer elemana dönüşmüştür. Harflerin formu her ne kadar Insular yazı karakterinde karşılaştığımız biçimlere atıfta bulunsa da çevresine eklenen ikincil elemanlar sayesinde özgünleşmiş ve farklılaşmıştır. Bu sayfalarda yer alan inisiyal harfler, yazma eyleminin ötesine geçerek, artık çizilen birer imgeye dönüşmüş ve bütüncül sayfa düzeni içerisinde girift bir yapıyla ele alınarak tekil görsel kompozisyonlar haline gelmiştir. Bu bağlamda Lindisfarne İncilleri'ne ait başlangıç sayfalarında karşılaşılan inisiyal harflerin ve harflemelerin, oluşturulma yöntemleri ve uygulama biçimleri açısından birer **harfleme tasarımı** olduğu ve bu kavramın erken dönem örneklerini temsil ettiği söylenebilir.

Kelt üslubunun ve Insular yazı biçiminin en önemli örneklerinden biri olarak gösterilen bir diğer elyazması kitap ise Kells Kitabı (*The Book of Kells*)'dır (Görsel 1.36). Kelt rahipler tarafından kopyalanan bu aydınlatılmış elyazması kitap, Latince dilinde yazılmıştır ve tıpkı Lindisfarne İncilleri gibi Yeni Ahit'in dört İncil'ini içermektedir. Sahip olduğu üslup nedeniyle 800 yılı civarlarına ait olduğu ve İskoçya kıyısındaki İona Adası'nda yer alan Columban manastırında üretilmiş olabileceği düşünülmektedir. Bu belirsizliğin başlıca nedeni, dönemin yoğun Viking saldırılarıdır. 795 yılından itibaren Viking saldırılarının hedefi haline gelen İona'da, 806 yılındaki bir baskında 68 keşişin öldürülmesi üzerine, hayatta kalanların adayı terk ederek İrlanda'da bulunan Kells Manastırı'na taşındıkları ve kitabı burada tamamladıkları öne sürülmektedir (Hall, 2025).

Ancak bu konuda kesin bilgi bulunmamaktadır. Bir diğer görüş ise, kitabın üretiminden sorumlu kilit kişilerin Viking saldırıları sırasında hayatını kaybettiği ve bu nedenle elyazmasının tamamlanamadığı yönündedir. Kitap içerisinde yer alan eksik sayfalar da bu şekilde açıklanmaktadır. Takip eden 800 yıl boyunca Kells Manastırı'nda muhafaza edilmesi nedeniyle elyazması eser, Kells Kitabı olarak anılmaya başlanmıştır (Farthing, 2012, s. 91). Sebebi ne olursa olsun bu kutsal elyazması tamamlanmamış haldedir ve bu durumla ilgili çeşitli teoriler günümüzde de halen tartışılmaktadır.

Çoğu Orta Çağ elyazmasında olduğu gibi, Kells Kitabı da bir manastırda bulunan scriptoriumda üretilmiştir. Kitap üzerinde çalışan din adamları, farklı görevler üstlenerek üretim sürecine katkıda bulunmuşlardır. Araştırmalara göre kitap üretiminde dört farklı katibin ve üç sanatçının görev aldığı düşünülmektedir. Dört katip, İncil'de bulunan metinleri kopyalayarak yazıya geçirirken, bu kişilerin her biri yazı biçimlerinde kendine özgü ve stilistik tercihleriyle birbirinden ayrılmıştır. Kitabın süslemelerinden sorumlu olduğu düşünülen üç sanatçı rahibin ise, aydınlatıcı (*illuminator*) ve rubrikatör (*rubricator*) olarak görev yaptıkları tahmin edilmektedir. Ayet başlarında bulunan inisiyal harflerden oluşan harfleme tasarımlarını aydınlatıcılar kopyalamışlardır ve rubrikatörler da metinlerdeki parlak kırmızı, mor ve sarı gibi renkleri çalışmışlardır. Bu bilgilere rağmen, kitabın tam olarak kaç kişilik bir ekip tarafından üretildiğine dair kesin bir bilgi bulunmamaktadır. İncelenen bazı kaynaklarda, kitap üretiminde görev alan bazı rahiplerin sadece metni kopyaladığı ve bazı rahiplerin ise sadece süslemeleri yaptığı ihtimali üzerinde durulmaktadır. Ancak elyazmasında, bir kişinin hem yazıyı kopyaladığı hem de süslemeyi yaptığı sayfaların olabileceği de düşünülmektedir (The Library of Trinity College Dublin, 2025). Bu da “Aynı kişi hem katip hem de sanatçı olabilir mi?” sorusunu gündeme getirmekte ve Kells Kitabı'nın en büyük gizemlerinden birinin ise bu sorunun henüz cevaplanmaması olduğu söylenmektedir.

Orta Çağ'daki birçok kutsal elyazmasında olduğu gibi, Kells Kitabı'nda tam sayfa süslemeler yer almaktadır; bitki, hayvan ve insan figürlerinin yanı sıra soyut dekoratif unsurlar dikkat çekmektedir. Kitabın en ünlü sayfalarından biri, 34. yaprağında (*folio*) yer alan sayfadır (Görsel 1.36). Bu sayfa, Tanrı'nın krallığını ve İsa Mesih aracılığıyla mümkün olan kurtuluş haberini simgesel olarak ifade etmektedir (The Library of Trinity College Dublin, 2025) Sayfanın dikkat çeken ilk unsurları X ve P harfleridir. Bu harfler, İsa'nın Yunanca adının baş harfleri olan “*Chi*” (X) ve “*Rho*” (P) harflerinden

oluşmaktadır ve bu nedenle “*Chi-Rho Sayfası*” olarak adlandırılmaktadır. Aynı zamanda “*Monogram*¹⁹ sayfası” olarak da bilinen bu süslemeli kompozisyon, İsa’nın ismini simgeleyen harflerin sanatsal biçimde yazıldığı özel bir sayfa niteliğindedir. Yazılan biçiminden farklı olarak daha stilize formda kullanılan “X” (Chi) harfi sayfaya hakimken “P” (Rho) harfi, yanındaki harfin altına zarif biçimde ilâştirilmiştir. Harflerin sembolik anlamlarıyla birlikte, çevrelerinde yer alan detaylı süslemeler ve figürler, Hristiyanlığa yeni geçmiş bireyler için öğretici bir görsel alan oluşturmuştur. Chi-Rho sayfası, okuyucuyu görsel ve estetik olarak doyururken, aynı zamanda Matta İncili’ndeki Mesih’in bedenlenişine dair pasajın girişini simgeleyen bir görsel anahtar işlevi de görmektedir (Farthing, 2012, s. 91). Bu yönüyle, sadece Kells Kitabı’nın değil, aynı zamanda tüm Orta Çağ elyazmaları arasında en tanınmış ve etkileyici sayfalardan biri olma özelliğini de taşımaktadır.

Görsel 1.36

Kells Kitabı Chi-Rho Sayfası



Not: F34r

Kaynak: (http-34)

¹⁹ Monogram, iki veya daha fazla harfin üst üste bindirilmesi, birleştirilmesi veya ilişki kurmasıyla oluşturulan ve tek bir sembol olarak algılanan işaretlerdir (McCormick, 2013, s. 40).

Chi-Rho sayfasında yer alan süslemelerle ilgili birçok kaynakta, “bir kuyumcununkine benzer olağanüstü incelikli” süslemelerin ve motiflerin bulunduğu vurgulanmaktadır. Sayfayı resimleyen aydınlatmacı, tüm sayfayı kaplayan, ışıldayan renklerle oluşturulmuş karmaşık ve kıvrımlı formlardan meydana gelen zengin bir kompozisyonu okuyucuya sunmuştur. Sayfanın üst kısmında, krizalit (pupa) figürünün yanında yer alan iki adet güve, pasajda anlatılan doğum ve yenilenme temalarına gönderme yapmaktadır. Sayfanın sağ alt köşesinde yer alan ve Insular harf biçimiyle yazılmış olan *generato* harflemesi Latince’de “doğum” anlamına gelmekte, böylece metinsel içerikle görsel tasarım arasında anlam birliği sağlanmaktadır. Monogramın yanında konumlandırılmış üç melek figürü görülmektedir; altta yer alan iki melek yatay biçimde uzanırken, üçüncü melek, böcekleri rahipten uzaklaştırmak amacıyla kullanılan ve aynı zamanda şeref sembolü kabul edilen bir *flabella*²⁰ taşımaktadır. P harfinin iç boşluğunda kıvrılarak betimlenmiş insan başı figürü, Kelt rahipler tarafından sıkça kullanılmaktadır ve burada yer alan baş figürünün ise İsa’yı simgelediği düşünülmektedir. Kompozisyonda ayrıca su samuru ile balık ve kedi ile fare gibi figüratif sahneler de yer almaktadır. Balık, tarihi 1. yüzyıla dek uzanan önemli bir erken Hristiyanlık sembolüdür; Yunanca’da balık anlamına gelen *ichtys*²¹, ifadesinin baş harflerinden oluşan bir akrostiştir. Kedi ve fare figürleri ise, kedinin fareyi kuyruğundan yakalaması şeklinde tasvir edilmiştir. Bu sahne, Insular sanatın karakteristik özelliklerinden biri olan mizahi ve oyunlu anlatımın örneği olarak değerlendirilir (Farthing, 2012, s. 91). Sayfaya hakim olan XP harfleri, çevrelerinde yer alan yılan figürleri, kurdele motifleri ve özellikle sağ bantta görülen Kelt örgüsü ile zenginleştirilmiştir. Söz konusu süslemeler ve harfler bir bütünlük içinde ele alındığında, sayfa yalnızca okunabilir bilgi sunmanın ötesine geçerek görsel ve sembolik bir anlatım düzlemine taşınmıştır.

Insular yazı geleneğinden türetilmiş olan X ve P harfleri, yanlarındaki ikincil tasarım elemanları ile birleşerek tekil birer imgeye dönüşmüştür. Harfler birincil görevleri olan “okunma” işlevinin ötesine geçerek, resimsel bir anlatım ile görsel bir dil oluşturmuş, estetik ve sembolik bir anlatı aracı şeklinde imge haline gelmiştir. Kells Kitabı’nın Chi-Rho sayfası, tıpkı Lindisfarne İncilleri’ndeki sayfalarıyla benzer biçimde, Insular yazı sisteminin stilize edilerek süslemelerle bütünleştirildiği örneklerden biridir. Bu yönüyle,

²⁰ Yelpaze biçimli alet (Farthing, 2012, s. 91).

²¹ “*Iesous Christos Theou Yios Soter*” (İsa Mesih, Tanrı’nın Oğlu, Kurtarıcı) (Farthing, 2012, s. 91).

günümüzdeki harfleme tasarımlarının tarihsel kökenine dair önemli referanslar barındırmakta ve Orta Çağ'daki harfleme uygulamalarının seçkin bir örneği olarak değerlendirilmektedir. Tarihi MS 9. yüzyılın başlarına tarihlenen Kells Kitabı, Insular yazı geleneğinin ve Kelt süsleme sanatının hem biçimsel hem de estetik açıdan zirve noktası olarak kabul edilmektedir. Bu dönemde yazı yalnızca okunabilirlik amacıyla değil; aynı zamanda görsel bütünlük, sembolik anlatım ve estetik değer temelinde de kurgulanarak tasarlanmış ve üretilmiştir.

7. yüzyılın ortalarından itibaren Avrupa'daki siyasi dengelerin değişmeye başlaması, yazının biçimsel ve işlevsel gelişimini doğrudan etkilemiştir. Yazı, tarih boyunca toplumların yapısından, siyasi otorite değişimlerinden ve coğrafi koşullardan sürekli olarak etkilenmiştir. Bu dönemlerde Orta Çağ'da kullanılan yazı biçimleri de Avrupa'da yaşanan siyasi gelişmelerin etkilerini üzerinde hissetmiştir. Batı Roma İmparatorluğu'nun yıkılışının ardından, 7. yüzyılın ortaları ve 8. yüzyılın başlarına kadar geçen süreçte, feodal sistemin hakim olduğu Avrupa'da küçük krallıklar ve beylikler arasındaki süregelen çatışmalar zamanla azalmaya başlamıştır. Bu siyasi ortamda öne çıkan Frank Krallığı, Cermen kökenli Merovenj Hanedanı tarafından yönetilmekteydi. Söz konusu krallık, başarılı askeri seferlerle Avrupa'nın büyük bir bölümünü hakimiyeti altına almış ve siyasi açıdan giderek güç kazanmıştır. Dönemin papası Zacharias (Zachary), hüküm süren Merovenj Hanedanı'nı sona erdirerek Carolingian soyundan gelen III. Pepin'i kral ilan etmiş, böylece Avrupa'da Carolingian Hanedanı'nın temelleri atılmıştır. 800 yılında Papa III. Leo tarafından taç giydirilen Charlemagne (Şarlman), babasının ardından tahta geçmiştir. Charlemagne dönemi, yalnızca askeri başarılarla değil; aynı zamanda toprak bütünlüğünün sağlanması, idari reformların hayata geçirilmesi ve eğitimin yaygınlaştırılması açısından da dikkat çeken bir dönemdir. Tahta çıktıktan sonra öncelikli hedefi, imparatorluğun sınırlarını birleştirmek olmuştur. Fakat Charlemagne, yalnızca askeri zaferlerle kalıcı bir birlik sağlanamayacağını, bunun ancak ortak bir yönetim anlayışı ve kültürel bütünleşme ile başarılacağını öngörmüştür. Kralın okuma yazma bilmediği bilinse de eğitimin önemini kavramış ve hükümdarlığı süresince kapsamlı bir dizi eğitim reformu başlatmıştır. Bu reformların en önemlilerinden biri ise, imparatorluk genelinde kullanılacak resmi bir yazı biçiminin geliştirilmesi olmuştur (Willen & Strals, 1981, s. 10). Ortak bir yazı biçimi oluşturma çabası, bu dönemlerde kültürel bütünleşmenin sağlanması açısından hayati öneme sahiptir. Çünkü Roma yazı sistemleri, Batı Roma'nın yıkılışından bu yana geçen yaklaşık 150 yıllık

süreçte bölgesel farklılıklar göstererek çeşitli yerel yazı biçimlerine dönüşmüştür. Bu nedenle yazının standartlaştırılması hem iletişimin kolaylaşması hem de siyasi ve kültürel birliğin güçlenmesi amacıyla gerekli görülmüştür.

Görsel 1.37

Karolenj Minüskülü



Not: Alcuin İncili, 9. yüzyıl

Kaynak: (Meggs & Purvis, 2012, s. 53)

Charlemagne, Aachen’de bulunan saray okulunun başındaki Anglo-Sakson kökenli bir rahip olan İrlandalı Alcuin’e, dönemde var olan harf biçimlerinin yeniden düzenlenmesi ve standardize edilmesi için talimat vermiştir. Alcuin’in önderliğinde geliştirilen bu yeni resmi yazı biçimi, kralın onuruna “Karolenj Minüskülü” (Charlemagne Minüskülü) olarak adlandırılmıştır (Samara, 2018, s. 20). Charlemagne döneminin en önemli yazılı kültürel mirası, oluşturulan yazı stilidir. Karolenj minüskülü, Batı Avrupa’da o dönemde yaygın şekilde kullanılan, oldukça kişiselleştirilmiş, dekoratif ve düzensiz harf biçimlerini standart hale getirme amacıyla geliştirilmiş bir kitap yazısıdır (Görsel 1.37). Bu yeni yazı stilinde harfler, keski ya da fırça darbeleriyle özenle şekillendirilmiş ve net bir okunurluk hedeflenmiş olan, yazıtlarda sıklıkla kullanılan görkemli Roma majüskül harflerinden esinlenmiş; yine aynı dönemlerde kullanılan ve el yazısı stillerine dayanan uncial ve yarı-uncial harfler referans alınarak oluşturulmuştur (Willen & Strals, 1981, s. 10). Bu düzenleme sayesinde, günümüzde kullandığımız majüskül ve minüskül sistemine yaklaşılmış ve alfabenin evriminde önemli bir adım atılmıştır.

Karolenj minüskülü Roma döneminde kullanılan büyük ölçekli majüskül harflerin ve daha küçük boyutlu uncial ile yarı-uncial minüskül harflerin en iyi özelliklerinin bir araya getirilmesiyle oluşturulmuştur. Minüskül harfler, sarkıt ve dikit adı verilen alt ve üst uzantılara sahip, yuvarlak, düzenli ve birbirinden kolayca ayırt edilebilen biçimlere sahiptir. Metinlerin, majüskül harflerle başlaması ve kelimeler arasında boşluk

bırakılması, bu yeni yazı stiliyle birlikte standart bir uygulama haline gelmiştir. Ayrıca, soru işareti gibi erken dönem noktalama işaretleri de bu süreçte kullanılmaya başlanmıştır (Samara, 2018, s. 20). Yazı alanında gerçekleştirilen bu reformlar sayesinde, okunabilirliği yüksek, düzenli ve net harf formları ile yazılan dini metinlerin kopyalanması kolaylaşmış, böylece kültürel bütünleşme sağlanmıştır.

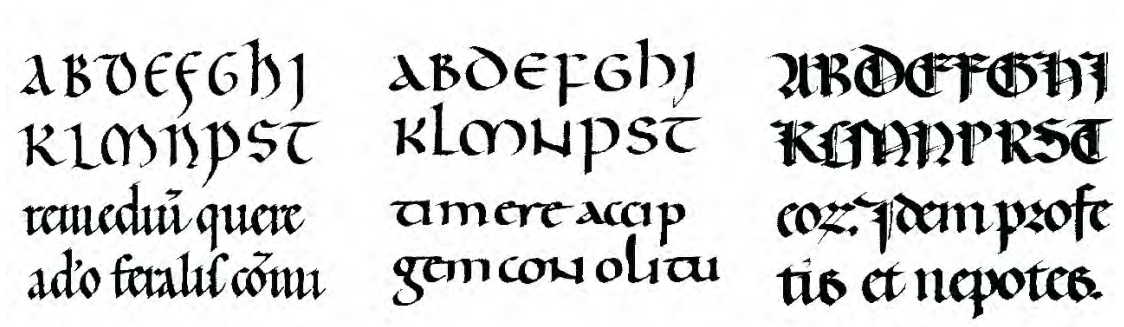
Bu yeni resmi yazı stili, grafik tasarım tarihi açısından da son derece önemlidir. İlk tam gelişmiş yazı örneği olan Karolenj minüskülü, günümüzdeki yazı biçiminin temellerini atmış, matbaa döneminde kullanılan ilk Roma minüskül baskı tipi için model teşkil etmiş ve günümüzdeki Avrupa yazı sistemlerinin de oluşumuna zemin hazırlamıştır (Craig & Barton, 1987, s. 40). Yazının standardize edilmesi ile, Charlemagne'ın Avrupa'daki hükümlerliği süresince bu yazı biçimi hızla yayılmış ve resmi yazı karakteri olarak yaygın biçimde kullanılmıştır. Standardizasyonun ardından üretilen ve kopyalanarak çoğaltılan elyazmalarının büyük kısmında Karolenj yazısına rastlanmaktadır. Yazıcı rahipler, metinlerde kullanılan harflemeleri bu yazı stiline bağlı kalarak çeşitli kalemlemlerle elle çoğaltmıştır; sayfa başlarında yer alan inisiyal harfler ve monogram ise aynı yazı karakteriyle tasarlanarak aydınlatmacılar tarafından yüzeylere uygulanmıştır. Böylece Karolenj yazı biçimi hem metin hem de süsleme unsurlarında varlığını uzun süre korumuş ve gelişimini sürdürmüştür.

Avrupa'da tüm bu gelişmelere sahne olan Charlemagne döneminin ardından, özellikle yazılı kültürde değişiklikler görülmeye başlanmıştır. Charlemagne'ın 814 yılında vefat etmesiyle birlikte, imparatorluk kralın üç oğlu arasında bölünmüş ve bu durum çeşitli siyasi ve kültürel değişiklikleri de beraberinde getirmiştir. Takip eden yüzyıllarda Karolenj yazı biçimi bu süreçten etkilenmiş; çeşitli değişimlere ve mutasyonlara uğramıştır (Görsel 1.38). Harfler zamanla daha sıkışık bir görünüm kazanmış, orijinal yazı stiline kıyasla daha kalın, dikey ağırlıklı ve sivri uçlu çizgilerle belirginleşen bir forma dönüşmüştür. Bu dönüşümün ise Cermen kökenli bir yazı sistemi olan *Futhark* (runik alfabe)²² yazısından etkilenmiş olabileceği düşünülmektedir (Samara, 2018, s. 20). Bu dönüşüm, kültürlerarası etkileşimin ve dönemin siyasi olaylarının yazı biçimleri üzerindeki etkisini göstermektedir.

²² Runik alfabe, kökeni tam olarak bilinmeyen bir yazı sistemidir ve MS 3. yüzyıldan 16. ya da 17. yüzyıla kadar Kuzey Avrupa, Britanya, İskandinavya ve İzlanda'daki Cermen halklar tarafından kullanılmıştır (Brittanica, 2025).

Görsel 1.38

Karolenj Minüskülüntün Evrimi



Not: Sırasıyla 780, 1150 ve 1200 Yılları

Kaynak: (Samara, 2018, s. 20-21)

Karolenj yazı biçimi, Charlemagne’ın hüküm sürdüğü dönemde Avrupa’nın büyük bir kısmında standart yazı sistemi olarak benimsendiği ve özellikle kuzey Avrupa’da yoğun biçimde kullanıldığı görülmektedir. Bu resmi yazı biçimi, takip eden yüzyıllarda Avrupa’nın farklı bölgelerinde gelişen yerel yazım gelenekleriyle karşılıklı etkileşim içine girmiştir. Bu etkileşimlerin bir sonucu olarak, Karolenj harf formlarında, zaman içerisinde bölgesel farklılıklar ve işlevsel dönüşümler gözlemlenmiştir. Bu karşılıklı etkileşimlerden biri ise İber Yarımadası’nda yaşayan Vizigotlar ile kurulmuştur. Günümüzde İspanya ve Portekiz’in bulunduğu bu coğrafyada, 5. yüzyıldan itibaren hüküm süren Vizigotlar, kendi yönetimleri altında geliştirilen bir yazı olan Vizigotik yazı biçimini kullanmaktaydılar. Karolenj yazısının bu bölgeye ulaşmasıyla, İber Yarımadası’ndaki yerel yazı biçimiyle dolaylı bir karşılaşma yaşanmış ve iki sistem arasında bir etkileşim meydana gelmiştir. Bu durum, Karolenj yazısının çizgisel karakterlerinde ve biçimsel yoğunluğunda çeşitli dönüşümlere neden olmuştur. İki yazı biçimi arasındaki kültürel temaslar ve scriptorium uygulamalarındaki çeşitlenmelerin sonucunda, Karolenj resmi yazısı zaman içerisinde daha yoğun, daraltılmış, dikey ağırlıklı ve sivri uçlu hatlara sahip bir form kazanmış ve bu yeni biçim “Progotik” ya da “Erken Gotik Yazı” olarak isimlendirilmiştir (Samara, 2018, s. 20). Yazının geçirdiği bu evrim, yeni yazı biçimlerinin gelişmesine de zemin hazırlamıştır. 12. yüzyıla gelindiğinde adına “blackletter” ya da “Gotik yazı” denilecek olan yazı biçiminin ortaya çıkmasına zemin hazırlayarak, grafik sanatlar ve yazı tarihinde yeni bir çağın habercisi olmuştur (Görsel 1.39).

Görsel 1.39

Gotik Yazı Biçiminden Etkilenen İnisial Harf Örnekleri



Kaynak: (Willen & Strals, 1981, s. 11).

Yazı kendi içerisinde evrimini sürdürürken, Akdeniz kıyılarında ise politika ve din hızla değişim sürecine girmiştir. İslamiyet’in Arap Yarımadası’ndan İber Yarımadası’na kadar yayılmasıyla birlikte, Avrupa dünya sahnesine yeni çıkan bu yeni din ile tanışmıştır. 8. yüzyıldan itibaren Avrupa’da hüküm süren krallar, Hristiyan ve Arap toprakları arasındaki sınırın giderek düşmanca bir hal almasıyla, kutsal kabul edilen Kudüs’ü ele geçirmek amacıyla seferler düzenlemeye başlamışlardır. Haçlı Seferleri olarak adlandırılan bu girişimler yaklaşık 300 yıl boyunca devam etmiş, ancak somut bir başarı elde edilememiştir. İki din arasındaki bu siyasi ve askeri mücadelenin sonuçları, kültürel, coğrafi, bilimsel ve ticari açılardan kalıcı etkiler yaratmıştır. Arap ve Uzakdoğu’ya ait bilimsel ve teknolojik birikimler Avrupa kıtasına taşınmıştır. Bu etkileşimle birlikte, cebir ve Arap rakamları Avrupa’da kullanılmaya başlanmış; yeni kağıt üretim ve baskı teknikleriyle tanışılmıştır. Aynı zamanda, Antik Roma ve Yunan filozoflarından Aristoteles’in sayısız eseri yeniden keşfedilerek bilim dünyasına kazandırılmıştır. Bu gelişmelerin etkisiyle Avrupa’da ilk kez “üniversite” kavramı ortaya çıkmış ve 1088 yılında İtalya’nın Bologna kentinde Avrupa’nın ilk üniversitesi kurulmuştur. Eğitim alanındaki bu önemli gelişmeyi, 1150 yılında Paris Üniversitesi ve 1167 yılında Oxford Üniversitesi’nin kuruluşu izlemiştir (Samara, 2018, s. 21). Bu sayede eğitim sistemi kilisenin tekelinden çıkarak daha özgür ve evrensel bir yapıya kavuşmuştur.

Avrupa’da üniversitelerin arka arkaya kurulmaya başlandığı süreç tarih sahnesinde “Romanesk Dönem” olarak adlandırılmaktadır; artan dini coşkunluk ve giderek güçlenen feodal yapı ile karakterize olmaktadır. Dönemin belirgin özelliklerinden biri, çok sayıda yeni kilise ve manastırın inşa edilmesidir. Bu gelişmelerin bir sonucu olarak, elyazması

kitap üretiminde kayda değer bir artış yaşanmıştır. Manastırların yazı odalarında ve yazı atölyelerinde (scriptoria) çalışmakta olan yazıcı keşişler, krallar ve din adamları olmak üzere iki ana kesim için kitap üretimi gerçekleştirmiştir. Krallar ve soylular için hazırlanan kitaplar genellikle lüks elyazmalarından oluşurken, din adamları için üretilenler teolojik içerikli ve ibadet amaçlı eserleri kapsamaktadır. Kitap talebinin zirveye ulaştığı bu dönemde, *lay scribes* olarak adlandırılan sivil yazıcılar manastırlara davet edilmiş ve kitap üretiminden sorumlu din adamlarıyla birlikte elyazmaları üzerinde çalışmışlardır. Öte yandan, Avrupa’da sırayla üniversitelerin kurulmaya başlaması, halk arasında okuryazarlık düzeyini artırmıştır; kilisenin eğitim üzerindeki etkisi zayıflamış ve bu durum sonucunda laik piyasa gelişim göstermiştir. Sivil yazıcılar, durumu fırsata çevirerek üniversitelerin ve ticaret merkezlerinin yakınlarında kendi yazı atölyelerini kurmuş ve bağımsız kitap üretim merkezlerinin doğmasına zemin hazırlamıştır (Craig & Barton, 1987, s. 43). Romanesk Dönem’de kitaplara olan talebin her zamankinden yoğun olduğu söylenebilmektedir. Yazıcı keşişler kilise için elyazması kopyalamaya devam ederken, sivil yazıcılar hem kiliseye hem de gelişen burjuva sınıfına yönelik kitap üretmiştir. Sivillerin ürettikleri elyazmaları mutfaktan eğitime, tıptan astronomiye kadar uzanan geniş bir alana yayılmış; bu elyazmaları arasında roman türünde eserlere de yer verilmiştir. Müşteriler farklı sivil yazı atölyeleri arasından tercihte bulunabilmiş, istediği yazı biçimini ve resimleme (illüstrasyon) stili gibi detayları belirleyerek sipariş verebilmişlerdir (Jean, 2002, s. 90). Tüm bu gelişmeler, yazının Charlemagne döneminde standartlaştırılmış olmasına rağmen geçmişten gelen veya farklı coğrafyalardan etkilenilen harflemelerin de kullanıldığını ve yazı biçimlerinin doğrusal bir evrim çizgisi izlemediğini açıkça göstermektedir.

Romanesk Dönem’in sonlarına gelindiğinde, sivil yazıcıların sayısında önemli bir artış gözlemlenmiş ve bu durum, mesleki hakların korunması ile teknik sınırların belirlenmesi gibi ihtiyaçları beraberinde getirmiştir. Kiliseden bağımsız olarak çalışan bu yazıcılar, benzer koşullarda bağımsız olarak çalışan diğer yazıcılarla bir araya gelerek loncalar ve mesleki dernekler kurmuşlardır. Bu zanaatkarlar arasında, tıpkı manastırlardakine benzer şekilde, aydınlatmacılar (*illuminators*), rubrikatörler (*rubricators*) ve süsleyiciler (*flourishers*) gibi uzmanlaşmış unvanlara sahip sivil sanatçılar da yer almaktadır (Craig & Barton, 1987, s. 43). Bu gelişmeler, yazı üretiminin artık yalnızca dini kurumların tekeline çıkarak sivil alanda da profesyonelleştiğini göstermektedir. Yazma eylemi, sadece kutsal metinlerin çoğaltılmasıyla sınırlı kalmayıp; estetik ve teknik bir uzmanlık

alanı haline gelmiştir. Sivil yazıcılar, manastır bünyelerinde üretim yapan din adamları kadar yetkin bir şekilde harfleme yapmakta, resimlemeler gerçekleştirmekte ve ciltleme işlemleri uygulamaktadırlar (Görsel 1.44). Ancak, dernekler ve loncalar tarafından sivil yazıcıların hakları korunmaya çalışılmış olsa da sivil yazıcılar din adamı yazıcılara kıyasla toplumda aynı saygınlığa sahip olmamışlardır (Jean, 2002, s. 91). Bu bağlamda, sivil yazıcılığın kurumsallaşma süreci hem üretim pratiklerini çeşitlendirmiş hem de yazının sosyal işlevini dönüştüren bir eşik oluşturmuştur.

Romanesk Dönem'e gelinene kadar geçen süreçte, özellikle elyazmaları, Tanrı'nın gücünü ve kutsallığını vurgulamak amacıyla yoğun süslemelerle ve gerçekçiliğe yaklaşan bir resimleme anlayışı ile öne çıkmaktadır. Haçlı Seferleri sonucunda yeni coğrafyalarla tanışan Avrupalılar, ilk kez Romanesk Dönem'de tasarım anlamında evrensel bir anlayışın mümkün olabileceği fikrini edinmişlerdir. Karolenj Dönemi'nde görülen kısmen gerçekçi temsil anlayışı, bu dönemde yerini çizgisel desenlere dayalı bir tasarım anlayışına bırakmıştır; çizilen figürlerin sayfa tasarımıyla bütünleşmesi amaçlanmış, bu doğrultuda figürlerin biçimlerinde bilinçli biçim bozulmalarına başvurulmuştur (Meggs & Purvis, 2012, s. 56). Bu dönemde üretilen elyazmalarında, biçimsel olarak bozulmuş insan figürleriyle süslenmiş inisiyal harfler dikkat çekmektedir. Romanesk etkinin baskın olduğu yerlerde, aydınlatıcılara inisiyal harfleri kendi hayal güçlerine göre yorumlama özgürlüğü tanındığı görülmektedir. İnisiyal harfler, hayvan ya da kuş formlarına dönüştürülerek geleneksel harf yapılarından uzaklaştırılmış, daha illüstratif bir biçime doğru evrimleşmiştir (Görsel 1.40). Buna karşılık Karolenj Dönemi inisiyalleri, Romanesk Dönem'e kıyasla daha sade, biçimsel çizgi ve desenlere dayalı bir üsluba sahiptir ve bireysel yaklaşımlara daha az yer verilmiştir. 12. yüzyılın sonlarından itibaren, aydınlatmacılar tarafından kullanılan *model kitaplarında*, süslemeli alfabe örneklerine ve inisiyal harf tasarımlarına yer verildiği görülmektedir (Harding, 1983, s. 7). Yaşanan gelişmeler, natüralizme yönelimi teşvik etmiş, yazıcı ile aydınlatıcının işlevlerinin birbirlerinden daha belirgin biçimlerde ayrışmasına ve bireysel ifade olanaklarının artmasına neden olmuştur.

Görsel 1.40

Saint Albans Psalter İçinde Bulunan Çeşitli İnisial Harf Örnekleri



Kaynak: (http-35)

Orta Çağ'da yazıcılar ve aydınlatıcılar tarafından kutsal kitaplara uygulanan süslemeli inisiyal harfler, zamanla bir kitap formu içerisinde saklanmış ve kendinden sonra gelen uygulayıcılara aktarılmıştır. “Model kitap” (*model book*) adı verilen bu kılavuz elyazmalarında, uygulayıcılara harflerin nasıl süsleneceğini, inisiyal harflerin nasıl boyanacağını ve sayfalarda yer alacak büyük dekoratif süslemelerin nasıl ekleneceğini gösteren resimler ve çizimleri bulunmaktadır. Bu model kitaplar genel olarak iki farklı türde sınıflandırılabilir. İlki, uygulayıcıya ilham kaynağı sunmayı amaçlayan ve uygulayıcının çok çeşitli çizimler içerisinde seçim yapma imkanı veren katalog model kitaplardan oluşur. Kılavuz kitap olarak kullanılan bir diğer model kitap ise, uygulayıcının resim veya harf çizimlerini nasıl gerçekleştireceğini adım adım açıklayan, anlatım ya da açıklayıcı metinler içeren model kitaplarıdır. Günümüze ulaşan model kitaplar, içerik ve teknik incelik açısından büyük farklılıklar göstermektedir. Spektrumun alt ucunda, katiplere belirli bir yazı biçiminin nasıl uygulanacağını ya da inisiyal harflerin nasıl çizileceğini gösteren model kitaplar yer alır (Görsel 1.41). Spektrumun üst ucunda ise figürlerin ve sahnelerin yer aldığı betimlemeli inisiyal harflerle (*historiated initials*)²³

²³ Tanımlanabilir bir sahne ya da figürler içeren harf; bazen metinle ilişkili olabilir. İlk olarak 8. yüzyılın ilk yarısındaki Insular bezemelerinde karşılaşılan betimlemeli inisiyal harfler (*historiated initials*), Orta Çağ el yazmalarında yaygın bir süsleme unsuru haline gelmiştir (Brown, 1994, s. 68).

bezenmiş, yüksek kaliteli ve bağımsız tasarımlar içeren örnekler bulunmaktadır. Bu çeşitlilik, hem zanaatkarların üretim süreçlerine yönelik ihtiyaçlarının farklılaştığını hem de buna bağlı olarak Orta Çağ okuyucularının estetik beğenilerinde belirgin bir çeşitlilik olduğunu açıkça ortaya koymaktadır (Kwakkell, 2025). Model kitapların içeriğinin yalnızca bir disiplini ele almadığı, aksine yazıcı ve aydınlanmacılara harflemelerden harfleme tasarımlarına kadar geniş bir yelpazede kılavuzluk ettiği görülmektedir.

Görsel 1.41

Model Kitaptan Sayfa Örnekleri



Not: Sloane Manuscript 1448A, fol22b

Kaynak: (Backhouse, 1975)

Harfleme tasarımının gelişimine ışık tutan Model kitaplar, Avrupa'nın birçok yerinde müzelerde korunmaktadır. Bu kitapların en eski örneklerden biri 1150 tarihinde Toskana'daki bir yazı atölyesinde üretilmiş ve kullanılmıştır; günümüzde Cambridge Fitzwilliam Müzesi'nde muhafaza edilmektedir. Kitapta yer alan harf seçkisi, daha sonraki dönemlerde hazırlanacak ve üretilecek olan model kitaplara kıyasla oldukça sınırlıdır. Kitabın Cambridge nüshasında yalnızca tek bir alfabe yer almakta ve yaklaşık yirmi beş adet inisiyal harf örneği bulunmaktadır (Kwakkell, 2025). Bu model kitap ile

ilgili dikkat çekici nokta ise, model kitapta ve bazı aydınlatılmış elyazmalarında aynı inisiyal harflere rastlanılmasıdır. Bu kapsamda öne çıkan örneklerden biri, 1012 ve 1023 yılları arasında Cantenbury Katolik Kilisesi'nde üretilmiş olan Eadwine Mezmurlar²⁴ Kitabıdır (diğer adlarıyla *Arundel Manuscript* veya *The Eadwig Psalter* şeklinde de geçmektedir). Bu elyazmasında yer alan majüskül D harfi, model kitaptaki örnekle dikkat çekici düzeyde benzerlik göstermektedir (Görsel 1.42). Kitap yapraklarındaki minyatürler, kenar süslemeleri ve inisiyal harflerin, kitabın harflemelerini kopyalayan katip Eadwig Basan tarafından üretildiği düşünülmektedir (IIF Collections Manuscripts & Rare Books, 2025). Elyazmasının 93. yaprağının sağ sayfasında yer alan inisiyal D harfi, model kitaptaki aynı harfin biçimsel özellikleriyle büyük benzerlik taşımaktadır (Görsel 1.43).

Görsel 1.42

St. Albans Psalter İçinde Bulunan İnisiyal D Harfi



Kaynak: (http-36)

²⁴ Mezmurlar Kitabı, Zebur olarak da bilinen Mezmurlar'ın yer aldığı kutsal metindir; takvim, ilahiler, inanç bildirileri, azizler litanisi ve çeşitli dualar gibi yardımcı metinleri içermektedir (Brown, 1994, s. 103).

Model kitabın ve elyazmasının üretim tarihi dikkate alındığında, model kitapta kullanılan inisiyal harfin Mezmurlar Kitabı'ndan alındığı düşünülebilir. Buna karşılık, bu iki eser ve üreticisi arasında doğrudan bir etkileşim olup olmadığı ya da benzer harf tasarımları kullanan aydınlatıcıların birbirlerinden haberdar olup olmadıklarına dair herhangi bir bilgiye ulaşılamamıştır. Tüm bu belirsizliklere karşın, elyazmalarında yer alan inisiyal harfler ile model kitaplarda bulunan örnekler arasında biçimsel benzerliklerin bulunduğu ve bir şekilde etkileşim gerçekleştiği söylenebilmektedir. Ancak bu etkileşimin tam olarak nasıl gerçekleştiği sorusu, şimdilik cevapsız kalmaktadır.

Görsel 1.43

Model Kitap Sayfa Örneği ve İnisiyal D Harfi



Not: 1150-75, Floransa

Kaynak: (http-37)

Romanesk Dönem’den sonra gelen Gotik Dönem, 12. yüzyılın ortalarından itibaren 14. yüzyılda İtalya’da başlayan Rönesans Hareketi’ne kadar etkisini sürdürmektedir. Bu geçiş sürecinde üniversitelerin de kurulmasının etkisi ile, feodal beylerin gücü akla dayalı yasalar ile sınırlandırılmış ve etkileri azaltılmıştır. Kasabaların ve köylerin şehirleşmesiyle birlikte, tarımın yerini uluslararası ticaret almış ve siyasi gücün temeli de bu sayede değişime uğramıştır. Artık kişinin zenginliği, elindeki toprak ile değil cebindeki para ile ölçülmektedir. Bu durum, Avrupa’daki toplumları bir dönüşümün eşiğine getirmiştir. Özellikle Fransa ve İngiltere başta olmak üzere, güçlü soylu kişilerin desteklediği krallıklar sayesinde, daha istikrarlı merkezi hükümetler kurulmaya başlamıştır (Meggs & Purvis, 2012, s. 55). Romanesk Dönem’e kıyasla Gotik Dönem’de daha öngörülebilir bir sosyal ve ekonomik yapı kendisini göstermiştir. 12. yüzyıl itibariyle kullanılan Progotik yazı yerini, harflenerek kutsal kitaplarda kendine yer bulacak olan Gotik yazıya bırakmıştır. *Blackletter* olarak da bilinen bu yeni yazı biçimi, dikey, dar, sivri uçlu formlarda ve yoğun harf yapılarına sahiptir. Harflerin yapısal bütünlüğü, örgü benzeri bir form kazanarak, harflenен metin yüzeylerinin kendinden önceki yazı biçimlerine kıyasla daha karanlık ve dolgun bir görünüm almasını sağlamaktadır. Gotik yazı, bölgesel ve fonksiyonel ihtiyaçlara göre farklılık göstermektedir ve *Textura*, *Rotunda*, *Fraktur* ve *Batarda* yazı biçimleri olmak üzere alt türlere ayrılmaktadır (Görsel 1.44). Bu dönemde özellikle dini amaçla üretilen kilise elyazmaları, üniversitelerde okutulmak üzere harflenен akademik metinler ve resmi belgelerde yoğun olarak tercih edilen Gotik yazı biçimi, yazının estetik boyutu kadar hiyerarşik ve sembolik yönünü de ön plana çıkarmaktadır (Craig & Barton, 1987, s. 45). Bu bağlamda Gotik yazı, yalnızca harflenен bir yazı biçimi olmakla kalmamış, aynı zamanda bulunduğu dönemin kültürel, dini ve toplumsal yapısını yansıtan sembolik bir araç olarak da işlev görmüştür.

Görsel 1.44

Blackletter Yazı Biçimleri

Textura Rotunda
Fraktur Bâtarde

Kaynak: (http-38)

Gotik yazı biçimi, sahip olduğu dikey ve dar formlarıyla yazıcıların metin blokları içerisine daha fazla harfleme sığdırabilmesine olanak sağlamış, dönemin elyazmalarında tercih edilmiştir. Gotik yazının karmaşık ve işçilik gerektiren formları, yazıcıların iş yükünü artırmış, buna rağmen artan talep karşısında elyazması üretimi zamanla yetersiz kalmıştır. Harflerin tek tek elle kopyalandığı bu dönemde, yazının kurallılığı, aynı zamanda çoğaltım süreçlerini de ağırlaştırmıştır. Gotik dönem elyazmaları incelendiğinde, metinlerin üretimindeki bu yavaşlık ve harf tasarımlarındaki karmaşıklık, önceki dönemlerde harflenmiş elyazmalarına göre sayfa düzeninde farklılıklar dikkat çekmektedir. Bu farklılıklardan en belirgin olanlarından biri ise harflemelerin yerleştirildiği metin bloklarıdır. Gotik dönem öncesi elyazmalarına ait sayfalarda, harfler her bir sayfada genellikle tek bir yazı bloğu olacak şekilde harflenmektedir. Buna rağmen Gotik yazı biçimli elyazmalarının iki sütunlu formatta tasarlandığı göze çarpmaktadır. Gotik yazı biçiminin en büyük dezavantajı, bünyesinde bulundurduğu yoğun siyah lekelerdir. Çünkü metinler uzun satırlar şeklinde yazılmakta, bu yazma biçimi de okuma zorluğu oluşturmaktadır. Aynı zamanda sayfada çok yoğun bir görünüme sebep olmaktadır. İkili dar sütunları dönemin elyazmalarında sıklıkla tercih eden yazıcılar, harflemelerin okunabilirliğini arttırmanın yanı sıra, Gotik sanatın güçlü dikey yapısına gönderme yaparak dönemin estetik anlayışı ile daha uyumlu bir görünüm sunmayı da amaçlamaktadır (Craig & Barton, 1987, s. 45). Bu bağlamda elyazmalarında görülen yazı biçimleri, bulunduğu dönemin estetik anlayışını yansıtan, dar ve dikey hatlara sahip özelliğine benzemektedir.

Kültürel değişimler ve işlevselliğinin yanı sıra, dönemin kutsal kitaplarında karşılaşılan harflemelerde Gotik harf biçimlerinin tercih edilmesinin bir diğer sebebi ise malzemedir. Orta Çağ boyunca harflemeler, tüy kalemler ve mürekkep ile kopyalanarak orijinaline aktarılmaktadır. Harflemelerde, resimlemelerde ve süslemelerde kullanılan mürekkepler çeşitli mineral, hayvansal ve bitkisel maddelerden elde edilmektedir. Harflemelerin genelinde kullanılan siyah mürekkep, ince is veya lamba isinden hazırlanmaktadır. Paragraf işaretleri ya da başlıklar için tercih edilen ve rubrikatörler tarafından uygulanan kırmızı mürekkep ise sakız ve suyun, kızıl veya kırmızı tebeşir ile karıştırılmasından elde edilmektedir. Demir sülfat ve meşe mazılarından oluşan bir karışımla kahverengi renk ortaya çıkarılırken, kullanılan canlı ve derin mavi tonu, yalnızca Afganistan’da çıkartılan ve değerli bir mineral olan *lapis lazuli*’den üretilmekte ve İrlanda’daki manastırlara kadar ulaştırılmaktadır (Meggs & Purvis, 2012, s. 46). Harflemek amacıyla kullanılan ve ucu

belirli bir açıyla oyulmuş tüy kalemler, mürekkebi daha kolay almakta ve yazıcı bu sayede kitaplara harfleme uygulamaları yaparken daha seri çalışabilmektedir. Ayrıca Gotik dönemde kalem ucunun oyulma biçimi önceki dönemlere kıyasla yanlamasına kesildiği için farklılık göstermektedir. Yazıcıların kalemi yanlamasına tutmak zorunda oluşu, yani kalemin tutuş biçimi Gotik yazı biçimlerinin harflenmesinde çok daha elverişli hale gelmiştir (Jean, 2002, s. 92). Bu da malzemenin Gotik yazı biçimi üzerinde ve bu harflerin uygulanma yönteminde etkisini kuvvetlendirmiştir.

13. yüzyıla gelindiğinde, üniversitelerin sayısında artışların yaşanması, kitaplara olan talebin her zamankinden daha fazla artmasına neden olmuştur. Okuryazarlığın yaygınlaşmasıyla birlikte, kitap üretimini karşılamak üzere önceki yıllarda da yavaş yavaş görülmeye başlanan profesyonel sivil yazıcıların ve aydınlatmacıların sayısı, Gotik dönemde zirve noktasına ulaşmıştır. Sivil yazıcılar tarafından kaleme alındığı düşünülen Pavlus'un Mektupları (*Pauline Epistles*), Fransız Gotik tarzının zarif bir örneği olarak kabul edilmektedir (Meggs & Purvis, 2012). Bu aydınlatılmış elyazmasının en dikkat çekici özelliklerinden bir tanesi, her mektubun başlangıcını işaret eden inisiyal harfleridir. Günümüzde *Simon Master* olarak bilinen bir sanatçı tarafından tasarlanan ve uygulanan inisiyaller, dönen desenler ve süslemeler ile canlı kırmızı ve mavi tonlarında boyanmış zoomorfik²⁵ figürlerle bezelidir. Kitap içerisinde yer alan ve "*Paulus*" kelimesinin başlangıcını oluşturan inisiyal "P" harfi özellikle dikkat çekmektedir; Simon Master'ın tarzının karakteristik özelliği olan soyut desenler, iç içe geçmiş gibi görünen sarmaşıklar ve hayvan motifleriyle dolu harf içleri ayrıntılı bir şekilde işlenmiştir (Görsel 1.45). İnisiyal harfte kullanılan parlak altın kullanımı ise mektubun kenarlarını çevreleyen metinle kontrast oluşturarak, okuyucunun dikkatini mektubun başlangıcına çekme görevini üstlenmektedir (Guan, 2025). İnisiyallerdeki bu uygulama yöntemleri, dönemin elyazmalarının neredeyse genelinde görülmektedir.

²⁵ Hayvan-sı (figür).

Görsel 1.45

Pavlus'un Mektupları İçinde Bulunan İnisiyal P Harfi



Kaynak: (http-39)

Gotik Döneme ait en önemli ve çarpıcı örneklerden biri olarak kabul edilen bir diğer aydınlatılmış kutsal elyazması ise *Douce Apocalypse*'dir. 13. yüzyılın üçüncü çeyreğinde üretildiği düşünülen bu aydınlatılmış elyazması bir Vahiy Kitabı'dır ve "İngiliz 13. yüzyıl resimlemelerinin ihtişamlarından biri" olarak adlandırılmaktadır (Stones, 2008). İngiltere ya da Fransa'da üretildiği düşünülen ancak nerede üretildiğine dair halen net bir bilgiye sahip olunmayan bu kutsal kitap, Hristiyanlıkta dünyanın sonunu, Tanrı'nın yargısını, cennet ve cehennemin kaderlerini konu almaktadır; kıyamet ve kurtuluş vizyonlarını işlemektedir.

Yaklaşık 1265 yılına ait olan Douce Apocalypse vahiy kitabı, içerisinde resimlemelerin bulunduğu 100 sayfadan oluşmaktadır. Hemen hemen her sayfasında resimlemeler bulunan bu kitaptaki illüstrasyonlarda net çizgiler dikkat çekmektedir. Bazı illüstrasyonların çizilmiş ancak boyanmamış olduğu görülmektedir. Illüstrasyonların altında yer alan metinler, iki sütuna harflenmiş metin bloklarından oluşmaktadır. Kitabı

harfleyen yazıcılar, elyazmasında *textura*²⁶ yazı biçimini kullanmışlardır. Harfler dönemin mimari unsurlarına da gönderme yapan, dikey çizgilerin uçlarında sivri çıkıntılar ile karakterize edilmektedir. Metinlerin başlarında, sayfaların sol üst köşelerinde her bir inisiyal harf için boş bırakılmış kare alan bulunmaktadır (Meggs & Purvis, 2012). Ancak metin başlarına inisiyal harfler eklenmemiştir, bu durumun sebebi bilinmemektedir (Görsel 1.46).

Görsel 1.46

Douce Apocalypse “Tanrı’ya Tapan Kalabalık” Sayfası



Not: 1265

Kaynak: (Meggs & Purvis, 2012, s. 57).

Douce Apocalypse elyazması incelendiğinde, yalnızca bir sayfasında tamamlanmış bir inisiyal harf olduğu görülmektedir. Fol101 rektö’da²⁷ bulunan S harfi, elyazmasında bulunan tek tamamlanmış inisiyal harf uygulamasıdır ve 1272 yılından önce birden fazla aydınlatmacı tarafından uygulandığı düşünülmektedir (Bodleian Libraries, 2025). Yaklaşık 10 satır yüksekliğinde olan S harfi ve etrafında yer alan çerçeve, Gotik üslubun

²⁶ Latince “dokuma kumaş” veya “doku” anlamındaki *texturum* kelimesinden gelmektedir (Meggs & Purvis, 2012, s. 57).

²⁷ Açık bir kitabın sağ el tarafında kalan sayfası Latince “*rekto* (İng.: *recto*)” ve sol el tarafında kalan sayfası “*verso*” olarak adlandırılır. Fransızca kökenli olan *folie* ise “sayfa” anlamına gelmektedir ve elyazmalarının yaprakları bu şekilde adlandırılmaktadır. Örn.: *f10r* (Yaprak 10 sağ sayfa) (Ambrose & Harris, 2010).

belirgin özellikleri olan altın varak, özellikle kırmızı ve mavi tonları içeren zengin renk paleti ve detaylı figüratif çizimleriyle dikkat çekmektedir (Görsel 1.47). İnisial S harfi içerisinde yer alan figürlerin mekanla ilişkisi oldukça sınırlı olmakla birlikte; kompozisyon, dikey vurgu, yüzeyde yoğunluk ve ikonografik anlatı ön plandadır. Harfin içerisine yerleştirilen iki ayrı anlatı sahnesi, metnin içeriği ile görsel anlatının elyazmasında nasıl kaynaştığını gösteren bir örnek olarak karşımıza çıkmaktadır. S harfinin omurgasının üst kısmında bulunan açıklıkta yer alan resimlemede üç figür görülmektedir. Tahtta oturan figür, İsa Mesih olarak tasvir edilmiş, sağında ve solunda yer alan diğer iki figür ise o dönemin önemli şahsiyetleri Lord (I.) Edward ve eşi Kastilyalı Elenaor (*Elenaor of Castile*) konumlandırılmıştır. Bu sahne, Tanrı'nın üçlü doğasına gönderme yaparak dini bir mesaj verirken, siyasi bir ima da taşımaktadır (FacsimileFinder, 2025). Ayrıca S harfinin omurgasının alt kısmında, bir yazıcı ve ona vahiy ileten bir figürle birlikte, dinleyici topluluğunun betimlenmiştir. Bu kompozisyon, 13. yüzyıl İngiltere'sinin dini, siyasi ve kültürel atmosferini yansıtan çok katmanlı bir anlatı olarak değerlendirilmektedir.

Görsel 1.47

Douce Apocalypse İçinde Bulunan İnisial S Harfi



Not: Manuscript Douce 180, Fol001r, Bodleian Kütüphanesi, Oxford, İngiltere

Kaynak: (http-40)

Genel olarak İnişiyal harfler, süslenme biçimlerine göre sınıflara ayrılmaktadır. Douce Apocalypse'in Fol1r sayfasında bulunan inisiyal S harfi, yabancı literatürde *historiated initials* şeklinde **sahne içeren süslemeli inisiyal harfler** sınıfında yer almaktadır. Bu sınıfta yer alan inisiyal harflere, ilk olarak 8. yüzyılın ilk yarısında Insular süsleme geleneğinde rastlanmıştır ve daha sonra Orta Çağ elyazmalarında yaygın bir kullanım haline gelmiştir (Brown, 1994, s. 68). Metnin başında yer alan inisiyallerin içlerine, belirli bir sahnenin ya da figürlerin yerleştirilmesi ile oluşturulan bu tip inisiyaller, metin ile anlatıların görsellerle desteklenmesi amacı ile kullanılmaktadır. Özellikle 8. yüzyılın ortalarına tarihlenen Saint Petersburg Bede isimli elyazması, Avrupa'da bilinen en eski sahne içeren inisiyal harf örneklerinden biridir. Metnin başlangıcında yer alan "h" harfinin içerisinde, elinde haç ve kitap taşıdığı görülen bir figür tasvir edilmiştir; figürün Aziz Gregory ya da Canterbury'li Aziz Augustine olduğu düşünülmektedir (Görsel 1.48) (History of Information, 2025). 11. ve 12. yüzyıllarda Romanesk sanatla birlikte daha belirgin hale gelen bu tip inisiyaller, Gotik dönemde zirve noktasına ulaşmıştır. Görülen örneklerde çok sahneli anlatılar, inisiyal içlerine yerleştirilmiş, harfler detayları bakımından zenginleşmiştir. 13. ve 14. yüzyıllarda, sahne içeren inisiyallerin bulunduğu elyazmalarına İngiltere, Fransa ve Almanya'da rastlanmıştır.

Görsel 1.48

Saint Petersburg Bede Elyazması Sahne İçeren Süslemeli İnişiyal Harf Örneği



Kaynak: (http-41)

14. yüzyıla gelindiğinde, Avrupa’da 17. yüzyılın başlarına kadar sürecek olan kültürel, sanatsal ve entelektüel bir yenilenme süreci başlamıştır. Bu dönüşüm, feodal yapının çözülmeye başlaması, kentleşmenin artması ve yükselen burjuva sınıfının etkisiyle şekillenmiştir; Kara Veba’nın nüfus üzerindeki yıkıcı etkisi, iş gücüne olan talebi artırarak bireysel beceriye ve mesleki uzmanlığa verilen önemin yükselmesine yol açmıştır. Aynı zamanda ticaret yollarının genişlemesi, farklı coğrafyalardan gelen bilgi ve kültür akışını hızlandırmış; özellikle klasik Antik Çağ metinlerine olan ilgi yeniden canlanmıştır. Bu tarihsel bağlamda, bilim, sanat ve felsefe alanlarında yeni keşifler teşvik edilmiş; dünyevi yaşamı ve insani çabaları yücelten seküler bir bakış açısı gelişmiştir. Kilise merkezli dogmatik yapıdan uzaklaşan bu entelektüel ortamda, eğitim kurumları ve elyazması üretimi kilise tekelinden çıkarak sivil yapılar ve aristokratik çevrelerde yaygınlaşmış; bilgi üretimi çeşitlenmiş, bireysel yaratıcılığı önceleyen bir kültürel zemin oluşmuştur. Kırsaldan gelen insanları cezbeden ticaret merkezlerinde şekillenen kentleşme süreci, ulus-devletlerin istikrarını da pekiştirmiştir (Samara, 2018, s. 22) Bu gelişmelerin bütününde, özellikle İtalya Yarımadası’nda filizlenen hümanist düşünce, zamanla Rönesans olarak adlandırılacak olan dönemin temelini oluşturmuştur. Böylece Avrupa, Orta Çağ’ın kolektif ve otoriter yapısından uzaklaşarak bireysel düşünceyi, akılcılığı ve estetik duyarlılığı önceleyen yeni bir kültürel paradigma ile tanışmıştır.

Yaşanan kültürel dönüşüm süreci, yalnızca düşünsel alanda değil, aynı zamanda yazılı kültür ve görsel iletişim biçimlerinde de belirleyici etkiler yaratmıştır. 15. yüzyılın başlarında aydınlatmalı elyazmaları sanatsal açıdan zirveye ulaşırken, aynı dönemde Avrupa’da yeni bir görsel iletişim yöntemi olan ağaç baskı (tahta blok baskı) yaygınlık kazanmaya başlamıştır. Elyazmalarının bu son evresi, yazılı kültürün dönüşümünün habercisi niteliğindedir. Batı’da yalnızca otuz yıl sonra, 1450’li yıllarda Johannes Gutenberg tarafından geliştirilen hareketli metal harflerle baskı tekniği, bilgiye erişim, üretim ve dolaşım biçimlerini köklü biçimde değiştirmiştir. Her ne kadar aydınlatmalı elyazmaları 16. yüzyılın ilk on yılında üretilmeye devam etmiş olsa da bin yılı aşkın geçmişe sahip köklü zanaat, matbaanın sunduğu hız, çoğaltılabilirlik ve standartlaşma avantajları karşısında giderek işlevselliğini yitirmiş ve yerini tipografik kitaplara bırakmıştır (Meggs & Purvis, 2012, s. 63). Matbaanın icadı yalnızca teknik bir buluş değil; aynı zamanda Rönesans’ın düşünsel altyapısını besleyen, okuryazarlık oranlarını artıran, entelektüel çeşitliliği destekleyen ve grafik tasarım tarihindeki yazı sistemlerinin evriminde belirleyici rol oynayan kültürel bir devrimdir.

1.2.1 Matbaanın İcat Edilmesiyle Birlikte Dijital Döneme Kadar Avrupa’da Harfleme Tasarımının Durumu

Tezin önceki bölümlerinde harfleme kavramının Orta Çağ’daki uygulamaları ele alınmış ve tanımı yapılmıştır. Bu bölümde ise harfleme tasarımlarının matbaanın icadıyla birlikte yaşadığı dönüşüm ve gelişimi bakımından ele alınarak durumu incelenecektir. Çünkü matbaanın icadı, yazılı tarihin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmektedir. 15. yüzyılın ortalarında Johannes Gutenberg tarafından geliştirilen hareketli metal harf sistemi, yalnızca bilginin yayılmasını hızlandırmakla kalmamış, aynı zamanda düşünsel ve kültürel dönüşümlere de zemin hazırlamıştır.

Avrupa’da 15. yüzyılda yazılı kültürün yeniden yapılandığı bir süreç başlamıştır. Bu dönemde Batı Avrupa’da birçok yeni üniversite ve okul kurulmuş ve eğitim seviyesi artmıştır. Yaşanan bu artışla birlikte okuma ve yazma artık yalnızca din adamlarının ve soyluların ayrıcalığı olmaktan çıkmış, hayatın her alanında gerekli hale gelmiştir (Seddon, 2015, s. 20). Eğitim seviyesindeki yükseliş Rönesans, Reform ve Aydınlanma gibi önemli tarihsel kırılmaların da temelini oluşturmuş köklü değişimler yaratmıştır. Üniversitelerin arka arkaya açılması ile kitaplara olan talep her zamankinden fazla hale gelmiştir. Giderek genişleyen üniversitelerdeki öğrenciler ve okuryazar hale gelen yükselen orta sınıf, okuryazarlık üzerindeki dini sınıfın tekelini sona erdirmiş; böylece okuma materyallerine yönelik büyük ve yeni bir pazar oluşmuştur. Ancak kitap üretim süreci, bin yıl boyunca neredeyse hiç değişmeden kalmış, son derece yavaş ve maliyetli olmaya devam etmiştir (Meggs & Purvis, 2012, s. 68). Bunun nedeni, matbaanın icadından önce Avrupa’da kitap üretiminin, büyük oranda manastırlarda görev yapan din adamları tarafından harflenen el yazmalarıyla sınırlı kalmasıdır. Bu talep karşısında yazıcılar yetersiz kalmış ve daha hızlı bir kitap üretim yönteminin arayışına girilmiştir.

1450 yılında harflemelerin popülerliğini etkileyen önemli bir gelişme yaşanmıştır: Mainz’li Alman Johannes Gutenberg, harf kalıplarının dizilmesi esasına dayanan mekanik bir baskı sistemi geliştirmiştir (Görsel 1.49). Metinlerin mekanik biçimde kopyalanmasını sağlayan bu sistem, kitapların elle kopyalamaya kıyasla çok daha hızlı şekilde çoğaltılmasını mümkün kılmıştır. Gutenberg’in matbaasıyla birlikte grafik sanatlar tarihinde önemli bir kırılma meydana gelmiş; kopyalayarak yazma geleneğinin yerini “tipografi” kavramı almıştır. Tipografinin ve matbaanın sağladığı en önemli dönüşüm, kitapların elle yazıldığı dönemlere ait harflemeye dayalı bireysel üretim yerine,

metinlerin mekanik olarak çoğaltılmasına olanak tanınmasıdır. Böylece, yazı uygulamaları bireysel ustalık ürünü olmaktan çıkarak seri üretimin parçası haline gelmiş, metinler harflenmek yerine makine aracılığıyla çoğaltılmaya başlanmıştır. Mekanik sistemde tipografi, her bir yüzeyinde kabartma harf biçimi bulunan, bağımsız, hareketli ve yeniden kullanılabilir metal ya da ahşap parçalarla baskı yapma yöntemidir. Bu kavram, insan iletişimi için muazzam bir potansiyel taşımakta ve grafik tasarım açısından yeni ufuklar açmaktadır. Tipografinin icadı, yazının bulunmasından sonra uygarlık tarihindeki en önemli gelişmelerden biri olarak kabul edilmektedir (Meggs & Purvis, 2012, s. 68). Yazı, insanlığa bilgiyi ve düşüncüyü zaman ve mekan sınırlarının ötesine taşıyarak saklama, geri çağırma ve belgeleme imkanı sunmuştur; tipografik baskı ise alfabetik iletişimin ekonomik ve çoklu üretimini mümkün kılmaktadır.

Görsel 1.49

Baskı Sürecinin Plakaları



Not: *Plates of the Printmaking Process*, Denis Diderot & Jean Le Rond d'Alembert.

Kaynak: (http-42)

Metal harflerin yan yana dizilmesiyle kelimeler, cümleler ve paragraflar oluşturulurken, bu mekanik dizgi sisteminin çalışma prensibine göre, metal harflere mürekkep verilerek yazının yüzeye aktarımı sağlanmış olur. Kuyumculuk geçmişine sahip Gutenberg, metale şekil verme ve döküm teknikleri konusunda yetkin bir ustadır. Kurşun, kalay ve antimon alaşımlarını kullanarak her biri ayrı bir harf veya harf grubu olan döküm kalıpları üretmiştir. Bu dökümler, dizilebilir metin satırlarının oluşturulmasına olanak sağlamış ve harflerin birbirinden bağımsız, modüler birimler olarak kullanılabilmesini mümkün kılmıştır. Söz konusu birim harfler, tekrar kullanılabilir yapıları sayesinde hem üretim sürecini kolaylaştırmış hem de önemli ölçüde zamanı kısaltmıştır. Gutenberg, bu sistemin kitap üretiminde kullanılmasının üretimi oldukça hızlandıracağını fark etmiştir (Uçar, 2004, s. 100). Bu farkındalık ise, grafik sanatlar tarihi açısından ve harfleme yöntemine kıyasla çok daha hızlı olduğundan bir dönüm noktası niteliğindedir. Harfin yüzeye uygulanması, artık yazı ustalarının el becerisine dayalı bir pratik olmaktan çıkarak, mekanik ve seri üretim yöntemine evrilmiştir. Böylece grafik sanatlar tarihinde, tasarımın biçimsel sürekliliği ve çoğaltılabilirliği açısından yeni bir dönem başlamıştır.

Matbaa ile harf basımı ve kitap üretimi Avrupa’da zamanla yaygınlaşmıştır; yüzyıllardır süregelen harfleme pratiği, Orta Çağ’a ait bir pratik olarak kalarak popülerliğini zaman içerisinde yitirmiştir. Orta Çağ’da bir yazıcının bir günde yalnızca birkaç sayfa metin harfleyebilmesi mümkünken, matbaa sayesinde çok daha kısa sürede yüzlerce sayfa çoğaltmak mümkün hale gelmiştir. Harflerin mekanik olarak dizilmesiyle çoğaltılmasına imkan tanıyan matbaa, üreticiye sağladığı hız, verimlilik ve tekrar edilebilirlik gibi avantajlar nedeniyle en çok tercih edilen yöntem haline gelmiştir. Artık kodeks formundaki kitaplar, elle yazılarak çoğaltılmak yerine, mekanik olarak standartlaştırılmış harf formları aracılığıyla baskı yöntemiyle üretilmeye başlanmıştır. Bu teknolojik gelişme, kitap üretiminde büyük bir hız ve ölçek kazanılmasına, dolayısıyla bilgiye erişimin demokratikleşmesine zemin hazırlamıştır. Artan kitap üretimi, okuryazarlık oranlarında belirgin bir artışa katkı sağlamış; Antik Roma’dan miras kalan felsefi metinlerin, kutsal kitapların ve kilise hukukuna ilişkin belgelerin daha geniş toplum kesimlerine ulaşmasına olanak tanımıştır.

Bu çalışmada temel olarak ele alınan sorulardan biri şudur: Matbaanın icadıyla birlikte harfleme pratiği tamamen sona mı ermiştir, yoksa bir şekilde varlığını sürdürmüş müdür? Tezin önceki bölümünde belirtildiği üzere, matbaa öncesi dönemde, kitap üretimi

“harfleme” adı verilen yöntemle, harflerin elle yazılması yoluyla gerçekleştirilmektedir. Ancak 15. yüzyılda matbaanın icadı, metinlerin seri üretimini mümkün kılmış; bu gelişme, önceleri metinleri tek tek harfleyen katiplerin görevlerinin matbaa makinelerine devredilmesine neden olmuştur. Böylece, yazıların bireysel emeğe dayalı olarak oluşturulduğu harfleme pratiği, mekanik bir çoğaltma yöntemi olarak kabul edilen matbaanın yükselişiyle birlikte tarihsel bir dönüşüm sürecine girmiştir. Bu süreçte, el ile harflemenin Orta Çağ’daki geleneksel biçimi büyük ölçüde önemini yitirmiştir.

Matbaanın icadıyla birlikte harfleme pratiğinin ya da harfleme tasarımlarının tarihsel süreç içerisinde devam edip etmediğini anlamak için öncelikle şu temel sorunun sorulması gerekmektedir: Matbaa aracılığıyla harfleme ya da harfleme tasarımı yapmak mümkün müdür? Bu soruya doğru yanıt verebilmek için hem matbaanın çalışma prensibini bilmek ve hem de harfleme pratiğinin nasıl uygulandığını iyi anlamak gerekmektedir. En genel tanımıyla matbaa, metinlerin üzerine mürekkep sürülmüş metalden oyulmuş harfler aracılığıyla kağıt ya da başka bir yüzeye aktarılmasını sağlayan mekanik bir düzendir (Brittanica, 2025). Bu aktarımı sağlayan yüzeyde yer alan metal harflere *hurufat* (*moving type*) adı verilmektedir. Hurufatlar, minüskül ve majüskül harfler, rakamlar, noktalama işaretleri ve ligatürler gibi alfabede yer alan her bir ögenin metalden oyulması ile oluşturulmaktadır (Görsel 1.50). Metal çubukların üst kısmının harf biçiminde kabartılmasıyla elde edilen bu hurufatlar, daha yumuşak bir malzeme olan bakır ya da pirinçten yapılmış ve *matris* adı verilen bir kalıba çakılarak, harf formunun negatif izini oluşturmaktadır. Gutenberg’in matbaayı icadının temelinde ise, her bir harfin dökümünü sağlayan “harf döküm kalıbı²⁸” bulunmaktadır. Metinlerde kullanılan her bir karakterin tüm yönlerde düzlemsel ve paralel olması ve aynı zamanda yüksekliklerinin de eşit olarak üretilmesi, baskının teknik başarısı için zorunludur. Avrupa’da elyazması geleneğinden kaynaklanan hassas hizalama gerekliliği ve Latin alfabesinin yaklaşık 24 harften oluşması, bu harflerin hurufata dönüştürülmesini diğer alfabelere göre çok daha elverişli hale getirmiştir (Meggs & Purvis, 2012, s. 71). Bu durum da birbirinden bağımsız, hareketli ve tekrar kullanılabilir modüler bir sistem olan matbaanın Avrupa’da hızla yaygınlık kazanmasını sağlamıştır.

²⁸ İng.: type mold

Görsel 1.50

Hurufat Metal Harfler



Kaynak: (http-43)

Üretilen metal harflerle baskı yapılmadan önce, kullanılacak olan harf biçiminin seçilmesi gerekmektedir. Gutenberg'in, matbaayı icat ettiği dönemde popüler olan ve Alman katipleri tarafından kutsal elyazması kitaplarda sıklıkla kullanılan, kare biçimli ve yoğun lekelere sahip *textura* yazı biçimini tercih etmesi bu açıdan son derece doğaldır. Kitap üretiminin katiplerden matbaacılara yavaş yavaş devredildiği matbaanın ilk yıllarında, matbaacılar, yazıcı katiplerin harfleme stilleriyle rekabet edebilmek amacıyla bu kişilerin harfleme stillerini mümkün olduğunca iyi şekilde taklit etmeye çalışmışlardır. Matbaada basılmak üzere seçilen *textura* biçimli harflerin elyazmalarından ayırt edilemeyecek kadar ustalıkla üretildiği bilinmektedir (Meggs & Purvis, 2012, s. 71). Bu sayede Avrupa'da ilk basılan kutsal kitaplar başta olmak üzere pek çok eser, dönemin yazı biçimi olan *textura* ile matbaanın raflarında yerini almıştır.

Matbaa, anlatıldığı üzere, üzerinde harfler bulunan kalıpların yan yana dizilmesiyle kelimelerin oluşturulmasına olanak tanıyan mekanik bir sistemdir. Orta Çağ kitaplarında kullanılan harfleme yönteminin yerini alan bu seri üretim tekniği, kitapların artık neredeyse tamamen mekanik yollarla üretilmesini mümkün kılmıştır. Başlangıçta matbaa, el yazısının bir uzantısı olarak değerlendirilmiş ve matbaacının ilk kaygısı yazıcı ile rekabet etmek olmuştur. Bu nedenle matbaada üretilen kitaplar, elyazmalarına olabildiğince benzer şekilde tasarlanmıştır. Dolayısıyla basılı sayfalar üzerinde tezhipçilerin süslemesi için boş alanlar bırakılarak orijinaline en yakın görünümün arayışına girilmiştir (Jean, 2002, s. 93). Buradan da anlaşılacağı üzere Orta Çağ'da yaygın

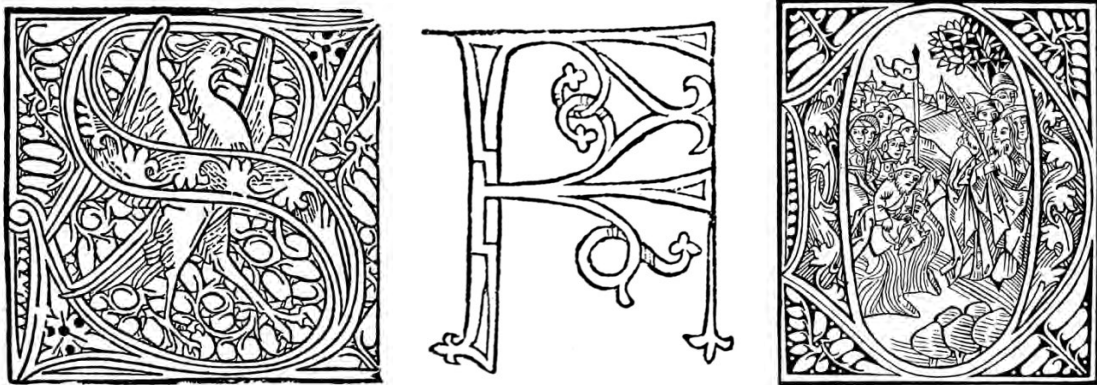
olarak kullanılan ve sıklıkla karşılaşılan inisiyal harfler ister matbaadan önce olsun ister sonra, her dönemde elle çizerek üretilen bir pratik olarak varlığını sürdürmüştür. Bu bağlamda, matbaanın icadıyla geleneksel anlamda bildiğimiz harflemeler, dönemin teknolojisine yenik düşmüş olsalar da harflerin çizilerek oluşturulması esasına dayanan inisiyal harfleme tasarımlarının matbaada uygulanamayacağı açıkça görülmektedir. Matbaada metinler, hurufat adı verilen harf kalıplarının yan yana getirilmesiyle oluşturulmaktadır; tıpkı Orta Çağ'da harflerin tek tek yazılması gibi. Buna karşılık Orta Çağ'da harfleme tasarımları kapsamında değerlendirilen inisiyal harfler, yalnızca metinle sınırlı kalmayan, zaman zaman ardından gelecek olan metinler, süslemeler ve resimlemeler gibi diğer görsel tasarım öğeleri ile ilişkilenen ve eskizlenerek orijinale aktarılan harf formlarıdır. Matbaanın erken dönem teknolojisi ise bu resimsel ve estetik boyutlu harf formlarını, yazı yüzeyine aktarabilecek donanıma sahip değildir. Dolayısıyla, harfleme tasarımları matbaada birebir uygulanamamış ve bu tür harflerin üretimi el işçiliğiyle varlığını sürdürmek durumunda kalmıştır.

Matbaa teknolojisinin yazılı kültür üzerindeki etkisi, yalnızca metinlerin çoğaltılma hızında değil, aynı zamanda harf estetiğinde de köklü değişimlere yol açmıştır. Orta Çağ elyazmalarında sıkça rastlanan, estetik ve simgesel işlev taşıyan inisiyal harflerin uygulama yöntemi, matbaa sürecine geçişle birlikte yeniden yorumlanmak zorunda kalmıştır. İnisiyaller, tasarlanarak oluşturulan ve yazı yüzeyinde elle uygulanan detaylı harfler olmaları nedeniyle hurufatlardan ayrılmışlardır. İnisiyal harflerin her biri matbaada kullanılan yazı karakterlerinden biçimsel olarak farklı, süslemeli ve ayrı bir forma sahiptir; elyazmasında yer alacağı sayfanın bağlamına ve sayfa düzenine uygun şekilde tasarlanmaktadır. Bu nedenle bu harflerin hurufata dönüştürülmesi mümkün olmamıştır. Matbaa aracılığıyla yüzeye uygulanamayan inisiyallerin yazı yüzeyine aktarımı için farklı yöntem arayışlarına girilmiştir. Matbaanın ilk dönemlerinde inisiyal harflerin varlığını sürdürme biçimi çoğunlukla farklı üretim tekniklerinin bir araya getirilmesiyle mümkün olmuştur. Sayfalarda inisiyal harfler, ya baskı sürecinin sonunda yüzeye el ile çizilmiş ve boyanmış ya da tahta bloklar oyularak elde edilen kalıplar aracılığıyla yüzeye basılmıştır; böylece elyazması estetiğini taklit eden melez kitaplar ortaya çıkmıştır. Tahtadan oyularak hazırlanan kalıplarla baskı yapma sanatı olan *ksilografi (xylography)*, Avrupa'da ilk kez 14. yüzyılın sonlarında, kağıdın kullanımının yaygınlaşmasıyla birlikte ortaya çıkmıştır. Elyazmalarında kullanılan inisiyal harfleri çoğaltmak için, tahta baskı tekniğinin parşömene kıyasla kağıt üzerinde daha etkili sonuç

verdiği görülmüştür. Bu teknik zamanla dini figürlerin ve kısa metinlerin basımına uyarlanmış, ardından metinler resimlerden daha baskın hale gelmiştir. 15. yüzyılın başlarında dini kitapların bazıları bu yöntemle çoğaltılmaya başlanmıştır. Batı alfabesinin doğası gereği, bu gelişim sürecinde metin blokları yerine tek tek harflerin oyulması ve bunların tekrar tekrar kullanılabilmesi fikri ortaya çıkmıştır. Büyük puntolarda baskılar başarılı olsa da küçük puntolu metinlerde istenilen sonuçlar elde edilememiştir. Çünkü harflerin küçük formda tahtaya oyulması zordur, ayrıca bu tür harfler çabuk yıpranmakta ve biçimsel tutarlılık sağlayamamaktadır. Dolayısıyla bu yöntem, üretim sürecinde ne verimlilik ne dayanıklılık ne de kalite bakımından gerçek bir avantaj sunamamıştır (Brittanica, 2025). Ksilografi tekniğiyle üretilen inisiyal harf kalıpları, el yazmalarındaki gibi özgün ve bireysel değil, tekrar eden ve modüler yapılarıyla tanımlanmıştır (Görsel 1.51). Bu da harf tasarımında bireysellikten uzak, daha standardize edilmiş bir estetik anlayışın yerleşmesine neden olmuştur. Bu dönemde inisiyal kalıplar, yazarın elinden çıkan formlar olarak değil, çoğaltılabilir ve sistematik olarak yerleştirilebilir görsel öğeler haline gelmiştir. Bu süreç, harf tasarımında bireysellikten sistematığa, estetikten fonksiyonelliğe doğru yaşanan bir dönüşümün göstergesi olarak yorumlanabilmektedir.

Görsel 1.51

Tahta Baskı Tekniği ile Üretilen İnisiyal Harfler



Kaynak: (http-44)

Bu dönemin ilk ve en önemli örneği, matbaa ile üretilip çoğaltılan Gutenberg'in 42 Satırlı İncili'dir²⁹. 1439'da üretimine başlanan ve yaklaşık 1455 yılında tamamlanan bu kitap, Batı Avrupa'da metal hareketli harflerle mekanik olarak üretilen ilk büyük eserdir (Görsel 1.52). 42 Satırlı İncil, dönemin elyazması geleneğini yansıtan *blackletter (textura)* stilinde hazırlanmıştır (Inglis, 2023, s. 197). Sayfa başına 42 satır metin içeren bu eser, dönemin elyazmaları ile rekabet etme amacıyla, bilinçli olarak Gotik yazı biçiminde üretilen hurufatlarla basılmıştır. Şüphesiz ki Gutenberg, öncelikle bir üretici olarak hareket etmiştir; temel amacı tanınmanın aksine büyük ölçekli metin basımından gelir elde etmek ve İncil'in ticari başarısını güvence altına almaktır. Gotik harflerden farklı bir yazı biçiminin seçilmesi, radikal bir tercih olacağından, mümkün olduğunca el yazması hissini veren bir tasarım oluşturmaya çalıştığına yönelik bilinçli bir çaba görülmektedir (Seddon, 2015, s. 20-21). Bu kaygılar altında tasarlanan ve üretilen 42 Satırlı İncil'de Gotik dönem elyazmalarının sayfa düzeniyle, süsleme geleneğiyle ve inisiyal harfleriyle benzerlikler görülmektedir. Gutenberg amacına ulaşmış ve el yazmasından güçlükçe ayırt edilebilecek, boşlukların ve sütunların elyazmalarındaki gibi düzenlendiği bir eser ortaya koymuştur (Uçar, 2004, s. 102). Bu basılı kitap, matbaa ile elyazmasına benzer kitapların üretilebileceğini gözler önüne serilen en büyük kanıttır.

Görsel 1.52

42 Satırlı İncil'den Sayfa Örneği



Not: Johannes Gutenberg, sayfa 146-147, 1450-1455.

Kaynak: (http-45)

²⁹ Biblia Latina.

Gutenberg İncili, Orta Çağ elyazması geleneğinin en belirgin karakteristik özelliklerini sayfa düzenlemelerinde barındırmaktadır. Mükemmel tipografik okunabilirlik ve doku, geniş kenar boşlukları ve kusursuz baskı işçiliği, bu ilk basılı kitabı bir başyapıt haline getirmiştir. Kitabın basım aşamasının ardından bir aydınlatmacı, başlıkları ve metni, inisiyal harfleri ve çiçekli kenar süslemelerini elle eklemiştir (Meggs & Purvis, 2012, s. 76). Baskısı yapıldıktan sonra eklenen bu öğeler, matbaanın dekoratif unsurları ve tasarlanmış inisyalleri kitap üzerine uygulama becerisinin, dönemin teknolojik gelişmeleri çerçevesinde yetersiz kaldığını ve halen daha el işçiliğine olan ihtiyacın olduğunu gözler önüne sermektedir.

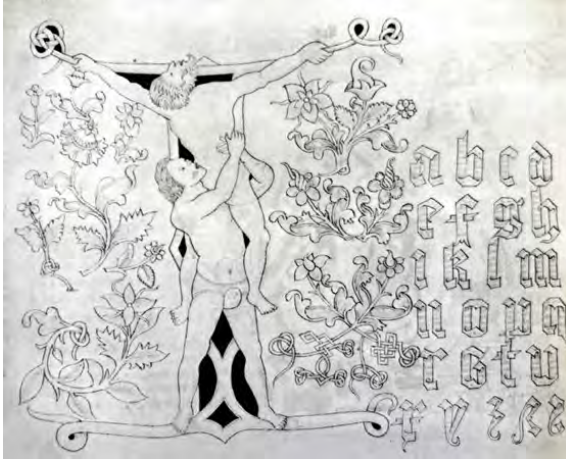
O dönemdeki ilk matbaa baskılarında, genellikle bir veya iki renkle sınırlı kalınmış, siyah ve kırmızı renkler kullanılmıştır. Renklerin yüzeye doğru geçirilebilmesi için bu İncil, iki ayrı baskı işleminden geçirilmiştir. Öncelikli olarak siyah renkli metinler basılırken aynı zamanlama ile ikinci renk için boş alanlar bırakılmıştır. İkinci rengin basımı için yeniden dizgi hazırlanarak, kitap yeniden baskı işlemine alınmıştır. Çift renk baskı sürecinin ardından, kitaba inisiyal harfler, resimlemeler ve diğer dekoratif süslemeler varsa tahta baskı ya da gravür şablonlar ile eklenmektedir. Kitabın iç üretimi sonlandıktan sonra sıra ciltleme işine gelinmiş olsa da matbaacılar kitapları ciltlemeden, ciltsiz olarak satışa sunmaktadırlar. Bu nedenle kitabı satın alan kişi, diğer süslemeleri kendi beğenisine göre yaptırmak için aydınlatmacılara, rubrikatörlere ve cilt ustalarına başvurmaktadır. Müşteri, siyah renkle basılmış olan resimlemelerin ve şablon inisiyallerin renklendirilmesi, yeni inisiyal harflerin çizilmesi, rubrikasyonların yapılması ve altın varakların uygulanması gibi hizmetleri kendi beğenisine göre yaptırmaktadır. Bu uygulama yöntemleri 18. yüzyılın ortalarına kadar devam etmiştir (Larsen, 2025). Bu bilgiler ışığında varılan sonuç şudur ki, elle üretilen inisiyal harfler ve resimlemeler Orta Çağ'daki uygulamaların aksine, basılı kitaplar üzerine direkt olarak yapılamamaktadır. Orta Çağ'ın teknolojik eksikliği matbaanın icat edilmesiyle aşılmış olsa da bu tarz uygulamalar için halen aydınlatmacılara ya da illüminatörlere ihtiyaç duyulmaktadır. Çünkü matbaanın yapısı ve çalışma prensibine göre, bu dekoratif unsurların yüzey üzerine uygulanacağı teknik yeterliliğinin olmadığı söylenebilmektedir. Yine de matbaanın yaygınlaşmasıyla birlikte harfleme tasarımı, sadece el yazmasını taklit eden bir zorunluluk olmaktan çıkmış, estetik ve fonksiyon arasında yeni bir denge arayışına girmiştir.

Rönesans dönemine gelindiğinde, birçok matbaacı *blackletter*'ı kaba bulmuş ve ilham almak için geçmişteki elyazmalarına bakmıştır. Yeni arayışlara yönelim sürecinde Latin majüskül harflerle Karolenj minüskül harflerin birleşimi olan, *humanist minüskül* veya *antique* olarak bilinen yazı tipi geliştirilmiştir. Bu yeni anlayış, sadece okunabilirliği artırmakla kalmamış, aynı zamanda harf formunu, yapılmak istenen klasik dönem tarzının estetiğiyle uyumlu hale getirmiştir. Yaşanan gelişmeler bakımından varılan sonuçta yalnızca bir yazı tipi değişimi gerçekleştirilmemiş, tipografik anlayışın değişimine işaret eden önemli bir aşama gerçekleşmiştir (Inglis, 2023, s. 197). Rönesans döneminde *humanist minüskül* stilinin gelişimi, yazı tiplerinde yaşanacak köklü değişimlerin habercisi olmuştur.

Elyazması geleneğiyle paralel olarak gelişen harfleme tasarımları, 15. ve 16. yüzyıllarda özellikle alfabe tasarımlarının yaygınlaşmasıyla önemli bir harf üretim biçimi haline gelmiştir. Bu dönemde, Roma ve Gotik alfabeler gibi karakteristik yazı sistemlerine eşlik eden inisiyal harf tasarımları, kimi zaman anonim yazıcılar tarafından detaylı biçimde geliştirilmiştir. 1550 tarihli bir İngiliz elyazması örneğinde yer alan alfabeden alınan “H” ve “I” harfleri, bu sürecin birer temsilidir; Rönesans’ın insan figürüne yönelik estetik ilgisini, Romanesk etkilerle birleştiren özgün bir üslubu yansıtmaktadır. Bu dönem alfabe tasarımlarında denizkızları, melekler, yılanlar ve kuşlar gibi figüratif öğeler ile natüralist çiçek ve yaprak bezemeleri, süslemeler ve örgüler, harflerle sıklıkla yakın ilişkiler kurmakta ve birlikte detaylı kompozisyonlar oluşturmaktadır. Özellikle “H” harfi örneğinde görüldüğü gibi, harf gövdesini oluşturan ve dalları destekleyen erkek figürü, geç Orta Çağ literatüründe sıkça rastlanan efsanevi “Yeşil Adam” (*Green Man*) temsiline göndermede bulunur. Bu motif, 16. yüzyılın sonlarında Peter Flötner ve onun takipçileri tarafından Almanya, Fransa ve İtalya’da geliştirilen, insan bedenlerini harf yapıları içinde kullanan “insan alfabesi” örnekleriyle biçimsel ve kavramsal bağlar kurar (Harding, 1983, s. 24-25). Bu tür figüratif harfler, harfleme tasarımının erken dönem biçimsel çeşitliliğine ve ikonografik zenginliğine katkı sunmuştur (Görsel 1.53).

Görsel 1.53

15. ve 16. Yüzyıllardan Alfabe ve İnisiyal Harf Örnekleri

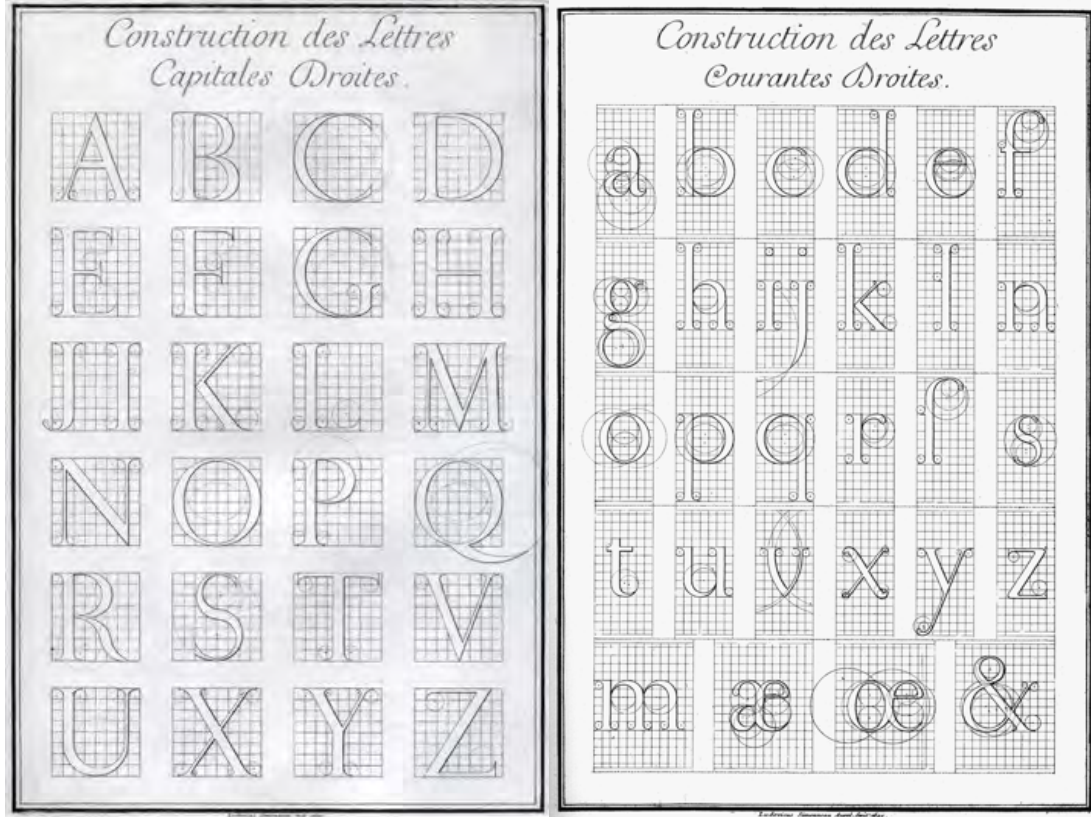


Kaynak: (Harding, 1983, s. 24-25).

15. yüzyılda matbaanın icadıyla birlikte elyazmaları ve harfleme geleneği giderek önemini yitirse de 18. yüzyılın sonuna kadar çok sayıda yazı biçimi geliştirilmiştir. Bu yazı biçimlerinin çoğu, başlangıçtaki Roma yazılarına benzer özelliklerini korumaya devam etmişlerdir. Fransa kralı XIV. Louis'nin emri üzerine, 1692 yılında resmi matbaada kullanılmak üzere yeni bir yazı biçimi geliştirilmiştir. *Romain du Roi* adı verilen bu yeni yazı biçimiyle birlikte (Görsel 1.54), önceki harf formlarından vazgeçilmiştir; dolgunluğun arttığı, doluluk ve boşluk arasındaki kontrastın vurgulandığı, önceki örneklerine kıyasla daha akademik ve mekanik bir görünüme sahip bu biçim resmiyet kazanmıştır (Craig & Barton, 1987, s. 96-97). Harf formlarının standardize edilmesi ve yeniden tasarlanması Avrupa'da yaygınlaşmış ve dolayısıyla inisiyal harfler de Romain du Roi biçiminde uygulanmaya başlanmıştır.

Görsel 1.54

Romain du Roi Majüskül ve Minüskül Harfleri



Kaynak: (http-46)

Yazı karakterlerindeki artan biçimsel çeşitlilik, her dönemin estetik anlayışına uygun yeni tipografik formların geliştirilmesini de zorunlu kılmıştır. 17. yüzyılın sonları ile 18. yüzyılın başları arasında, Avrupa’da sanatın neredeyse tüm dallarında etkili olan Barok ve Rokoko üslupları, tipografi dünyasında da karşılık bulmuştur. Barok dönemin süslü ve dramatik estetik anlayışı, yazı karakterlerinin biçimsel gelişiminde belirleyici olmuş, daha akıcı, kıvrımlı ve organik hatların benimsenmesine yol açmıştır (Görsel 1.55). Barok’un ardından gelen Rokoko, zarafeti ve süslemeyi ön plana çıkaran bir dönemdir (Samara, 2018). Bu estetik anlayış, yazı biçimlerinin ve inisiyallerin ince detaylarında kendini göstermiştir.

Görsel 1.55

Gravür Tekniği ile Yapılmış C ve D İnisiyel Harfleri



Not: Harfler Andrea Bimbi tarafından çizilmiş ve gravür ve Lorenzo Lorenzi tarafından hazırlanmıştır.

Kaynak: (Harding, 1983, s. 55)

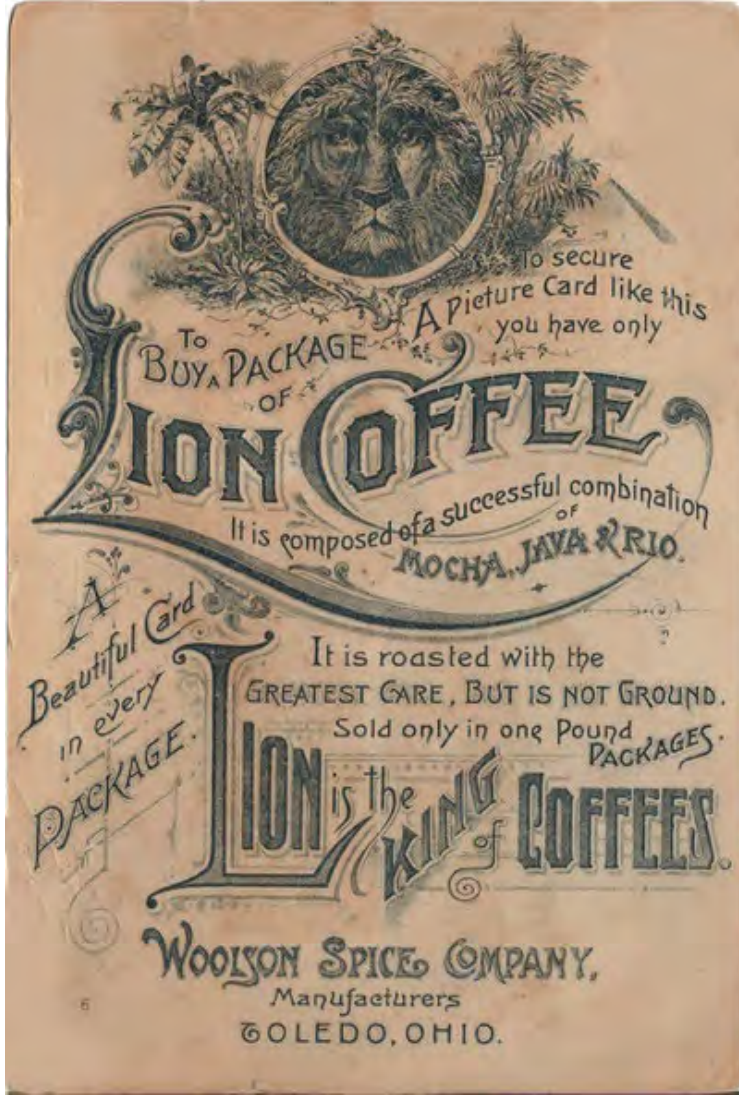
18. yüzyılın sonu ile 19. yüzyılın başlarında Sanayi Devrimi'nin etkisiyle birlikte makineleşme sürecinde hız kazanmış; grafik sanatlar ve tipografi de bu dönüşümün merkezinde yer almıştır. Özellikle gazete ve dergi gibi süreli yayınların yaygınlaşması, reklamcılığın giderek önem kazanmasıyla birlikte hızlı, seri ve düşük maliyetli baskı ihtiyacı doğmuştur; bu ihtiyaç, baskı teknolojilerinde makineleşmeyi zorunlu kılmıştır. Artık üretimde el işçiliğinden çok mekanik verimlilikteki öncelik, yazı tasarımında geleneksel estetik ilkelere bağlı kalmayı zorlaştırmıştır. Kağıt üretimi artmış, baskı makineleri gelişmiş ve sayfa düzeni sorunları yaygınlaşan yayınlar için acil çözümler gerektirmiştir (Corbett, 2025). Makineleşme, harfleme tasarımını kısmen olumsuz yönde etkilemiş, seri üretimin, hızın öne çıkması ve baskı süreçlerinin mekanikleşmesiyle birlikte el ile yapılan harf tasarımını geri planda bırakmıştır. Yine de hızlı üretim ihtiyacı, hassas ve bireysel harf çizimlerini zorlaştırsa da harfleme tasarımının tamamen yok olmasını sağlayamamıştır; aksine endüstriyel üretimin baskısı altında grafik sanatçılar yeni ifade yolları aramışlardır.

Bu ifade yollarından biri olan *litografi* (taş baskı) tekniği, 1796 yılında Alois Senefelder tarafından bulunmuştur ve dönemin grafik ürünlerinin çoğaltılmasında devrim niteliği taşımıştır. Yağ ve suyun birbirlerine karışmaması prensibi aracılığıyla çalışan litografi, dönemin ihtiyaçlarına karşılık çarpıcı sonuçlar veren bir tekniktir. Tasarımcı ya da sanatçı, resim ve metni yağ bazlı mürekkepler ile kireçtaşı levha üzerine elle çizmektedir; ardından taş asidik bir bileşen ile aşındırıldıktan sonra mürekkeplenerek çizilen

görüntünün ortaya çıkması sağlanmaktadır (Authentic Vintage Posters, 2025). Litografi tekniği, kendisinden önceki baskı yöntemlerinden farklı olarak, doğrudan düz bir taş yüzeye çizim yapılmasına olanak sağladığı için harfleme tasarımcılarına yeni bir oyun alanı yaratmıştır. Aynı düzlemde tasarlanabilen metin ve görsel, girift formlara sahip olmuş ve harfler üzerinde rahatlıkla oynamalar yapılabilmektedir (Görsel 1.56). Bu dönemde tasarımcılar, matbaanın teknik açıdan kendilerine sunamadığı yaratıcı alanı, litografi tekniği ile bulmuş ve özellikle afiş, ilan, kitapçık, broşür gibi basılı ürünler ortaya koymuşlardır (Görsel 1.57). Böylelikle grafik basılı ürünlerde, özgün harf formları denemeleri başlamıştır.

Görsel 1.56

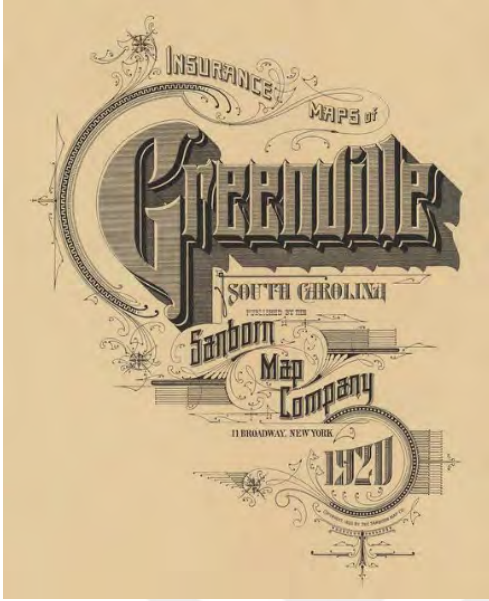
Woolson Spice Co. "Lion Coffee" Basın İlanı



Kaynak: (http-47)

Görsel 1.57

“Greenville” Kitapçık Kapağı



Not: Sanborn Yangın Sigortası Harita Şirketi, Güney Carolina, Haziran 1920

Kaynak: (http-48)

Litografinin icadından yaklaşık yüz yıl sonra, *kromolitografi* (*chromolithography*) tarih sahnesinde yerini almıştır. Litografi ile benzer çalışma prensibine sahip olan bu yeni baskı tekniği, çok renkli baskıya olanak sağlayarak ve dönemin grafik tasarım dünyasında devrim yaratmıştır. 1875 yılında renkli baskı imkanına sahip olan sanatçılar, tasarımcılar ve üreticiler için, etiketler ve ambalajlar yeni ve önemli kullanım yüzeyleri haline gelmiştir. Buna rağmen teneke levhalar üzerine taş ile baskı yapmanın teknik zorlukları, uygulayıcıları farklı yöntemler aramaya itmiştir. Yüzyılın ortalarına gelindiğinde transfer baskı süreçlerine geçilmiştir; yüzey üzerine yapılacak uygulamaların ayna görüntüsü alınarak kağıda aktarılmış ve ardından yüksek basınç altında metal levhalara transferi sağlanmıştır (Meggs & Purvis, 2012, s. 167). Bu yöntemde tasarımın, yüzeye transfer edildiğinde doğru sonuç verebilmesi için harfleme tasarımcılarının metinleri okuma yönünün tersine çalışmaları gerekmiştir.

Endüstriyel üretim süreçlerinin sağladığı çoğaltılabilirlik avantajına rağmen, el işçiliğine dayalı harfleme tasarımı; bireysellik, estetik fark yaratma ve duygusal etki açısından halen güçlü bir araç olarak görülmektedir. Klasik anlayışla çalışan tasarımcıların etkisi devam ederken, vitrin yazıları ve tabela ressamlığı gibi alanlarda uygulanan harfleme

tasarımları kendilerine yeni bir zemin bulmuşlardır. 19. yüzyılda Avrupa ve Amerika’da hız kazanan reklamcılık faaliyetleri, afiş tasarımı ve mağaza tabelacılığı gibi uygulama alanlarında harfleme tasarımları, sokak estetiğini şekillendiren görsel bir dile dönüşerek standart yazı karakterlerinin ötesinde özgün harf formlarının kullanımına olanak sağlamıştır (Heller & Chwast, 2011). Bu bağlamda, “fırça tabelacılığı” (*sign painting*), dönemin önemli harfleme tasarımı pratiği olarak ortaya çıkmıştır (Görsel 1.58). El ile fırça kullanılarak üretilen bu harf kompozisyonları, her bir projenin bağlamına göre özgülleştirilerek harfler arasında kurulan ritmik, dekoratif ve kompozisyon ilişkileri tasarım sürecinin merkezine almıştır (Levine & Macon, 2012). 19. yüzyılın sonlarına doğru yaşanan bu dönüşüm sürecinde, harfleme tasarımı özellikle basılı tipografinin kalıcılık ve etkisinin yetersiz kaldığı durumlarda, örneğin tabelalarda hala merkezi bir öneme sahipti. Bu dönemde tabela ressamı, harflerin şekillendirilmesi ve alfabelerin yapısal özelliklerine dair rehberlik eden kılavuzlardan yararlanarak özgün ve dikkat çekici harf biçimleri oluşturuyorlardı (Ingliš, 2023, s. 226). Harfleme tasarımı, bu bağlamda sadece işlevsel değil, aynı zamanda görsel iletişimde estetik ve mesajın etkisini artıran bir tasarım disiplini olarak öne çıkmaktadır.

Görsel 1.58

Tabela Üzerine Fırça Tabelacılığı Örnekleri



Not: 19. yüzyıl sonları

Kaynak: (http-49)

Sanatçıların bireysel üretimleri, kitle iletişimi araçlarının gelişimiyle daha geniş bir etkiye kavuşmuştur; özellikle el ile çizilen harf formları, matbaanın sınırlı görsel imkanlarını aşarak reklam, ilan ve yönlendirme sistemlerinde ayırt edici bir estetik sunmuştur. Grafik öğelerin yoğun olarak hissedildiği yerlerde, kent sokakları görsel bir dönüşüm yaşamıştır. Bu bağlamda ilanlar, afişler ve tabelalar ile ambalajlar ve kartpostallar gibi grafik tasarım ürünleri, tasarımcıların özgün harflerini ve harfleme tasarımlarını sergileyebildiği yaratıcı yüzeyler haline gelmiştir (Görsel 1.59). Sanayileşmiş dünyanın taleplerine cevap verecek biçimde daha etkileyici, hızlı algılanabilir ve güçlü görsel mesajlar taşıyan biçimlerde harfleme tasarımı yeniden doğmuştur (Görsel 1.60). Böylece harfleme tasarımı, tipografik ve mekanik bir sistemin unsuru olmaktan çıkarak, bağımsız bir tasarım disiplini olarak görsel kültürde yerini almıştır.

Görsel 1.59

E.W. Reid'in Fidanlıkları, Katalog Kapak Tasarımı



Not: 1897

Kaynak: (http-50)

Görsel 1.60

Henderson'un Fırça Tabelacılığı Katoloğu'ndan Harfleme Tasarımı Örnekleri



Not: John G. Ohnimus, Henderson's Sign Painter, R. Henderson, Newark, 1906

Kaynak: (http-51)

20. yüzyılın başlarında Endüstri Devrimi'nin mekanik ticari yönelimini reddeden ve Orta Çağ'ın ihtişamını yeniden canlandırmayı amaçlayan bir hareket ortaya çıkmıştır. *Arts & Crafts* (Sanat ve Zanaat) olarak adlandırılan bu hareketi destekleyen William Morris gibi geleneksel sanatçılar, daha kişisel bir estetik anlayışıyla el yapımı üretim yöntemlerine yönelmesi gerektiği savunmuştur; iyi ve güzel olana ancak kişisel emeğe dayalı üretim ile ulaşılabileceğini ileri sürmüşlerdir. Bu doğrultuda, harf formlarını bitki ve hayvan formları ile birleştirerek, geleneksel anlayışa dönüşün yolları aranmış; harfleme tasarımcıları ve illüstratörler ise insan figürlerinin alfabe harflerine entegre edilmesine yönelik çalışmalar yapmışlardır (Willen & Strals, 1981, s. 87). Aynı dönemde, geleneksel üretim biçimleri savunulmaya devam edilirken, yazı tipi tasarımı alanında ise endüstriyel üretim süreçlerine hizmet eden bir yaklaşım benimsenmiştir. Seri üretimle çoğaltılan basılı materyallerde, elle çizilen harf biçimlerine kıyasla makineler aracılığıyla üretilen harflerin çok daha hızlı ve düşük maliyetle uygulanabildiği görülmüştür. Bu durumun, üreticiler açısından ekonomik avantaj sağladığı tartışılmaz bir gerçektir. Buna karşın, Edward Johnston, Rudolf Koch ve Eric Gill gibi dönemin önde gelen yazı tipi

tasarımcıları tarafından Arts & Crafts Hareketi'ne destek verilmesiyle birlikte, hareketin kavramsal gücü pekiştirilmiş ve harfleme tasarımlarına yönelik ilginin yeniden artması sağlanmıştır (Inglis, 2023, s. 226). Böylece, endüstriyel üretimin baskın olduğu bir çağda, harfleme tasarımı estetik, tarihsel ve zanaatkar bir karşı duruşun aracı haline gelmiştir (Görsel 1.61).

Görsel 1.61

Viyana Çalıştayı Anteti



Not: Kolomon Moser & Josef Hoffmann, 1903

Kaynak: (Hollis, 1994)

Arts & Crafts etkisiyle Orta Çağ'dan sonra yeniden canlanan el işi üretime dönüş anlayışı, dönemin sanatçıları üzerinde uzun süreli bir etki bırakmış ve ardından başka akımların doğmasına da zemin hazırlamıştır. 19. yüzyılın son çeyreğinde Avrupa ve Amerika'da etkisini sıklıkla gösteren *Art Nouveau* tarzı, organik formlar, akışkan çizgiler ve motifleriyle dönemin baskın üslubu olarak öne çıkmaktadır (Meggs & Purvis, 2012). Endüstrileşmenin standartlaşmış estetiğine karşı bir tepki niteliğinde olan bu akım, el işçiliğini ve zanaat geleneğini ön plana çıkarmıştır. Dönemin harf formlarında kıvrımlar, bitkilerle bezeli süslemeler ile asimetrik düzenlemeler ve girift kompozisyonlar aracılığıyla okunabilir ancak görsel çekiciliği yüksek tasarımlar üretilmiştir (Eskilson, 2019). Bu dönemde harf, yalnızca bilgi aktaran bir araç olmaktan ziyade, kompozisyonun estetik odağı haline gelmiştir.

Art Nouveau döneminde mimarlardan, heykeltıraşlara ve ressamalara kadar, sanatçıların tipografi eğitimi almış olmasa bile alfabe yeni bir arayış olarak görmüş ve sanatsal yatırımları için yeni bir yol olarak kullanmışlardır. Bu dönemde sanatçılar, harflerin

kurallarına ve nasıl görünmeleri gerektiğine dair daha az önyargıya sahip olduğundan, geleneksel harf formlarının ötesine geçmek için tasarımcılara yeni bir alan açılmıştır. Bu dönemde Alphonse Mucha, Ethel Reed ve Adolfo Hohenstein gibi sanatçılar, özellikle afişlerinde kullandıkları harfleme tasarımları ile dikkat çekmektedirler (Görsel 1.62); organik estetiği yansıtan, yeni ve ifadeci alfabeler yaratarak, dönemin tipografik anlayışının değişmesinde de rol oynamışlardır. Art Nouveau döneminde ortaya çıkan eserlerde, harfler bitkiler ve süslemeler ile birleşir, aynı zamanda Gotik harflemelere özgü bir dokunuş da sergilerler (Willen & Strals, 1981, s. 87-88). Bu sayede, harfleme tasarımı sadece okunabilirlik işlevinden ibaret olmayan, aynı zamanda sanatsal bir ifade biçimi olarak da yeniden konumlandırılmıştır.

Görsel 1.62

Giuseppe Verdi'nin "Falstaff" Oyununun İlk Fransız Prodüksiyonu İçin Afiş



Not: Adolfo Hohenstein, 1893

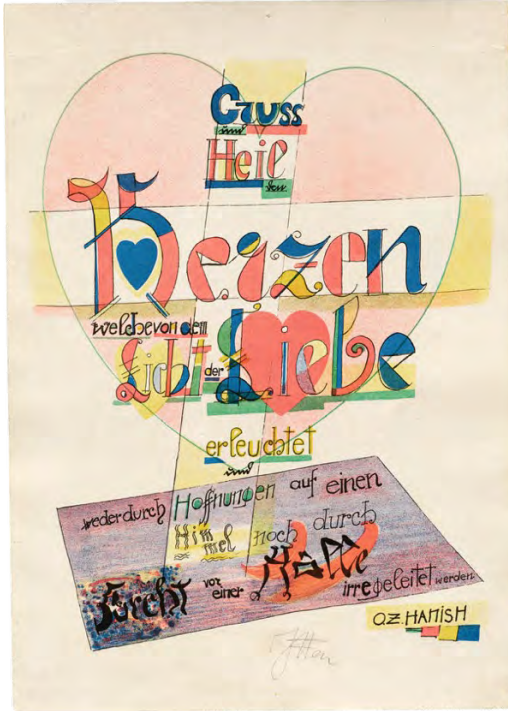
Kaynak: (http-52)

Art Nouveau'nun dekoratif ve organik çizgilerinden sonra, Bauhaus okulu ve Yeni Tipografi hareketi özellikle tipografi alanında işlevselliği ve sistematığı ön plana çıkarmıştır. 1919 yılında Walter Gropius tarafından Almanya'da kurulan Bauhaus, sanat ve zanaatı birleştiren bütüncül bir eğitim modeli geliştirmiş, öğrencileri hem endüstriyel üretime hem de estetik form üretimine hazırlamıştır. Bu eğitim yaklaşımı, harfleme tasarımında da kendini göstermiştir; el çizimi harfler, ızgara (*grid*) sistemleri, tipografik

oran ve optik denge ilkeleriyle yeniden tanımlanmıştır. Herbert Bayer, harfleri mimari ve endüstriyel tasarım ile eşgüdümlü bir sistemin parçası olarak ele almış, harflemenin sadece süsleme değil modern görsel düzeni kuran bir araç olmasını sağlamıştır. László Moholy-Nagy ise deneysel ışık, perspektif ve hareket çalışmaları ile harflerin kompozisyonel kullanımını yeniden yorumlamıştır (Letterform Archive, 2025). Buna karşın, Bauhaus'un rasyonel yaklaşımının yanı sıra, öğrenciler ve bazı tasarımcılar dönem içinde daha illüstratif ve deneysel harf formlarını da harfleme tasarımlarına dahil etmişler, böylece fonksiyonel düzen ile yaratıcı çeşitlilik arasında bir denge sağlanmıştır (Görsel 1.63).

Görsel 1.63

Bauhaus Döneminden İllüstratif Harf Formları Örneği



Not: Saying (Spruch), Johannes Itten, 1921

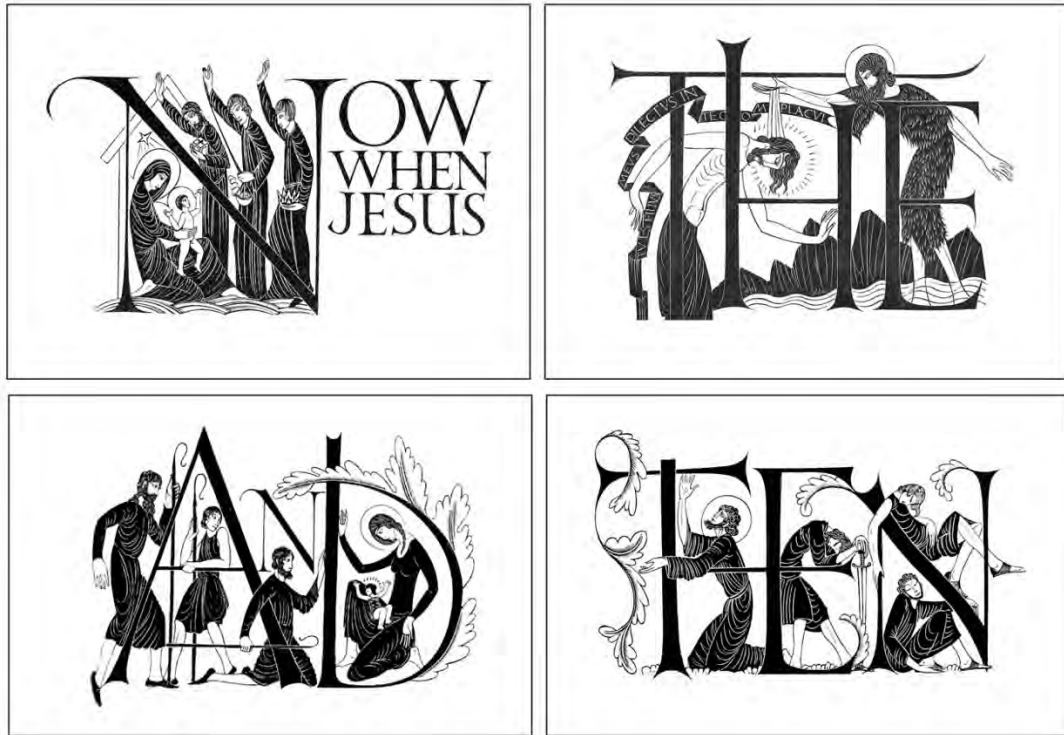
Kaynak: (http-53)

İşte bu bağlamda, Amerikalı tipograf William Addison Dwiggins'in 1922 yılında “**grafik tasarım**” terimini ilk kez kullanması, harflemenin yer aldığı grafik sanatların disiplinleşmesinde bir dönüm noktası olarak tarihe adını yazdırmıştır. O döneme kadar baskı süreçlerinin makineleşmesi, reklamcılığın yükselişi ve kitle pazarının oluşması, uzman el işçiliğine dayalı grafik sanatlarının gelişimini tetiklemiştir. Bu uzmanlık, ahşap gravürden, litografi ve foto-gravüre kadar çeşitli teknikleri kapsamaktadır ve farklı

figüratif stil seçenekleri sunmaktadır. Grafik tasarımcılar ise, müşteri taleplerini anlamak ve teknik ekiplerle koordinasyonu sağlamakla yükümlü olurken, harfleme tasarımı da bu sürecin kritik bir unsuru olarak ön plana çıkmıştır (Aynsley, 2001). 19. yüzyıl sonları ve 20. yüzyıl başlarında görsel iletişimin temel unsurlarından biri olarak işlev gören harfleme tasarımları, özellikle baskı tekniklerinin henüz tam olarak görsel çeşitliliğe ulaşamadığı dönemlerde, harfleme sanatçıları el ile çizdikleri özgün harf formları ve kompozisyonlarla mesajın etkisini maksimize ederken; basılı tipografi ile kıyaslandığında daha esnek, yaratıcı ve ortamın ruhuna özgü uyarlanabilir bir ifade aracı olma becerileriyle ön plana çıkmaktadır. Sanayi Devrimi ile üretim süreçlerinin makineleşmesi, standart tipografi ve seri üretime geçişi beraberinde getirse de harfleme tasarımı, özgünlük ve kişisel dokunuş arayan tasarımcılar tarafından tercih edilmeye devam etmiştir (Görsel 1.64). Grafik sanatlarının evriminde hem geleneksel zanaat becerilerinin yaşatılmasını sağlayan harfleme tasarımları, özellikle görsel iletişimde özgünlük, hız ve estetik taleplerinin arttığı dönemlerde, klasik tipografinin ötesinde anlam ve duygu aktarımı için vazgeçilmez bir araç olmuştur.

Görsel 1.64

Gravür Üzeri Harf ve İllüstrasyon Örnekleri



Not: Eric Gill

Kaynak: (http-54)

20. yüzyılın ilk çeyreğine gelindiğinde, sosyoekonomik ve teknolojik dinamikler tasarım anlayışında belirgin bir dönüşümü tetiklemiştir. I. Dünya Savaşı sonrası ekonomik toparlanma, kentleşme, makineleşmenin artışı ve kitle üretiminin yaygınlaşmasıyla birlikte; Art Nouveau'nun akışkan, bitkisel çizgi anlayışı 1920'lerden itibaren daha geometrik, sade ve simetrik bir biçime evrilmiştir ve Art Deco akımıyla somutlaşmıştır. Art Deco, modern endüstri ürünlerinin estetiğini yansıtan, kademeli, ritmik ve simetrik geometriler ile parlak malzeme ve makine çağının dinamizmini birleştirmiştir (Bayer, 1999). Bu geçiş sürecinde, makine estetiği ve endüstriyel malzemelerin getirdiği yeni ifade biçimleri, harfleme tasarımlarında da karşılığını bulmuştur. Harfler, yalnızca dekoratif kıvrımların alanı olmaktan çıkarak hem modern mimarının hem de grafik sanatların düzen ve sadelik arayışına entegre olmuş; endüstriyel modernliğin diliyle şekillenen bir “tipografik imge” kurgusuna evrilmiştir. 1920'lerin afiş tasarımlarında, ticari sanatçılar sıklıkla kendi el yazısı harfleme çalışmalarını yapmayı tercih ederek metin ve görsel arasında güçlü bir uyum oluşturmuşlardır (Görsel 1.65) (Eskilson, 2019). Böylece harfleme sadece bir metin iletme aracı değil, aynı zamanda görsel sanatın ayrılmaz bir parçası haline gelmiştir. Art Deco dönemi, harfleme tasarımlarının modern tipografiyle bütünleştiği bir ara evre olarak önem kazanmıştır.

Görsel 1.65

Metropolis Sinema Afişi



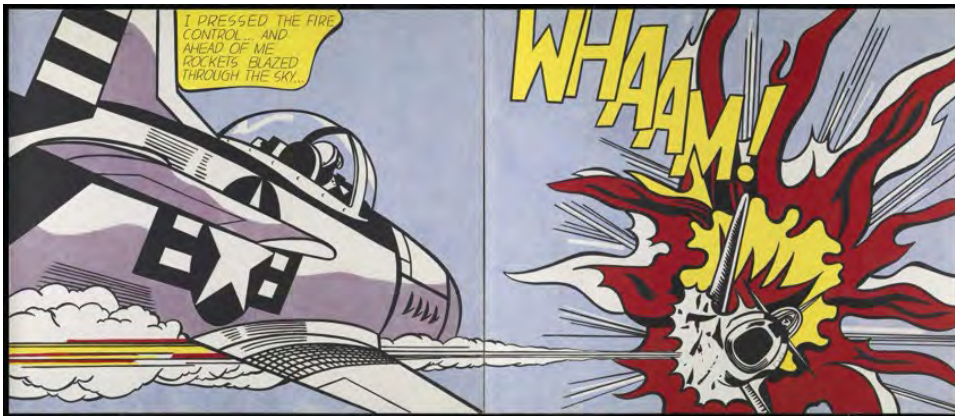
Kaynak: (Meggs & Purvis, 2012, s. 297)

1950’lerden itibaren Uluslararası Tipografik Stil (İsviçre Stili) grafik tasarımda modernist yaklaşımın hakim olduğu bir dönemi başlatmıştır. Bu akım, özellikle tipografi odaklı bir anlayış benimseyerek harflerin okunurluğunu, görsel hiyerarşiyi ve ızgara sistemlerine uygun yerleşimi öncelikli hale getirmiştir. Sans serif harfler, tasarımın temel yapı taşları olarak kullanılmış ve hem metin hem de görsel unsurların dengeli bir şekilde organize edilmesini sağlamış; tasarımın sistematik ve işlevsel bir bütünlük içinde ilerlemesini mümkün kılmıştır (Big Human, 2025). Bu dönemde harfleme tasarımı ise tipografiye kıyasla sınırlı bir rol oynamış, daha çok kurumsal logolar, başlıklar ve özel vurgu alanlarında tipografinin estetik ve fonksiyonel bütünlüğüne uyumlu biçimde uygulanmıştır. Böylece harfleme, özgün el çizimi niteliğini korurken, modernist tasarımın sistematik ve okunaklı yapısına hizmet eden ikincil bir unsur olarak konumlandırılmıştır.

1950’lerde hakimiyet kuran tipografinin ardından, 1960’lı yılların başında Amerika’da gelişen Pop Sanat (*Pop Art*) akımı, tasarımcılara harfleme tasarımı alanında yeni bir ifade alanı açmıştır. Reklam ve tüketim kültüründen ilham alan bu hareket, parlak renk paletleri, tekrarlayan grafik motifler ve dikkat çekici kompozisyonlar ile harfleri yalnızca okunabilir metinler olmaktan çıkararak, mesajın görsel olarak aktarımının bir parçası haline getirmiştir (The Art Story, 2025). Özellikle afiş ve afiş tasarımlarında, harfler renk ve biçim aracılığıyla duygu ve ritim yaratmak için kullanılmış (Görsel 1.66), tipografinin bir önceki on yıl içerisinde çokça popüler olan rasyonel sınırları aşılmıştır.

Görsel 1.66

Whaam!, Roy Lichtenstein



Not: 1963

Kaynak: (http-55)

Pop Art akımıyla yaklaşık olarak aynı yıllarda etkisini gösteren Psikedelik (*Psychedelic*) akım, 1960'ların ortasından itibaren özellikle müzik, gençlik ve sokak kültürü ile alternatif yaşam biçimlerinin etkisiyle tasarımda güçlü bir ifade alanı yaratmıştır. Bu akım, organik, dalgalı ve sıklıkla yoğun renk geçişleriyle karakterize edilmiş; harfler geleneksel düzeni aşan, özgür ve deneysel biçimlerde tasarlanmıştır. Albüm kapağı ve afişlerde harfler yalnızca metin iletmek için değil, izleyicinin psikolojik ve görsel algısını etkilemek için kullanılmıştır. Harfleme tasarımında, çizgi ve formun ritmi, renk kontrastları ve şekil deformasyonları mesajın duygusal etkisini artırmak amacıyla bilinçli olarak manipüle edilmiştir. Bu dönemki harfleme örnekleri, genellikle el çizimi teknikleri ile üretilmiş, standart tipografik kurallara bağlı kalmadan yaratıcı özgürlüğe odaklanmıştır. Harfler, bazen organik bitki motifleri, dalgalı desenler ve illüstratif öğelerle birleşmiş; okunabilirlik, deneysel ifade ve görsel etki arasında bir denge kuracak şekilde tasarlanmıştır (Görsel 1.67). Bu yaklaşım, harflemenin klasik tipografik işlevinden ayrılarak görsel bir deneyim ve duygu aktarım aracı haline gelmesini sağlamış; kitlesel kültür ve alternatif medya ile paralel olarak yaygınlaşmıştır. Konser afişleri, müzik dergileri ve gençlik kültürü yayınları, harflerin deneysel formlarda kullanımını teşvik etmiş ve harfleme tasarımcılarının özgünlük arayışlarını ön plana çıkarmıştır (Heller, 2025). Böylece Psikedelik dönem, harflemenin yalnızca dekoratif veya işlevsel bir araç olmaktan çıkarak, görsel ritim, psikolojik etki ve kültürel kimlik taşıyan bir ifade biçimi olarak gelişmesini sağlamıştır.

Görsel 1.67

Psikedelik Afiş Örneği



Not: Wes Wilson, 1967

Kaynak: (<http-56>)

1960'ların sonlarına doğru Psikedelik tasarımın görsel yoğunluğu ve deneysel yaklaşımı, grafik tasarımın diğer alanlarına da etki etmeye başlamıştır. Bu dönemde, kültürel değişim rüzgarları ve teknolojik gelişmeler, tasarımcıların biçimsel sınırları daha da zorlamasına imkan tanımıştır. Ancak 1970'lere gelindiğinde, psikedelik estetiğin yoğun görsellik ve yüksek doygunluk anlayışı, yerini daha çeşitlenmiş, çok katmanlı ve tarihsel referanslarla beslenen bir tasarım anlayışına bırakmıştır. Bu geçiş, Postmodernizmin grafik tasarıma hakim olmaya başladığı dönemin habercisidir. Postmodern dönemde, grafik tasarım ürünleri psikedelik akımın etkisiyle birlikte gelen deneysel ruhu korurken, buna tarihsel tipografi, eklektik üslup ve kavramsal yaklaşım eklenerek yeni bir boyut kazanmıştır (Görsel 1.68). Tasarımcılar, geçmiş dönem yazı karakterlerini ve harf biçimlerini ironi, parodi veya nostaljik göndermelerle yeniden yorumlamış; farklı dönemlere ait görsel kodları tek bir kompozisyon içerisinde bir araya getirmiştir. Bu bağlamda, psikedelik dönemin organik ve dalgalı formları, postmodern dönemde tarihsel tipografi ile yan yana kullanılarak hem görsel kontrast hem de anlamsal katmanlar oluşturmuştur. Böylelikle psikedelik harflemenin sınırları zorlayan ve kuralları yıkan karakteri, postmodern tasarımın kavramsal oyun alanına aktarılmış; harfleme tasarımı da bu anlayıştan etkilenecek yalnızca biçimsel değil, aynı zamanda kültürel ve eleştirel bir ifade biçimi olarak kendine yer bulmuştur. Bu evrim, harf tasarımının yalnızca estetik bir tercih değil, aynı zamanda dönemin ideolojik ve sosyokültürel yapısının yansıması olduğunu göstermektedir.

Görsel 1.68

Beards, Herb Lubalin



Kaynak: (http-57)

1970'lerin sonlarından 1980'lerin başına uzanan geçiş evresinde, postmodern çoğulculuk ve alternatif görsel kültür, harflemenin ifade sınırlarını yeniden genişletmiştir. Afiş, müzik endüstrisi, bağımsız yayıncılık ve kent grafikleri alanında kolaj, fotokopi, farklı malzeme müdahaleleri ve katmanlı kompozisyonlar, harf formlarını tarihsel göndermelerle, ironiyle ve deneysel yerleşimlerle yeniden anlamlandırmıştır. Bu dönemde harfleme, yalnızca okunurluk üzerinden değil, kültürel bağlam ve atmosfer yaratımı üzerinden de değerlendirilmiş; normatif düzen ile sezgisel düzen arasında üretken bir gerilim kurulmuştur (Poynor, 2003). Böylece matbaadan postmodernizme kadar uzanan yaklaşık beş yüzyıllık hat üzerinde, harfleme tasarımı hem teknolojik yeniliklere hem de estetik yönelimlere tepki vererek çok işlevli ve çok mecralı bir pratik olarak konumunu güçlendirmiştir.

Sonuç olarak, tezin bu bölümde ortaya konulduğu üzere, harfleme tasarımı matbaanın seri üretim mantığı içerisinde kendine farklı bir yer bulmuş, endüstriyel ve fotomekanik tekniklerle olgunlaşmış ve modern ile Postmodern yaklaşım farklarını içselleştirerek biçimsel çeşitliliğini artırmıştır. Harfleme tasarımı, içinde bulunan dönemin sosyal, kültürel, ekonomik ve siyasi dinamikleriyle sürekli etkileşim içinde evrilmiş; grafik tasarımın ne denli geniş ve disiplinler arası bir alan olduğunu görünür kılmıştır. Harfleme tasarımları, estetik ve işlevsel gereksinimlere uygun biçimde şekillenmiş ve bu süreç boyunca harfler, yalnızca okunabilirlik ilkesi doğrultusunda değil, aynı zamanda görsel bütünlük, yaratıcılık ve kompozisyon yapısı bakımından tasarlanmıştır. Dolayısıyla harfleme tasarımı, grafik tasarım tarihi içerisinde özgün bir alan olarak kendini var etmiş ve devamında da varlığını srdrmştir.

Tezin bir sonraki bölümünde, bilgisayar teknolojisinin tasarım süreçlerine dahil oluşuyla birlikte harfleme tasarımının dijital ortama taşınmasının üretim, uygulama ve dağıtım modellerini nasıl dönüştürdüğü, tipografi ile harfleme tasarımı arasındaki sınırların yazılım tabanlı iş akışlarında nasıl yeniden tanımlandığı ve tasarımcıların çözümlerinde tipografik sistemlerle harflemeyi hangi stratejilerle bütünleştirdiği ayrıntılı olarak ele alınacaktır

1.2.2 Dijital Dönemden (1980 ve Sonrası) Günümüze Harfleme Tasarımının Durumu

Tezin bu bölümünde, dijital teknolojilerin gelişimiyle birlikte harfleme tasarımının geçirdiği tarihsel ve teknik dönüşüm ele alınmaktadır. Özellikle 1980 yılı sonrasında günümüze kadarki süreci kapsayan ve Dijital Dönem olarak adlandırılan yıllarda, bilgisayarın ve grafik tasarım yazılımlarının devreye girmesiyle birlikte harfleme tasarımının üretim, uygulama ve yaygınlık açısından nasıl evrildiği analiz edilmektedir. Bu çerçevede öncelikle bilgisayarın hangi ihtiyaçlara yanıt olarak, nasıl bir süreç sonunda geliştirildiği ve temel amaçlarının neler olduğu açıklanmaktadır. Ardından bilgisayarın ve bilgisayar programlarının, harfleme tasarımları üzerindeki izdüşümü incelenmektedir.

20. yüzyılın son çeyreği ile 21. yüzyılın ilk on yılı arasında, bilgisayar teknolojileri hızla gelişmiş ve tasarımın birçok alanını etkileyerek gelecekteki köklü değişimlerine zemin hazırlamıştır. Grafik tasarım disiplini de teknolojik gelişmelerden doğrudan etkilenerek, dijital bilgisayarlar ve yazılımları ile internetin icat edilmesi sayesinde günümüzdeki haline evrilme yolunda adım atmıştır. Geleneksel anlayışa sahip birçok grafik tasarımcının başlangıçta güçlü bir direnç göstermesine rağmen hızla gelişen bilgisayar teknolojileri, zaman içerisinde yayılmış ve grafik tasarım içerisinde yaygın bir kullanım aracı olarak kabul görmüştür. Dijital teknoloji ve gelişmiş yazılımlar sayesinde tasarım ve üretim süreçlerinde daha fazla kontrol sahibi olan tasarımcılar, yaratıcı potansiyellerini deneyimleyebilecekleri yeni bir ortamla tanışmışlardır. Bu yeni ortam, tasarımcılara renk, biçim, mekan ve imge üzerinde ileri düzey manipülasyonlar yapmalarına olanak sağlamış ve grafik tasarımın gelişmesinde önemli bir rol oynamıştır (Meggs & Purvis, 2012, s. 530). Şüphesiz ki yeni teknolojiler aracılığıyla sürekli olarak yenilenen ve ilerleyen grafik tasarım disiplini, bilgisayar teknolojilerinin de gelişimiyle farklı bir boyuta taşınmıştır.

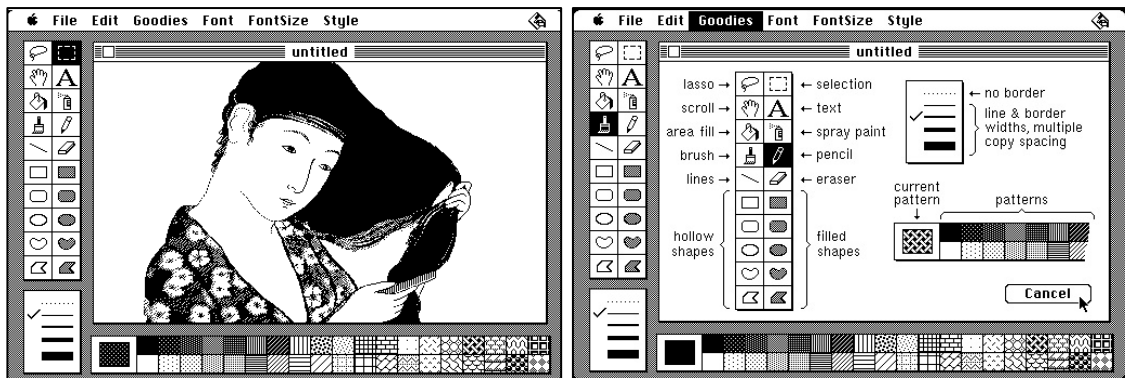
Başlangıçta sayısal hesaplama ihtiyacına yönelik olarak çıkan bilgisayar teknolojisi, temelde karmaşık hesaplamaları otomatikleştirmek, hızını ve doğruluğunu arttırmak amacıyla üretilmiştir. Bu yeni teknoloji, yalnızca mühendislik ya da istatistik alanları ile sınırlı kalmamış, özellikle 1980'li yıllardan itibaren geliştirilen bilgisayar destekli tasarım teknolojilerinin grafik tasarım pratiğine dahil olmasıyla birlikte köklü değişimler yaşanmıştır (Friedl, Ott, & Stein, 1998). Bu yıllarda üç ana şirket tarafından geliştirilen yazılımlar sayesinde, Dijital Devrim grafik tasarımcıların masaüstlerine kadar ulaşmıştır. *Apple Computer* tarafından geliştirilen *Macintosh* bilgisayar ve *Adobe Systems* tarafından

üretilen *PostScript* programlama dili sayesinde, elektronik ortamda oluşturulacak sayfa mizanpajı ve tipografik yazılımların temeli atılmıştır. Bu temel sayesinde *Aldus*, PostScript dilini kullanarak *PageMaker* yazılımını geliştirmiş ve tasarımcılara bilgisayar ekranında sayfa tasarımı yapabilme imkanı sunan ilk uygulama olarak tarihe geçmiştir (Meggs & Purvis, 2012, s. 531). Günümüzde teknolojinin ilerlemesiyle paralel olarak bilgisayar yazılımları da hızla yenilenmekte ve gelişmektedir. Bu bağlamda, günümüzdeki teknolojiler ile kıyaslandığında ilk bilgisayarlar her ne kadar teknoloji devrimi olarak nitelendirilmeyecek olsa bile; neredeyse ilk mizanpaj örneklerine rastlanan Orta Çağ'dan itibaren, bilgisayar benzeri bir teknoloji grafik tasarım alanında görülmemiştir. Bu yeni araç tasarımı devrim niteliğinde bir dönemin habercisi olmuştur.

Bilgisayarın icadıyla birlikte grafik tasarım alanında yaşanan köklü değişimler, el ile ya da geleneksel çoğaltım yöntemleri ile üretilen harfleme tasarımlarını da doğrudan etkilemiştir. 1980'lerde Apple Computer tarafından Macintosh bilgisayarlarda kullanılmak üzere geliştirilen *MacPaint* yazılımı (Görsel 1.69), grafik tasarımcılara fare kullanarak dijital ortamda çizim ve eskiz yapma imkanı sunmuştur (Müller, The History of Graphic Design 1960-Today, 2018). MacPaint öncesinde bilgisayarlar, tasarımcılara yalnızca ekranda sınırlı mizanpaj ve tipografik düzenlemeler yapma olanağı sağlarken; MacPaint ile, eskiz sürecinin de ekran üzerinden yürütülebilmesi mümkün hale gelmiş ve bu gelişme yazının dijital ortamda yeni bir ifade alanı kazanmasına zemin hazırlamıştır.

Görsel 1.69

MacPaint Yazılımı Arayüzü



Kaynak: (http-58)

Dijital ekranların yazı yüzeyi olarak kullanılabilmesi, harfleme tasarımcıları açısından önemli bir yenilik olarak değerlendirilmiştir. Bu değişim, günümüzdeki gelişmiş tablet teknolojilerinin de öncülü sayılabilecek bir teknolojik dönüşüm sürecini başlatmıştır. Her ne kadar piksel tabanlı çalışan MacPaint yazılımı, günümüz yazılımları kadar gelişmiş olmasa da ekranda yazı yazabilme ve çizim yapabilme yetilerini tasarımcılara sağlaması özellikleri sayesinde, harfleme tasarımının dijital ortamda üretilebilirliğini mümkün kılmıştır. MacPaint ve onu izleyen diğer yazılımlar, geleneksel yöntemlerle üretimi hem zaman alan hem de ileri teknik beceriler gerektiren harfleme tasarımlarının, dijital araçlar aracılığıyla daha erişilebilir, yeniden üretilebilir ve dönüştürülebilir biçimde tasarlanmasına olanak sağlamıştır.

1980'li yılların sonlarında geliştirilen iki yeni yazılım, grafik tasarımın dijital izdüşümünde yeni bir çağın başlamasına öncülük etmiştir. *Adobe Illustrator* (1987) ve *CorelDRAW* (1989), kendilerinden önce gelen MacPaint gibi raster³⁰ tabanlı yazılımlara kıyasla, tasarımcılara ve kullanıcılara önemli teknolojik gelişmeler sunmuştur. Piksel matrisine bağlı sınırlamaların ortadan kalktığı bu yeni yazılımlar, çizimlerin matematiksel olarak tanımlanmış vektörler aracılığıyla oluşturulmasına olanak tanımaktadır. Bu sayede tasarımcılar, çözünürlükten bağımsız, farklı boyutlarda kalite kaybı olmaksızın sonsuz ölçeklenebilir grafikler üretebilmekte; bu da özellikle baskıya yönelik çalışmalarda tasarımcıya büyük avantajlar sağlamaktadır (Lupton, 2004). Bu yazılımlar özellikle harfleme tasarımı alanında yeni olanaklar yaratmıştır. Elle çizilen harf taslakları, tarayıcılar gibi çeşitli yollar aracılığıyla dijital ortama aktarılabilir ve ardından Adobe Illustrator ve CoralDRAW gibi vektör tabanlı yazılımlar aracılığıyla düzenlenebilir, boyutlandırılabilir ve yeniden konumlandırılabilir hale gelmiştir. Bu yazılımlar, geleneksel ortamda büyük zaman ve beceri gerektiren harfleme tasarımı çizimlerinin üretim sürecini hızlandırmakla kalmamış, aynı zamanda harf biçimlerinin manipülasyonu ve uyarlanması için gelişmiş araçlar sağlayarak harfleme tasarımlarında biçimsel deneylerin çeşitlenmesine de olanak tanımıştır. Tasarımcılar, bu yazılımlar sayesinde geleneksel eskiz süreçlerinde elde edilmesi zor olan hassas simetriler, dönüşümler, gradyanlar ve özel efektleri daha kolay uygulayabilir hale gelmişlerdir (Görsel 1.70). Programların tasarımcılara sunmuş olduğu katmanlı yapı, otomatik hizalama, nesne

³⁰ Raster dosyaları, piksellerden oluşturulan görüntülerdir. Pikseller, bir araya gelerek fotoğraf gibi çok ayrıntılı görüntüleri oluşturabilen çok büyük miktarda küçük renkli karelerdir. Bir görüntünün piksel sayısı ne kadar fazla olursa görüntü kalitesi de o kadar yüksek olur (Adobe, 2025).

kütüphaneleri, izleme (*tracing*), yazı tipi uyumluluğu, genişletilebilir yazı tipi kütüphaneleri ve çeşitli efekt araçları gibi fonksiyonlar sayesinde hem estetik hem de teknik açıdan çok daha kapsamlı ve yönetilebilir bir üretim süreci dijital ortamda mümkün kılınmıştır. Özellikle Illustrator programında yer alan *Pathfinder*, *Envelope Distort*, *Blend* ve *Type on Path* gibi araçlar, harf biçimlerinin hem estetik hem de kavramsal anlamda yeniden yorumlanmasında kolaylık sağlayan araçlar olarak harfleme tasarımcıları tarafından sıklıkla tercih edilmekte ve üretim sürecini hızlandırmaktadır. Programlara hakim usta bir tasarımcı için harflerin vektörel forma dönüştürülmesi, birkaç adımda hızlıca gerçekleştirilebilmektedir. Bu süreç, tasarımcıya her bir harfi bağımsız birer öğe olarak ele alabilmesini ve biçimsel olarak özgürce dönüştürebilme imkanı sunmaktadır (Heller & Anderson, 2016, s. 68). Bu durum, tasarım kararlarının daha bilinçli ve deneysel bir yaklaşımla değerlendirilmesini de teşvik etmektedir ve harfleme tasarımını çağdaş grafik tasarım pratikleri ile bütünleştirmektedir.

Görsel 1.70

Yazılım Araçları Aracılığı ile Üretilmiş Harfleme Tasarımı Örnekleri



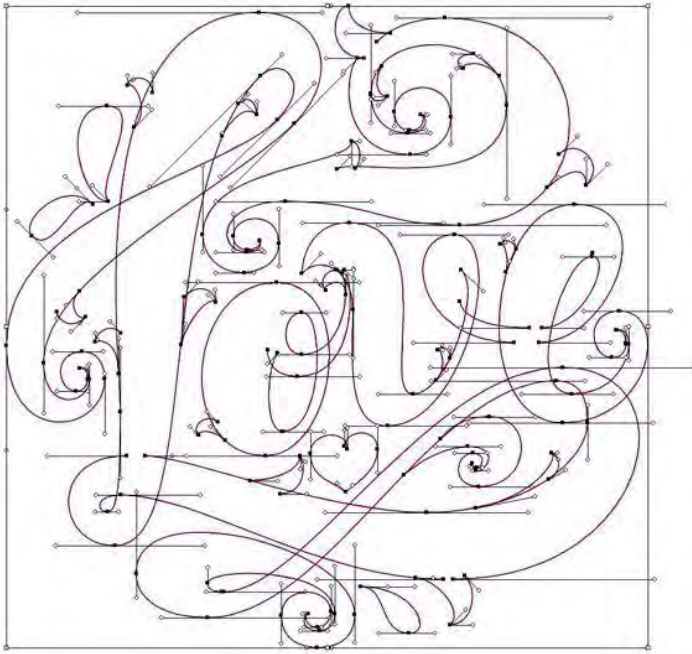
Not: Alexis Persani

Kaynak: (http-59)

Söz konusu yazılımlarda çalışma prensibi, temelde *Bézier eğrileri* ve bağlantı noktaları (*anchor points*) kullanılarak oluşturulan çizgi, şekil ve formların koordinat sistemleri üzerinde düzenlenmesine dayanmaktadır (Görsel 1.71). Tasarımcılar, bu sistemde herhangi bir harfi ya da çizimi bağlantı noktaları (*anchor points*) ve eğriler aracılığıyla detaylı biçimde manipüle edebilmekte, harf formları üzerinde milimetrik düzenlemeler yapabilmekte ve son derece rafine, kontrollü ve hassas sonuçlar elde edebilmektedir. Bu sistem, harflerin konturlarının incelikli biçimde düzenlenmesine ve detaylı biçimsel müdahalelere olanak sağlamaktadır; böylece tasarımcının daha önce yalnızca elle gerçekleştirebildiği pek çok işlemi, daha pratik ve geri alınabilir hale getirmektedir.

Görsel 1.71

Program Üzerinde Bézier Eğrilerinin ve Bağlantı Noktalarının Görünümü



Kaynak: (http-60)

Programlar içerisinde bulunan Bézier eğrilerinin harfleme tasarımlarında, özellikle tasarımların vektörizasyon ve sonlandırma aşamalarında tasarımcılara büyük kolaylık sağladığı tartışılmaz bir gerçek olarak kabul edilebilir. Buna karşılık, Heller ve Anderson “Tipografi Fikirler Kitabı: 40 Ustadan İlhamlar” adlı kitabında Bézier eğrileri ile sıfırdan harf tasarımı konusunda şöyle demiştir:

“...Sıfırdan bir harf formu oluşturmak ise daha yüksek düzeyde teknik bilgi ve uzmanlık gerektirir. Her bir Bézier eğrisiyle, harfin eğrileri ve çizgileri manuel olarak oluşturulur. Bu süreç, daha fazla emek ve bilgi talep etmesine rağmen; yaratıcılık, özgünlük ve esneklik açısından tasarımcıya en üst düzeyde imkanlar sunar. Ancak böyle bir üretim süreci; yalnızca pratikle değil, aynı zamanda tipografinin temel ilkeleri hakkında derinlemesine bilgi sahibi olmayı da şart koşar” (Heller & Anderson, 2016, s. 68).

Bu bağlamda, teknolojik gelişmeler ve yeni yazılımlar, harf üretme, tasarlama ve harfleme tasarımı oluşturma süreçlerinde teknik olarak tasarımcıya geniş imkanlar ve kolaylıklar sağlamaktadır; teknik açıdan tasarımcının elini ve tasarım sürecini hızlandırmaktadır. Buna karşın, bir harfleme tasarımcısının “başarılı” ve “özgün” işler ortaya koyabilmesi için, yalnızca programların sunduğu imkanları verimli kullanması değil; aynı zamanda tipografik ilkelere, harf anatomisine ve görsel hiyerarşi gibi temel tasarım prensiplerine dair kapsamlı bilgi sahibi olması gerekmektedir (Görsel 1.72).

Görsel 1.72

El Eskizinin Dijital Ortamda Düzenlenmesi Süreci

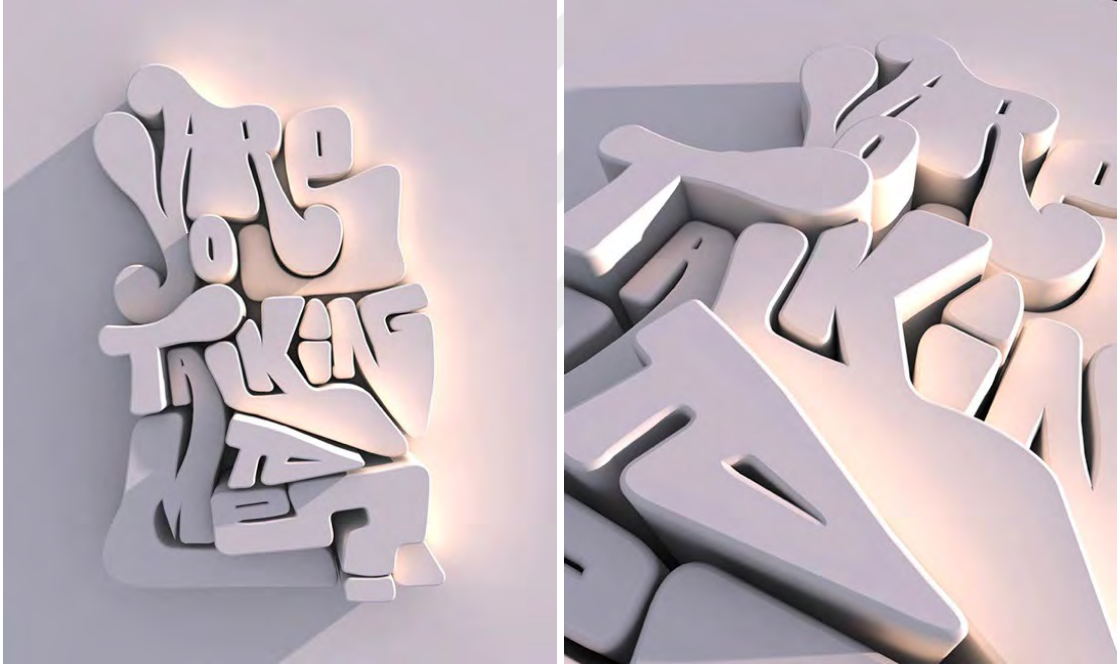


Kaynak: (http-61)

Bu gereklilik, yalnızca dijital ortamda üretim yapan tasarımcılar için değil; yazı yüzeyi üzerine elle üretim yapan ya da fiziksel üç boyutlu malzemelerle üretim gerçekleştiren harfleme tasarımcıları için de geçerlidir (Görsel 1.73). Harfleme tasarımcısı, hangi yüzeyde ya da ortamda üretim gerçekleştiriyor olursa olsun, tipografiye dair kuramsal bilgi, biçimsel hassasiyet ve pratik yeterlilik ile donatılmış olmalıdır. Harflerin ve kelimelerin tek başına ve bütünsel olarak taşıdığı anlamsal yük, biçimsel kurgusu ve bağlamsal ilişkileri, yalnızca teknik beceriyle değil; tipografik farkındalıklarla doğru biçimde yönetilebilir hale gelmektedir (Görsel 1.74).

Görsel 1.73

Are You Talking To Me, Üç Boyutlu Harfleme Tasarımı

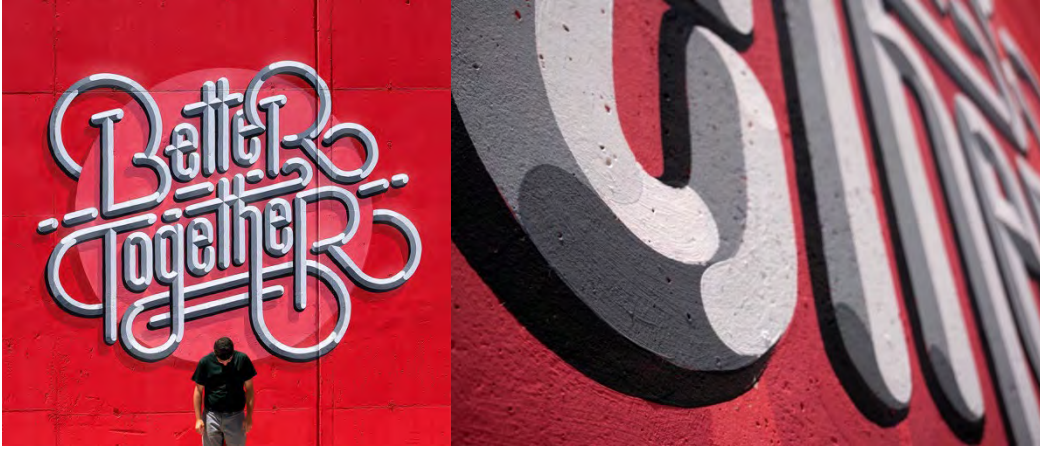


Not: Jaime González

Kaynak: (http-62)

Görsel 1.74

Better Together, Duvar Üzeri Harfleme Tasarımı Uygulaması



Kaynak: (http-63)

Günümüzde yazılımlar tasarım sürecini oldukça kolaylaştırmakla birlikte, yalnızca el ile üretim yapmayı tercih eden harfleme tasarımcıları da bulunmaktadır. Bu tasarımcılar, çoğu zaman zaman elin rastlantısallığını da bir ifade aracı olarak görmekte ve tasarım sürecine bilinçli bir biçimde dahil etmektedirler (Görsel 1.75). El ile harfleme yöntemleri, bilgisayarın icadına ve dijital teknolojilerin gelişimine rağmen çağdaş grafik tasarım pratiklerinde geçerliliğini korumaktadır. Bu eğilim, yalnızca nostaljik bir yönelimi değil; aynı zamanda dijitalleşmenin getirdiği homojenlik ve mekanikleşmeye karşı geliştirilen yaratıcı bir duruşu da zaman zaman temsil edebilmektedir. Dijital yazılımlar, tasarımcının sezgisel el hareketleriyle şekillenen rastlantısal estetik olanakları önemli ölçüde sınırlandırmaktadır. El üretimlerinde ortaya çıkan beklenmedik biçimsel varyasyonlar, kimi zaman tasarımın karakterini belirleyen temel unsurlar haline gelebilmekte; küçük kusurlar, kontrolsüz çizgiler ve organik hatlar tasarımı daha kişisel ve özgün kılabilir (Heller & Ilić, 2004, s. 6). Bu durum, el ile üretimi yalnızca teknik bir uygulama değil; aynı zamanda yaratıcı bir ifade biçimi olarak da konumlandırmaktadır. Buna karşılık, ekran üzerinde, yazılım tabanlı üretim süreci, bu tür rastlantısal estetik imkanları sınırlamakta; daha kontrollü ancak çoğu zaman el ile üretime kıyasla daha mekanik sonuçlar doğurmaktadır.

Görsel 1.75

Elle Harfleme Tasarımı Örnekleri



Not: Ken Barber

Kaynak: (http-64)

“El pikselden güçlüdür” mottosunu benimseyen *Handwritten* (2004) adlı kitapta Heller ve Ilić, el ile yapılan harfleme tasarımlarının dijital çağda da geçerliliğini koruyan güçlü bir ifade biçimi olduğunu vurgulamaktadır. Özellikle dijitalleşmenin getirdiği mekanikleşme, hiper-standardizasyon ve steril estetik anlayışına karşı, rastlantısallık, sezgi ve insan dokunuşunun yeniden ön plana çıktığına dikkat çekilmektedir (Heller & Ilić, 2004, s. 6). İlk bakışta nostaljik ya da anakronik³¹ görülebilecek bu yaklaşım, aslında çağın dijital üretim kalıplarına karşı gelişen ve oldukça öngörülebilir bir tepkidir. Benzer durumlar ve yaklaşımlar, grafik tasarım tarihinde sıklıkla görülmüştür: Sanayi Devrimi’nin ardından seri üretimin hakim olduğu dönemde, geleneksel el işçiliği ve zanaatkarlığı yeniden yücelten bir tepki olarak Arts & Crafts Hareketi’nin doğması ve benzer şekilde, 20. yüzyıl başlarında geometrik ve soyut sanatın yaygınlaşmasına karşılık, figüratif ve anlatı odaklı sanatsal eğilimler yeniden önem kazanması bu duruma örnek gösterilebilir. Kültürel, estetik ya da teknolojik alanlarda bir yaklaşımın hegemonik hale gelmesi, çoğu zaman çoğu zaman ona karşıt yeni eğilimlerin doğmasına zemin hazırlamaktadır. Bu durum sosyal bilimler literatüründe “reaktif hareket” ya da “kaşıt kültürel tepki” (*counter-movement*) kavramları ile açıklanabilmektedir (Easy Sociology, 2025). Grafik tasarımda dijital teknolojilerin aşırı hakimiyeti, standart, öngörülebilir ve yazılıma bağlı üretim pratiklerinin yaygınlaşması, tasarımcıların el yapımı, insan

³¹ Anakronizm: Herhangi bir dönem için geçerli olmayan kavram ve yaklaşımların bu dönemdeki olgu ve kişileri açıklamak için kullanılmasıdır (Öztürk, 2011).

müdahalesine açık ve özgün üretim biçimlerine olan ilgisini arttırmış ve alternatif bir ifade biçimi olarak görülmeye başlanmıştır. Bu bağlamda, el üretimi harfleme tasarımlarının günümüzde yeniden popülerlik kazanması yalnızca dijitalleşmenin homojenleştirici yapısına karşı geliştirilen bilinçli ve karşıt bir duruşun yansıması değil; aynı zamanda harfleme tasarımlarının bir tasarım disiplini olmanın yanı sıra bir zanaat alanı olarak tanımlanmasıdır.

Günümüzde birçok harfleme tasarımcısı için tasarım süreci, geleneksel çizim yöntemleriyle elle yapılan eskiz süreci ile başlamakta, ardından dijital ortamda tamamlanmaktadır (Görsel 1.76). Eskiz aşaması, yaratıcılığın serbestçe ifade edildiği ve tasarımın temel kararlarının alındığı ilk adımı oluşturmaktadır. Tasarımcılar, bu analog üretim sürecinde kavramsal çerçeveyi ve biçimsel yapıyı genel hatlarıyla oluşturduktan sonra, çalışmalarını dijital ortama aktararak yazılımlar aracılığı ile düzenleme, renklendirme, hizalama ve vektörizasyon işlemlerini gerçekleştirerek sonlandırmaktadırlar. Bu noktada grafik tabletler, dokunmatik ekranlı tabletler ve *Procreate* ile *Adobe Fresco* gibi dijital illüstrasyon yazılımları önemli araçlar haline gelmektedir. Grafik tabletler, bilgisayar bağlantılı olarak çalıştığı ve kullanıcıya dijital kalemle doğrudan ekran üzerine çizim yapma imkanı sunan donanımlar olmaları açısından, harfleme tasarımcıları tarafından sıklıkla tercih edilmektedirler. Benzer şekilde taşınabilir ekranlı tabletler üzerine kurulabilen *Procreate* ve *Adobe Fresco* uygulamaları, katmanlı çalışma kolaylığı, fırça çeşitliliği ve yüksek çözünürlüklü baskı alma gibi özellikleri sayesinde tasarımcılara yüksek derecede kontrol, hız ve esneklik sağlamaktadırlar.

Görsel 1.76

Here Comes The Sun, Harfleme Tasarımı Süreci

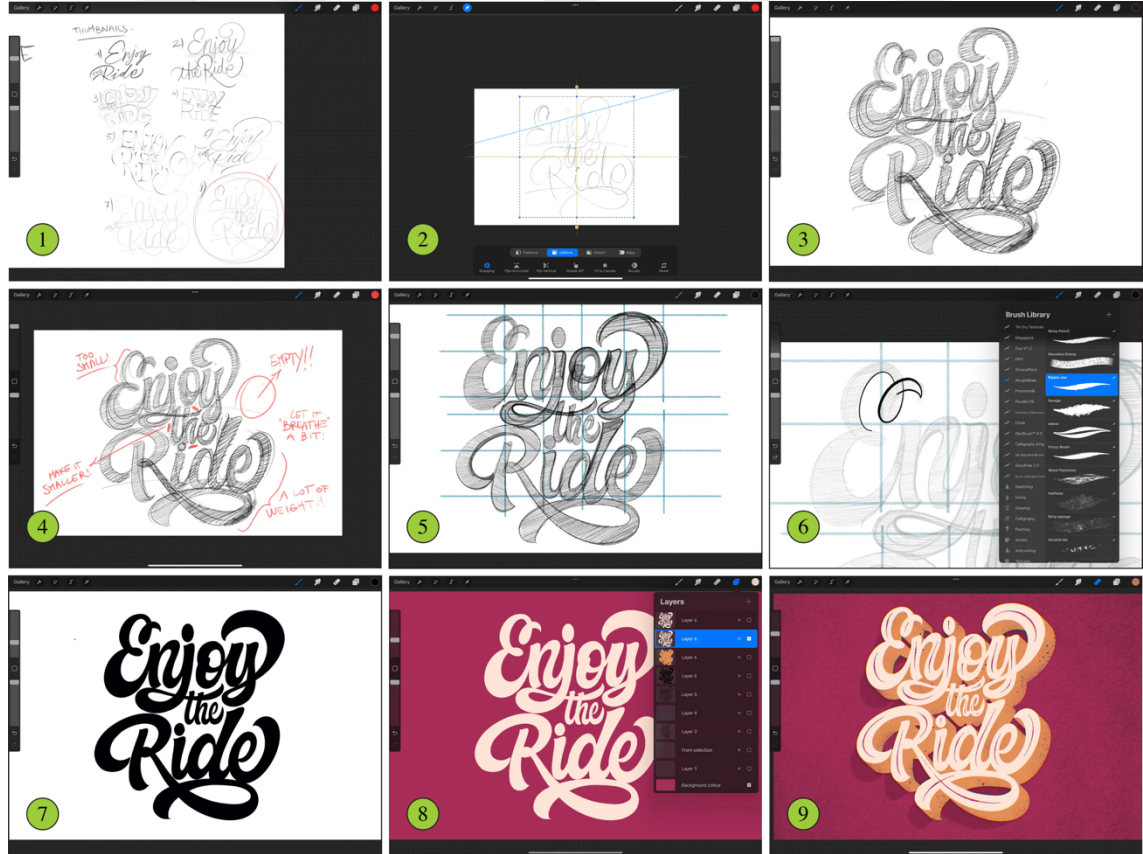


Kaynak: (http-65)

Bu dijital araçlar, eskizlerin dijitalleştirilmesini kolaylaştırmanın yanı sıra renk paletlerinin denenmesi, harflerin detayı biçimde düzenlenmesi, hizalanması ve gerektiğinde animasyon ve etkileşimli medya için yeniden uyarlanması gibi çok yönlü üretim olanakları da sunmaktadır. Bu sayede tasarımcı, hem yaratıcı süreci kontrol altında tutabilmekte hem de teknik detaylara el ile uygulamalara kıyasla daha kolay müdahale edebilmektedir. Dolayısıyla analog ve dijital tekniklerin, birbirini dışlayan iki farklı üretim süreci olarak değil; aksine birbirlerinin tamamlayıcıları olarak değerlendirilmesi çok daha doğru olacaktır. Tasarımcı, yaratıcı süre boyunca her iki yöntemi de etkin biçimde kullanarak el yapımı estetik beslenirken, dijital teknolojilerin sunduğu hız, hassasiyet ve çoğaltılabilirlik avantajlarından da faydalanmaktadırlar. Bu hibrit yaklaşım, günümüz grafik tasarım pratiğinde yalnızca bir üretim tercihi değil, aynı zamanda disiplinler arası düşünme biçimi yansıtan, yöntemsel çağdaş bir strateji olarak değerlendirilmelidir (Görsel 1.77).

Görsel 1.77

Procreate Uygulamasında Harfleme Tasarımı Süreci



Kaynak: (<http-66>)

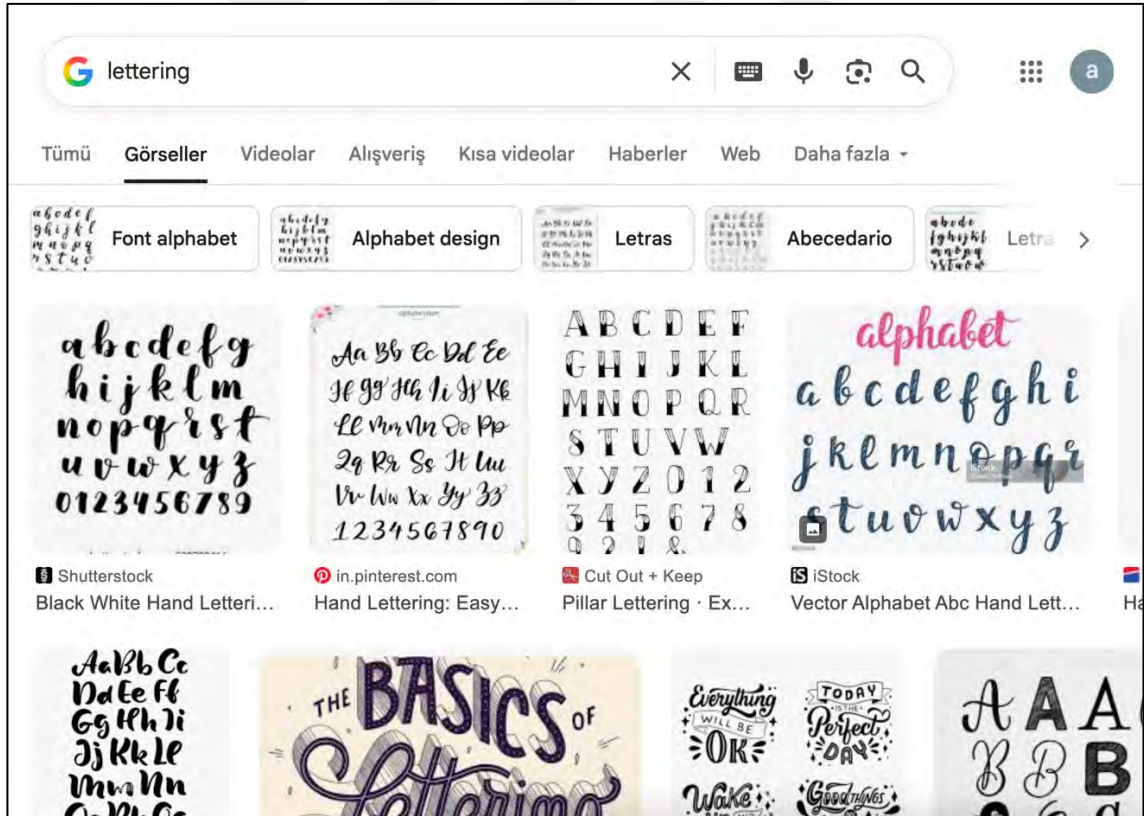
2000’li yıllardan itibaren dijital tasarım araçlarının çeşitliliğinin artması, bilgisayarların erişilebilir hale gelmesi ve internetin geniş kitlelerce kullanımı, harfleme tasarımına olan ilgiyi önemli ölçüde arttırmıştır. İnternetin gerçek anlamda popülerleşmesi ve özellikle 2000’li yılların başlarında küresel bir etkileşim ağı olarak benimsenmesi, dijital içerik üretimini demokratikleştirerek tasarımcıların geniş kitlelere ulaşmasını da mümkün kılmıştır. Sosyal medya platformları da özellikle 2010’lu yıllardan itibaren etkisini sürekli arttırarak, bu dijital dönüşümün merkezinde yer almakta; kullanıcıların içerik oluşturup paylaşabildiği, etkileşimde bulunabildiği ve topluluklar oluşturabildiği çevrim içi ortamlar olarak işlev görmektedirler. Bu durum harfleme tasarımcıları için yeni bir alan açmış ve sosyal medya içerisinde yalnızca tüketici olarak değil, aynı zamanda üretici olmalarını sağlayarak küresel iletişim ağları üzerinden yaratıcı içeriklerini paylaşma imkanı yaratmıştır. *Instagram, Pinterest, Behance* ve *Dribbble* gibi platformlar, görsel ağırlıklı içeriklerin sergilenmesi ve keşfedilmesi için tasarlanmış mecralar olarak, harfleme tasarımcılarına işlerini sergileyebilecekleri yeni alanlar sağlamaktadırlar. Bu gelişmeler, tasarım ve sanat alanlarında etkileşimli, kolektif ve çok katmanlı bir üretim ortamı yaratmış; özellikle harfleme tasarımı gibi görsel iletişim disiplinleri, internet sayesinde küresel ölçekte erişilebilir ve takip edilebilir hale gelmiştir. Böylece, coğrafi ve kültürel sınırlar önemli ölçüde aşılmış, tasarımcılar ve izleyiciler dünya çapında bağlanarak yaratıcı topluluklar oluşturmuştur. Aynı zamanda, bu dijital platformlar üzerinde sunulan kapsamlı eğitim içerikleri, adım adım rehberler ve kaynaklar, harfleme tekniklerinin öğrenilmesini ve dijital harf üretimine dair bilgiye erişimi önemli ölçüde kolaylaştırmıştır. Böylece, harfleme tasarımı geleneksel sınırlarının ötesine geçerek, sürekli gelişen ve evrilen dinamik bir grafik tasarım pratiği haline gelmiştir.

İnternetin ve beraberinde getirdiği dijital platformların yaygınlaşması, harfleme tasarımı pratiğini yalnızca olumlu yönde etkilemiş olsa da bu durumun bazı olumsuz yansımaları da göz ardı edilemez hale gelmiştir. Dijital ortam erişilebilirliğin artması, profesyonel grafik tasarımı eğitimi almamış bireylerin de alana dahil olmasına olanak tanımış ve harfleme tasarımının amatör düzeyde uygulanmasına neden olmuştur. Söz konusu örneklerin önemli bir bölümünde, temel tasarım ilkeleri ile tipografik bilginin dikkate alınmaksızın uygulandığı çalışmalar yaygın biçimde gözlemlenmektedir.

Benzer şekilde, internetin erişilebilirliği, harfleme tasarımına dair çok sayıda içerik üretimini mümkün kılmış ve buna bağlı olarak nitelik açısından farklılık gösteren, hatta zaman zaman ciddi düzeyde hatalı bilgi içeren kaynaklar da yaygınlaşmıştır. Örneğin, Google arama motoruna “lettering” yazıldığında, karşımıza sıklıkla script yazı karakterleri ve bu karakterlerin fırça kalem aracılığıyla nasıl yazılacağını adım adım gösteren “çalışma kağıtları” çıkmaktadır (Görsel 1.78). Oysa bu tür örnekler, temelinde yazma eylemi barındırdığından, tez kapsamında kavramsallaştırılan günümüzdeki harfleme tasarımı tanımı ile örtüşmemektedir. Aksine, harfleme tasarımı süreci ile yazı yazma pratiğinin birbirleri ile karıştırılmasına neden olarak kavramsal bulanıklığa yol açtığı görülmektedir.

Görsel 1.78

Arama Motorunda Çıkan Harfleme Örnekleri



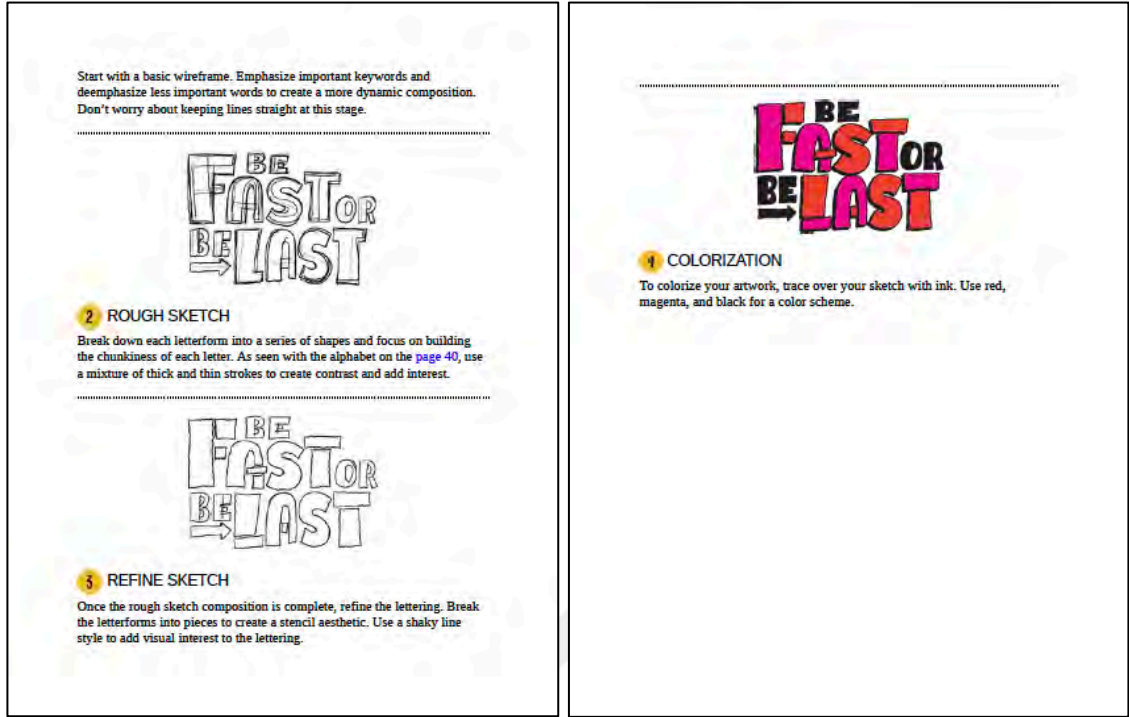
Kaynak: Google Görseller’den ekran görüntüsü alınmıştır (14 Ağustos 2025).

Harfleme tasarımına ilişkin benzer bir problem basılı kaynaklarda görülmektedir; harfleme tasarımı kavramına dair bütüncül ve kuramsal çerçeve sunan yayınların oldukça sınırlı olduğuna rastlanmıştır. Kavrama ilişkin literatürün çoğunluğunda, “nasıl yapılır” (*how-to*) formatında kurgulanmış, uygulamalı anlatımlara sahip, pratik odaklı çalışma kitapları ile karşılaşmaktadır. Bu tür yayınlar, genellikle belirli tekniklerin uygulanmasına odaklanan ve adım adım yönlendirmeler aracılığıyla okuyucuya öğretmeyi amaçlayan kitaplar olarak karşımıza çıkmaktadırlar (Görsel 1.79). Ancak harfleme tasarımı disiplininin temelini oluşturan tasarım süreci, biçimsel analiz, estetik ilişkilendirme ve kavramsal bütünlük gibi öğeleri göz ardı etmektedir. Bu nedenle “nasıl yapılır” kaynaklarının, kavrama özgü kuramsal çerçeve geliştirmekten büyük ölçüde uzak oldukları söylenebilmektedir.

Görsel 1.79

Harfleme Çalışma Kitabı “Nasıl Yapılır” Sayfa Örneği



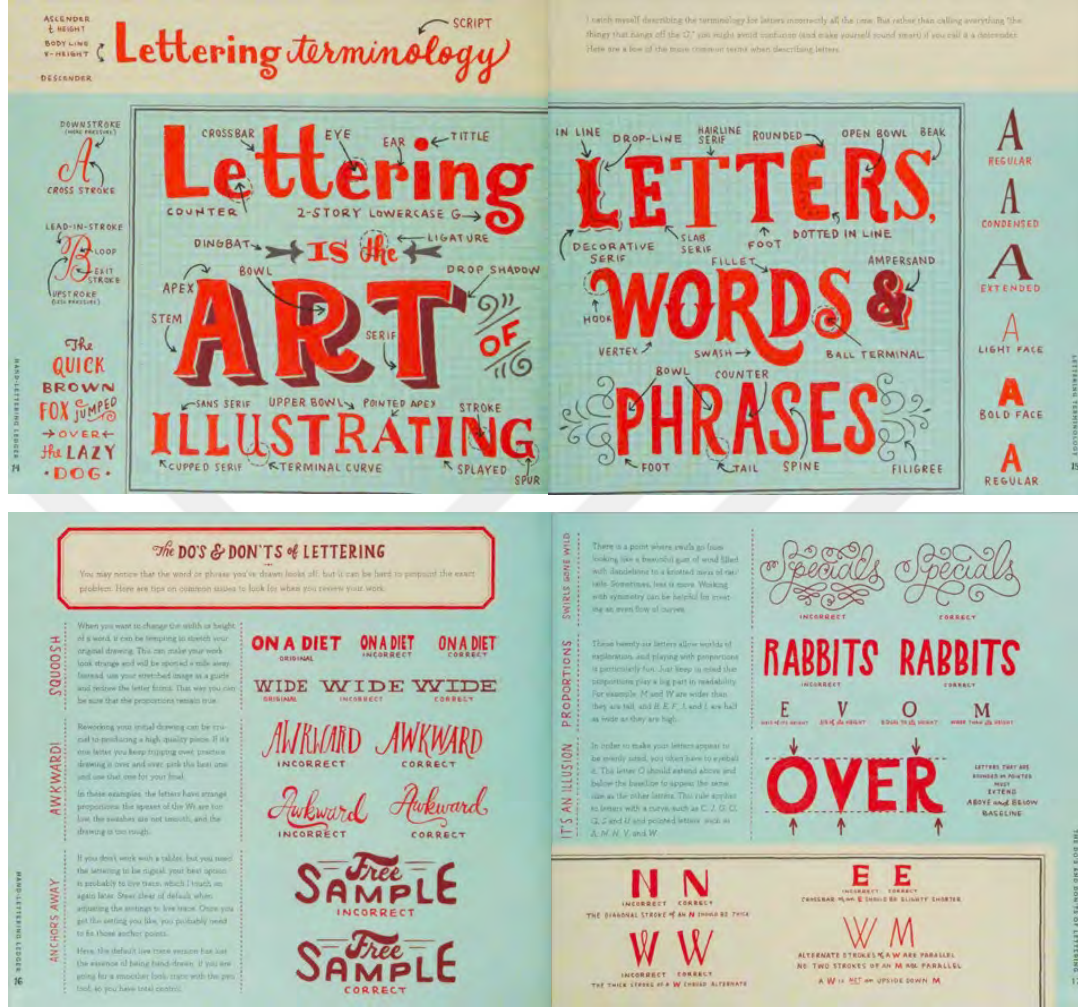


Kaynak: (Roder, 2019, s. 67-71)

Söz konusu yüzeysel ve teknik odaklı kaynakların çoğunda, farklı harf formları, serif türleri gibi tipografik bilgilerin yanı sıra boyutlandırma ve gölgelendirme yöntemleri gibi biçimsel varyasyonlara yer verilmektedir; ancak bu bilgiler, bağlamsal veya kuramsal bir zemin üzerine oturulmaksızın aktarılmaktadır (Görsel 1.80). Tipografi bilgisine sahip olmayan okuyucular için sunulan bu parçalı bilgiler, harfleme tasarımını biçimsel denemelere indirgeyerek yazı tasarımı sürecinde önemli yer tutan düşünsel ve kavramsal boyutu göz ardı etmektedir. Dolayısıyla, tipografi eğitimi almamış bireylere, tasarım sürecinin arka planını anlatmaksızın yalnızca biçimsel uygulamalar üzerinden “harfleme tasarımı yaptırılması”, söz konusu disiplinin tasarım boyutunu geri plana atarak, uygulamaya dönük bir tarifler silsilesi şeklinde algılanmasına neden olmaktadır.

Görsel 1.80

Harfleme Çalışma Kitabı İçerisinden Sayfa Örneği



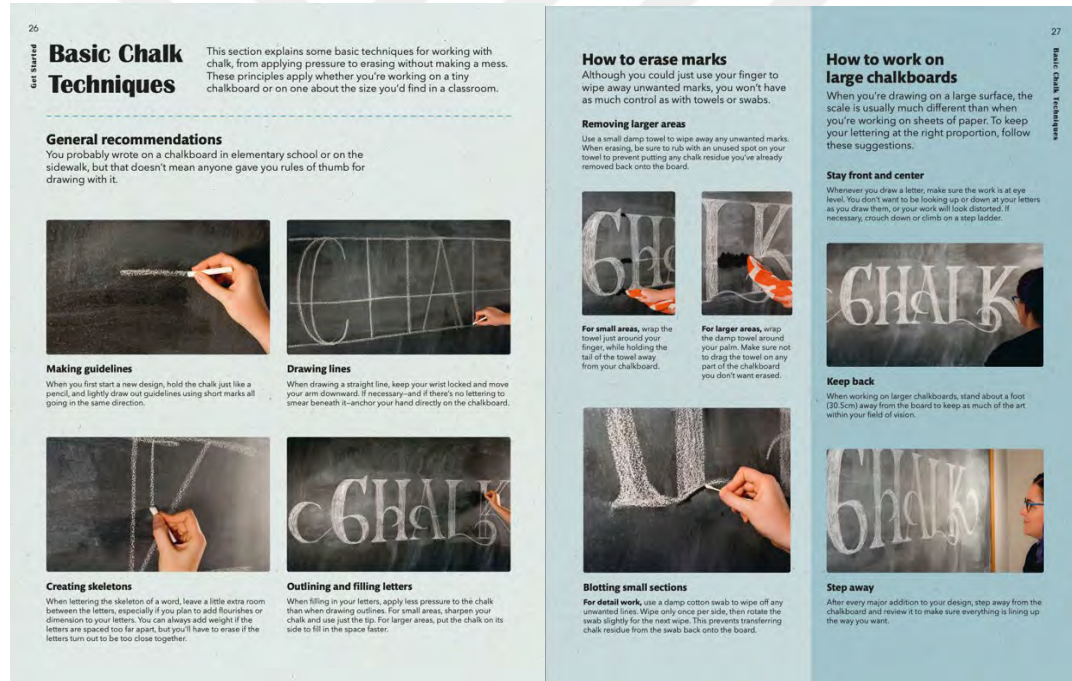
Kaynak: (McDevitt, 2014, s. 14-17)

Bu kaynaklarda dikkat çeken bir diğer sorun, harfleme tasarımının kullanılan teknik ya da araçlara göre kategorize edilmesidir. “Chalk-lettering” (tebeşir harflemesi), “brush-lettering” (fırça harflemesi) veya “hand-lettering” (el ile harfleme) gibi terimleri sıklıkla kullanan bu kitaplar, harfleme tasarımını disiplinler arası bir çatı altında toplamak yerine, teknik temelli alt sınıflara ayırmakta ve harfleme tasarımının bir çatı olarak kavramsallaştırılmasını zorlaştırmaktadır. İlgili kaynaklarda tasarım süreci yerine; hangi kalemin tercih edilmesi gerektiği, kalemin nasıl tutulacağı, hangi tür mürekkebin uygun olacağı, yüzeye malzemenin nasıl transfer edileceği gibi teknik ve malzeme odaklı bir anlayış hakimdir. Bu kaynaklarda harfleme tasarımı süreci, esasen teknik beceri kazanımına indirgenmiş biçimde sunulmakta ve uygulama odaklı biçimde ele

alınmaktadır (Görsel 1.81). Bu durum disiplinin potansiyelini yalnızca teknik uygulamalar çerçevesinde sınırlamaktadır ve harfleme tasarımının yaratıcı ve kavramsal boyutu ile, bir iletişim aracı olma, yaratıcılık ya da içerik-ileti ilişkisi gibi özellikleri göz ardı edilmektedir. Böylece, bu kaynaklar, okuyucuya harfleme tasarımı süreciyle ilişkili daha derin bilgi aktarımı yapmak yerine, yüzeysel bir üretim pratiği teşvik edilmektedir. Bu durum, harfleme tasarımına yalnızca bir uygulama aracı ekseninde bakan dar bir çerçeve sunmakta ve disiplinin çatı bir kavram olarak bütüncül biçimde tanımlanmasını da zorlaştırmakla birlikte, harfleme tasarımının sanatsal ve iletişimsel potansiyelini sınırlayan önemli bir sorunsal olarak karşımıza çıkmaktadır.

Görsel 1.81

Tebeşir Harflemesi Kitabı İçerisinden Sayfa Örneği



Kaynak: (Rodriguez, 2017, s. 26-27)

Sonuç olarak, bu tür kaynakların yaygınlığı ve internet aracılığıyla erişilebilirliği, harfleme tasarımı disipliniyi yalnızca bir “el becerisi” ya da “hobi” etkinliği olarak; yaratıcı düşünce ve kuramsal üretimden uzak, salt teknik uygulamalarla sınırlı “amatör” bir alan şeklinde algılanmasına neden olmaktadır. Oysa harfleme tasarımı, grafik tasarım disiplini içerisinde hem biçimsel hem de kavramsal tasarım süreciyle iç içe geçen, çok katmanlı bir yazı ve harf disiplini olarak ele alınmalıdır. Bu bağlamda, literatürdeki

eksikliklerin giderilmesi, yanlışların düzeltilmesi ve doğru bilginin yayılması, alanın kavramsal çerçevesini inşa etmek adına büyük önem taşımaktadır. Bununla birlikte, literatürdeki birçok kaynağın harfleme tasarımı disiplini bir bütün olarak kavramsallaştırmak yerine, kullanılan araç ve tekniklere göre yeniden adlandırması metodolojik ve terminolojik bir dağınıklık oluşturmaktadır. Teknik temelli bu sınıflandırmalar, yalnızca malzeme üzerinden değerlendirme yaparak tasarım sürecinin özünü kapsam dışı bırakmaktadır.

Buna karşılık günümüzde, grafik tasarım alanında tasarım sürecinin görüldüğü, kavram-bağlam ilişkisi içerisinde tasarlanmış harfleme örneklerine de rastlanmaktadır; harfleme tasarımı, yalnızca estetik bir tercih olmanın yanı sıra, bir ifade biçimi olarak da değerlendirilmektedir. Özellikle grafik tasarımın alt alanlarında ve sektörel uygulamalarda, harfleme tasarımı bir ifade aracı olarak kullanılmaktadır (Görsel 1.82). Özgünlüğü yüksek, dikkat çekici ve duygusal bağ kurma potansiyeline sahip iletişim biçimleri yaratabilen bu disiplin, özellikle dijital mecralarda içeriklerin fazlalığı, markaların ve bireysel üreticilerin farklılaşma gereksinimiyle birlikte öne çıkmaktadır. Bu eğilim, harfleme tasarımının yalnızca bir görsel süsleme unsuru değil, aynı zamanda içerikle ilişki kuran ve bütünleşen bir anlatım dili olarak görülmesi ile doğrudan ilişkilidir.

Görsel 1.82

GQ Dergisi İçerisinden Harfleme Tasarımı Örneği



Kaynak: (http-67)

Bu kapsamda, harfleme tasarımının uygulama alanlarındaki çeşitlilik, onun anlatım gücünü ve bağlamsal uyumunu daha da önemli hale getirmektedir. Özellikle tasarımın alt disiplinlerinde, harflemenin yalnızca biçimsel değil, içeriksel bir taşıyıcı olarak da değerlendirildiği görülmektedir. Günümüzde harfleme tasarımı; marka kimliği, ambalaj, sosyal medya içeriği, tipografik illüstrasyon ve dijital sanat gibi birçok alanda aktif biçimde kullanılmaktadır (Görsel 1.83). Bu tasarımlar yalnızca görsel bir çekicilik oluşturmakla kalmamakta; aynı zamanda mesajın duygusal tonunu güçlendiren, anlatıyı destekleyen bir tipografik ifade biçimi olarak işlev görmektedir. Bu bağlamda, kavramsal yaklaşımla harmanlanan harf biçimleri; izleyicide algı, duygusal tepki ve kimliksel bağ kurma gibi işlevleri doğrudan etkileyerek tasarımın iletisini daha etkin hale getirmektedir.

Görsel 1.83

London ve Berlin, Puma İçin Harfleme Tasarımı



Not: Alex Trochut, 2012

Kaynak: (http-68)

Harfleme tasarımı markalaşma süreçlerinde etkili bir araç olarak değerlendirilmektedir. Bir kurumun, markanın ya da bireyin kimliğini görsel olarak temsil eden en temel grafik öğeler logolardır. Bu temsiliyetin başarısı ise, görsel algının güçlü bir şekilde iletilmesine bağlıdır. Harfleme tasarımı, bu bağlamda logolara biçimsel, kavramsal ve duygusal düzeyde de özgünlük kazandıran yaratıcı bir tasarım yaklaşımıdır. Logo tasarımlarında, geleneksel tipografi temelli çözümler yerine, her bir harfin elle ya da dijital olarak özgün

şekilde biçimlendirildiği harfleme uygulamaları, markanın karakterini daha özgün biçimde yansıtmaya olanağı sunabilmektedir (Görsel 1.84). Bu noktada harfleme tasarımı, standart yazı karakterlerinin sağlamakta zaman zaman zorlandığı esneklik ve ifade gücü sayesinde ön plana çıkmaktadır. Günümüzde tasarımcılar, belirli bir kavramı ya da duyguyu doğrudan görsel forma dönüştürmek istediklerinde, hazır yazı karakterleri yerine kişiselleştirilmiş harfleme tasarımlarını tercih edebilmektedirler. Yazı karakterlerinden farklı olarak, harfleme tasarımı ile oluşturulan logolar, markaların görsel kimliklerine özgünlük kazandırmakta ve sektörel rekabette ayırt edici bir unsur olarak öne çıkmaktadır. Çünkü harfleme tasarımları, harflerin yapısal özelliklerinde yeni biçimlere yönelerek, kavrama doğrudan hizmet eden özgün formların ortaya çıkmasına imkan sağlamaktadır. Bu tarz logolar, markaların görsel kimliğini ayırt edici kılmanın yanı sıra, markanın hedef kitlesi ile duygusal bir ilişki kurmasını sağlarken kurumsal kimliğin kişiselleştirilmiş ve tanınabilir hale gelmesini sağlamaktadır. Günümüzde büyük ölçekli markaların yanı sıra bireysel tasarımcılar, sanatçılar ya da içerik üreticileri tarafından kişisel logo tasarımlarında kendilerine yer bulmaktadırlar.

Görsel 1.84

Stussy Logosu



Kaynak: (http-69)

Harfleme tasarımının bu denli güçlü bir iletişim aracı haline gelmesinde, dijital teknolojilerin sunduğu olanakların payı da göz ardı edilemez. Özellikle dijital tasarım ortamları, tasarımcılara harf formları üzerinde deneysel çalışmalar yapma, çeşitli görsel efektlerle bütünlük kurma ve dinamik kompozisyonlar oluşturma imkanı sunmaktadır. Bununla birlikte, bu teknolojik olanaklar, tasarımcının yaratıcı karar alma süreçlerini

destekleyici nitelikte olsa da tasarımın özünü oluşturan estetik duyarlılık ve kavramsal düşünme gibi zihinsel becerilerin yerini alamamaktadır. Bu noktada, harfleme tasarımının dijital olanaklarla nasıl etkileşime girdiği ve bu etkileşimin yaratıcı sürece katkı mı sağladığı, yoksa onu sınırlayıp standartlaştırma riski mi taşıdığı önemli bir tartışma alanı oluşturmaktadır.

Teknolojik gelişmeler sonucunda grafik tasarım alanına entegre edilen dijital yazılımlar, tasarımcıya hız, hassasiyet ve çeşitlilik açısından önemli olanaklar sunmasına karşın; özünde yalnızca birer teknik araçtır. Yaratıcı karar alabilme, anlam inşa etme ya da estetik değerlendirmeler yapabilme kabiliyetine sahip değildir ve bu durum yazılımları yaratıcı süreci merkezine koymamaktadır. Tasarım sürecinin temelini oluşturan yaratıcı düşünme, kavramsal kurgulama ve bağlam inşa etme gibi zihinsel süreçler, insan zihninin ve sezgisinin birer ürünüdür. Dolayısıyla, harfleme tasarımcısının dijital programlar üzerindeki ileri düzey hakimiyeti, tasarımcının teknik yeterliliğini ortaya koysa da tasarımcının yaratıcı vizyonu ve estetik duyarlılığı olmaksızın ortaya çıkan harfleme tasarımları, anlam ve etkiden yoksun olabilmektedir. Öte yandan, yapay zeka destekli grafik yazılımlar ve generatif tasarım araçları, harfleme tasarımının geleceğine ilişkin yeni olanaklar da sunmaktadır (Görsel 1.85). Yazı formlarının algoritmik olarak yeniden üretilmesi ya da görsel girdilerden otomatik harf önerileri üretilmesi, harfleme pratiğinin üretim süreçlerini dönüştürmekte; ancak bu gelişmeler, el emeğine dayalı harfleme tasarımının özgünlük ve sanatsal değerini daha da görünür kılmaktadır.

Görsel 1.85

Undone, Harfleme Tasarımı



Not: David McLeod

Kaynak: (http-70)

Günümüzde, yapay zeka teknolojilerinin grafik tasarım alanında etkili bir biçimde kullanıldığı görülmektedir. Harfleme tasarımı bağlamında, yapay zeka destekli uygulamalar üzerinden görsel üretimlerin gerçekleştirilebildiği ve başarılı sonuçların ortaya konduğu gözlemlenmektedir. Buna karşın, bu yeni araçların özellikle yazı disiplinleri üzerinde etkisi yeterli düzeyde değildir ve halen daha insan dokunuşuna ihtiyaç duymaktadırlar. Gelecekte, yapay zekanın bu alandaki rolünün nasıl evrileceği ve bağlamsal olarak bütünlüklü harfleme tasarımları üretip üretemeyeceği henüz bilinmemektedir. Bu doğrultuda, yapay zekanın gelişim hızı göz önünde bulundurularak, ileride daha yüksek bilişsel yetkinliklerle donatılması ve bağlama uygun tasarımlar üretebilmesi mümkün görünse de günümüz itibarıyla bu yeni araçlar, özellikle harfleme tasarımı disiplini içinde insan yaratıcılığının yerini alabilecek yeterlilikte değildir. Harfleme tasarımlarında asıl belirleyici olan, tasarımcının zihinsel donanımı, kavramları harfler aracılığıyla görselleştirebilme yeteneği ve yaratıcı bakış açısıdır.

Sonuç olarak, dijital dönemle birlikte harfleme tasarımı, geçmişin el işçiliğine dayalı üretim anlayışını dijital mecralarla birleştirerek hem teknik hem de estetik düzeyde zenginleşmiştir. Harfleme, yalnızca bir yazı biçimlendirme aracı değil, aynı zamanda grafik tasarımın anlatı gücünü artıran, bağlamla bütünleşen ve tasarımcının kişisel üslubunu yansıtan, özgün bir ifade biçimi olarak çağdaş grafik tasarım dünyasında önemli bir yer edinmiştir.

İKİNCİ BÖLÜM

2 HARFLEME TASARIMININ TÜRLERİ

Harfleme tasarımı, içerdiği biçimsel çeşitlilik ve üslup açısından oldukça geniş bir yelpazede değerlendirilebilecek disiplinler arası bir yazı tasarımı alanıdır. Her bir harfleme tasarımı, verilmek istenen mesaja uygun şekilde beslendiği kaynağa göre farklı karakteristik özellikleri bünyesinde barındırabilir. Harflerin yapısal özelliklerini, akışlarını, oranlarını ve ritmini belirleyen bu kaynaklar, harfleme tasarımının hem görünümünü hem de kavramsal ifadesini doğrudan etkiler. Bu bağlamda harfleme tasarımlarını, harflerin biçimsel çıkış noktalarına göre sınıflandırmak, yalnızca görsel farklılıkların analizi açısından değil, aynı zamanda her bir harf formunun taşıdığı tarihsel, kültürel ve anlamsal bağlamı değerlendirebilmek adına önemlidir.

Tezin bu bölümünde, harfleme tasarımlarında yola çıkılan harf formlarının biçimsel yönelimleri “Tipografik Harf Formlarından Çıkışlı”, “Kaligrafik Harf Formlarından Çıkışlı” ve “İllüstratif Formlardan Çıkışlı” olmak üzere üç ana başlık altında incelenmektedir. Harflerin tipografik yapıya uygun olarak tasarlandığı örnekler, genellikle yazı karakterlerine yakın, okunabilirliği yüksek ve sistematik kurallara dayalı bir anlayışı temsil ederken; kaligrafik formlardan esinlenen harfleme tasarımları daha akışkan, ritmik ve el yazısının ifadesel karakterini taşıyan biçimlerde kendini göstermektedir. İllüstratif formlardan çıkışlı harfleme tasarımları ise, harflerin görsel birer resme, figüre ya da kavramsal bir temsile dönüştüğü, anlatı gücü yüksek deneysel tasarımlar haline geldiği uygulamalar ile örneklendirilebilmektedir.

Bu bölümde yapılan sınıflandırma, yalnızca harf formlarının ve figüratif biçimlerin yapılarına göre göre ayrıştırılmasına değil, aynı zamanda harfleme tasarımını hem çözümleyici hem de üretici bir bakış açısıyla ele alabilmeye imkan tanıyan metodolojik bir zemin sunmaktadır. Harf formunun biçimsel kaynağına göre yapılan bu ayrım, tasarım sürecinde tasarımcının aldığı kararların hangi görsel ve düşünsel referanslarla şekillendiğini daha açık bir biçimde analiz etmeyi de mümkün kılmaktadır. Aynı zamanda bu yaklaşım, tasarım araştırmalarında karşılaştırmalı incelemelere olanak sağlayarak, farklı üslupların ifade kapasitesini, anlatı gücünü ve bağlamla ilişkisini değerlendirmede sistematik kolaylık da sunmaktadır. Kavramsal derinlik ile biçimsel çeşitliliği ilişkilendiren bu sınıflandırma hem araştırmacı hem de tasarımcı için harfleme tasarımının daha kolay anlaşılmasını, yorumlanmasını ve geliştirilmesini destekleyen

işlevsel bir çerçeve oluşturmaktadır. Bu doğrultuda, izleyen alt başlıklarda söz konusu üç yönelimin etkileri ayrı ayrı incelenecek; her bir yaklaşımın barındırdığı görsel dil, biçimsel yapı ve ifade potansiyeli örnekler üzerinden değerlendirilecektir.

2.1 Tipografik Harf Formlarından Çıkışlı Harfleme Tasarımları

Görüntü ve metin arasındaki sınırların giderek belirsizleştiği günümüzde, harfleme tasarımı hem grafik anlatımın sınırlarını genişletmekte hem de tipografi ile görsel sanatlar arasında güçlü bir köprü kurmaktadır. Bu bağlamda harfleme tasarımı, yalnızca tipografik bir ifade biçimi değil, çağdaş tasarımın estetik, iletişimsel ve deneysel olanaklarını bir araya getiren çok yönlü bir anlatım dili olarak öne çıkmaktadır. Tipografik üsluptan yola çıkan harfleme tasarımları, mevcut yazı karakterlerinin biçimsel özelliklerinden beslenerek oluşturulan tasarımlardır. Bu tür harfleme tasarımı örnekleri, genellikle yazı tiplerinin yapısal formuna sadık kalmakla birlikte, belirli oranlarda estetik manipülasyon, uzatma, daraltma, hizalama dışına taşma, modülerlik veya dekoratif müdahaleler içerebilir (Görsel 2.1). Burada beklenen amaç, harflerin biçimsel tanınırlığını koruyarak yeni bir anlatı oluşturmaktır. Benzer harfleme tasarımlarını doğru anlayabilmek için, öncelikle tipografi kavramının tanımının yapılması ve harfleme tasarımı ile arasındaki ilişkinin incelenmesi gerekmektedir.

Görsel 2.1

Drinks ve Pepper, Harfleme Tasarımları



Not: MENOSUNOCEROUNO Reklam Ajansı, Meksika

Kaynak: (http-71)

Tipografi, en yalın tanımıyla yazının biçimsel düzenlenmesi olarak tanımlanmakla birlikte, tarihsel, estetik ve iletişel boyutlarıyla ve işlevsellik ile okunabilirlik özellikleriyle grafik tasarım disiplininin temel taşlarından biridir. Bu özelliklerden hareketle birçok tasarımcı tipografiyi çeşitli şekillerde ele almış ve tanımını yapmıştır. Ellen Lupton, tipografiyi “sözlerin görünür hale gelmesini sağlayan sanatsal ve işlevsel bir araç” olarak tanımlar; düşünceleri okunabilir, anlaşılabilir ve estetik olarak etkileyici bir biçimde sunmak için yazının düzenlenmesi olarak betimler. Lupton’a göre tipografi yalnızca metni iletmekle kalmaz, aynı zamanda bir dilsel ifadenin görsel bir karşılığını sunar (Lupton, 2004, s. 16). Benzer şekilde Emil Ruder ise tipografiyi, yazılı iletişimi düzenleyen ve mesajın algılanmasını doğrudan etkileyen bir sistem olarak ele alır; “biçim ile içeriğin uyumunu sağlayan bir ileti tasarım aracı” olarak tanımlar. Ruder’in tipografiye bakışı, özellikle modernist anlayışla uyumlu olarak, biçimin mesaj üzerindeki etkisine vurgu yapar (Ruder, 1967). Jan Tschichold ise tipografiyi “fonksiyonel güzelliğin arayışı” olarak tanımlar; yazının okunabilirliği ve düzeni üzerinden bir estetik sistem geliştirir (Tschichold, 1991). Meggs ve Purvis, tipografiyi bir tür görsel iletişim dili olarak değerlendirir ve harf formlarının seçimi, dizilimi ve biçimlendirilmesinin grafik tasarımın temel unsurlarından biri olduğunu belirtir (Meggs & Purvis, 2016). Josef Müller-Brockmann ise tipografiyi bir organizasyon ilkesi olarak ele alarak, görsel düzenin rasyonel ve sistematik bir kurgu dahilinde planlanması gerektiğini savunur. O’na göre tipografi, yalnızca grafik düzenlemenin bir alt bileşeni değil, aynı zamanda iletişimde temel bir yapı taşıdır (Müller-Brockmann, 1961). Purvis, tipografiyi grafik tasarımın kalbinde yer alan, iletişimi optimize eden ve okuyucunun dikkatini yönlendiren bir sistem olarak değerlendirmektedir (Purvis & Tholenaar, 2010). Bringhurst ise, “okunabilirliğin görünmez mimarisi” olarak tanımlayarak, yazının biçimlendirilmesinde estetik ve fonksiyonun dengesine vurgu yapar. Bu nedenle tipografi, yalnızca harflerin dizilimiyle sınırlı olmayıp, harfler arasındaki ritmi, beyaz alanın kullanımını, satır aralıklarını ve genel yerleşimi de kapsayan kompleks bir tasarım alanıdır (Görsel 2.2) (Bringhurst, 2004). Bütün bu tanımlar dikkate alındığında, tipografinin salt yazı düzenlemesinden çok daha fazlası olduğu, iletişimsel ve estetik işlevlerinin birlikte düşünüldüğü anlaşılmaktadır.

Görsel 2.2

Helvetica Yazı Karakteri ile Oluşturulan Tipografik Düzenleme Örneği

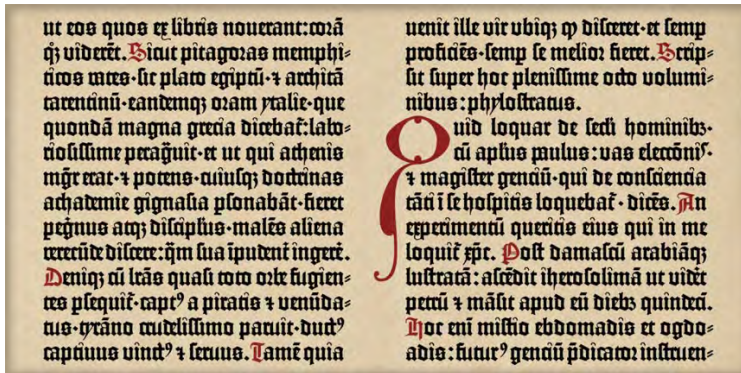


Kaynak: (http-72)

Tipografinin tarihsel bağlamına bakıldığında, bu disiplinin matbaanın icadıyla birlikte Batı’da tanım karşılığı bakımından belirgin bir başlangıç kazandığı görülmektedir. İlk tipografik uygulamaların izleri, Gutenberg’in 15. yüzyılda geliştirdiği hareketli matbaa harflerine kadar uzanır (Görsel 2.3). O dönemde tipografi, çoğaltılabilir bilgiye duyulan ihtiyacın bir sonucu olarak doğmuş ve zamanla yazının yalnızca el ile üretildiği dönemlerden farklılaşmıştır; matbaanın gelişimi tipografiyi sistematik bir şekilde uygular hale getirmiştir (Chappell & Bringhurst, 2000). Bu sayede tipografi, yazının var olduğu alanların, en vazgeçilmez aracı haline gelmiştir.

Görsel 2.3

42 Satırlı İncil’inde Kullanılan “Gutenberg B42” Yazı Karakteri



Not: Johannes Gutenberg, 1455, Mainz, Almanya

Kaynak: (http-73)

1800'lerin sonlarında Avrupa ve Kuzey Amerika'da gerçekleşen Endüstri Devrimi'ne toplu bir tepki olarak ortaya çıkan Art Nouveau akımıyla birlikte, tipografinin form ve içerik açısından zenginleşmesine neden olmuştur. Yaşanan süreçte tipografi yalnızca okunurluk açısından değil, aynı zamanda görsel bir etki yaratma amacıyla da kullanılmaya başlanmıştır (Hollis, Graphic Design: A Concise History, 1994). Sanayi makineleri, afiş, gazete ve dergi üreten sanatçılardan çok daha hızlı üretim yapmaya başladığında, birçok sanatçı bu düzene karşı çıkmak ve makinelerle taklit edilemeyecek bir sanat biçimi yaratmak istemiş; insan dokunuşunu referans alan yazı tipleri ve bu harf biçimlerini içeren grafik ürünler ortaya koymuşlardır. Art Nouveau'nun temel düşüncesi, makinelerin başaramayacağı düzeyde bir sanat yaratmak olduğu için dönemin tipografik anlayışı büyük ölçüde doğada bulunan organik ve asimetrik şekillerden ilham almıştır (Görsel 2.4). Organik ve el yapımı görünümleri, bu işlerin fabrikasyon değil, özgün biçimde elde üretildiğini anlatmaya yardımcı olmak amacıyla özellikle tasarlanmıştır (Battersby, 1969). Art Nouveau'nun günümüz grafik tasarımına bıraktığı kalıcı miraslardan biri, metin ile illüstrasyonun birlikte var olduğu bir yapı kurmasıdır ve görsel, ayrı ayrı oluşturulup bir araya getirilmek yerine, aynı mekanda uyum içinde yer almak üzere tasarlanmıştır ve benzer uygulamalar günümüz tasarımlarında da görülmektedir.

Görsel 2.4

Mucha'nın Eserlerinden Oluşan "Salon Des Cent" Sergisi İçin Afiş



Not: Alphonse Mucha, 1897

Kaynak: (http-74)

20. yüzyıla gelindiğinde ise önceki yüzyıla kıyasla modernist tasarım yaklaşımlarının etkisi görülmektedir. Bu dönemde tipografi, kendinden önceki örneklerle göre sadeleşmiş, fonksiyon odaklı bir estetik anlayışla yeniden tanımlanmıştır (Kinross, 2019). Bauhaus ve Uluslararası Tipografik Stil gibi akımlarla birlikte soyut geometrik ilkeler ve fonksiyonel estetik anlayışı, tasarım kuramlarına yön vermiştir (Görsel 2.5). Özellikle İsviçre Ekolü, tipografinin düzen, netlik ve sadelik ilkelerine dayalı kullanımını teşvik etmiş ve Helvetica gibi ikonik yazı karakterleri bu anlayışla tasarlanmıştır (Hollis, 2006). Çoğu grafik disiplinde olduğu gibi, tipografi de tarih sahnesine ilk çıktığı tarih olan matbaanın icadından günümüze kadar geçen süreçte, çokça değişime uğramıştır. Bulunduğu dönemi etkilemiş ve etkilenmiş, zaman zaman şekil değiştirmiş, kimi zaman uyum sağlamış ve sonucunda her ne şekilde olursa olsun bulunduğu dönemin ihtiyaçlarına hizmet etmiştir.

Görsel 2.5

“Berlin” Afişi



Not: Emil Ruder, 1963

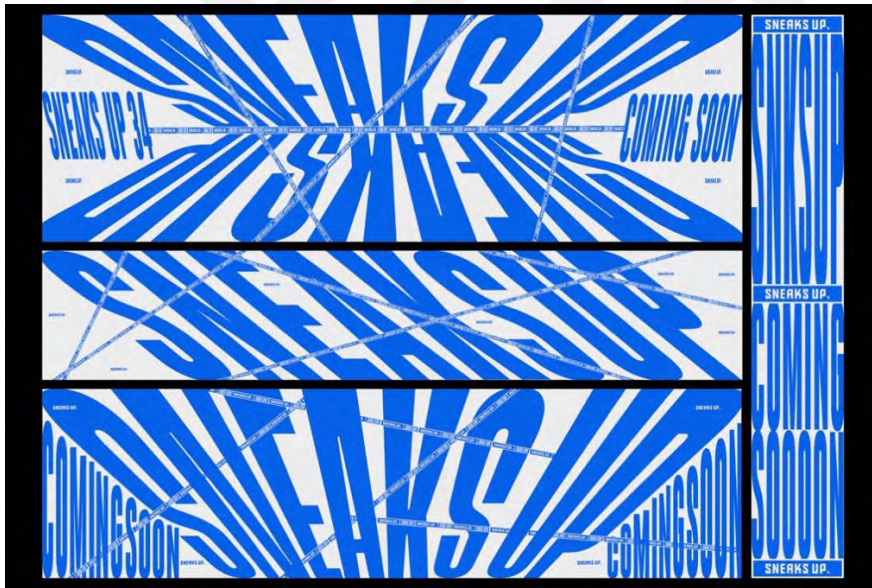
Kaynak: (http-75)

Günümüzde tipografi yalnızca geleneksel sınırlar çerçevesinde kalmamış; dijital ortamların yaygınlaşmasıyla birlikte, kendisine çok daha geniş bir uygulama alanı bulmuştur. Gerek basılı gerekse dijital mecralarda, basılı yayınların ve ekran temelli uygulamaların görsel düzeninde, bilgi mimarisi ve kullanıcı deneyimi açısından temel bir rol oynamaktadır. Yol işaretlerinden reklam panolarına, sosyal medya gönderilerinden kullanıcı arayüzlerine kadar hemen her yerde tipografinin etkisi gözlemlenebilmektedir.

Bu alanlar tipografinin etkin kullanım ürünleri olarak sıklıkla tercih edilmektedir. Dolayısıyla tipografi, görsel kimlik oluşturmada, marka değeri yaratmada ve anlamın şekillendirilmesinde kritik bir rol oynamaktadır (Görsel 2.6) (Lupton, 2004). Tipografi olmasaydı, yazının sistematik ve okunabilir bir şekilde sunumu mümkün olamayacaktı. Bu durum, bilgiye erişimi zorlaştıracak gibi, estetik anlamda da kör bir iletisel düzen ortaya çıkaracaktı. Ayrıca tipografi, sadece yazının iletim aracı olmaktan öte, anlamsal, yapısal ve estetik bütünlüğü sağlayan bir tasarım aracıdır. Yani tipografi yalnızca metni estetik kılmakla kalmaz, aynı zamanda anlamı yönlendirir, vurgular ve bilginin hiyerarşik düzenini kurar (Carter, Day, & Meggs, 2011). Tipografinin olmadığı bir dünyada, grafik tasarımın ve görsel iletişimin yapısal temeli, şüphesiz ki etkisini önemli ölçüde yitirecek ve mesaj iletiminin etkinliğini de azaltacaktır.

Görsel 2.6

Sneaks Up İçin Tipografik Markalama Çalışması



Not: Erman Yılmaz, 2023

Kaynak: (http-76)

Harfleme tasarımı ile tipografi, harfler ve harf formları ile çalışan benzer ama iki farklı disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır. Her iki disiplin de yazının iletisel potansiyelini görsel bir kompozisyona dönüştürmeyi hedeflemektedir; aynı zamanda da aralarında bazı benzerlikler ve farklılıklar bulunmaktadır. Tipografi, genellikle mevcut yazı karakterlerinin sistematik olarak düzenlenmesini temel alırken; harfleme tasarımı,

harflerin özgün olarak yeniden tasarlandığı, bireysel ve yaratıcı bir tasarım süreci sunar (Willen & Strals, 1981). Harfleme, tipografinin sunduğu biçimsel sınırların ötesine geçerek, daha özgür, daha yaratıcı ve daha öznel bir tasarım alanı oluşturur (Görsel 2.7).

Görsel 2.7

Don Elliott “Rejuvenation” Albümü İçin Harfleme Tasarımı



Not: Gerard Huerta, 1975

Kaynak: (http-77)

Tipografi ile harfleme tasarımı arasındaki temel farklılık, tasarım sürecinin doğasında yatar. Tipografi, genellikle var olan yazı karakterlerinin düzenlenmesi sürecine dayanırken (Görsel 2.8); harfleme tasarımı, harflerin forma özgü yeniden üretildiği bir yaratım sürecidir. Harfleme tasarımı, özgünlük ve ifade gücü açısından daha esnek ve yaratıcı bir alan sunarken; tipografi, sistematik yapı ve tekrarlanabilirlik açısından avantaj sağlar (Lupton, 2004). Ancak bu iki kavramı birbirinden tamamen ayrı şekilde değerlendirmek, harfleme tasarımının kapsamını bütünüyle anlamak açısından yetersiz kalmaktadır. Tipografik bilgi, harfleme tasarımı için altyapı sağlayan kritik bir bileşendir; harf anatomisi, denge, ritim ve boşluk gibi tipografik ilkeler, harfleme tasarım sürecini doğrudan etkiler (Görsel 2.9).

Görsel 2.8

ITC Avant Garde Gothic Yazı Karakteri

ABCDEFGHIJKLMNOPQRSTUVWXYZÀÅ
abcdefghijklmnopqrstuvwxyz
qrstuvwxyzàåéîõ&
1234567890(\$£.,!?)

Not: Herb Lubalin & Tom Carnase, 1970-1977

Kaynak: (http-78)

Görsel 2.9

ITC Avant Garde Gothic Kullanılarak Tasarlanan Logo Tasarımları



Not: Tom Carnase

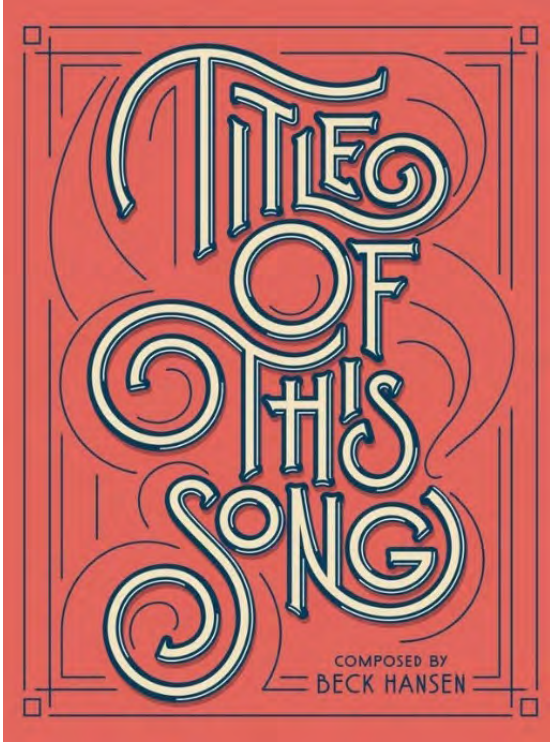
Kaynak: (http-79)

Tipografinin varlığı, harfleme tasarımına yapısal bir temel ve başlangıç noktası sunması açısından tasarımcının işini kolaylaştıracak bir seçenek sunar. Bu bağlamda, tipografi olmasaydı harfleme tasarımı yapılabilir miydi sorusu teknik olarak “evet” olsa da tipografinin sağladığı tarihsel birikim, görsel denge anlayışı ve okunurluk ilkeleri olmadan bu süreç şüphesiz ki hem daha zor hem de daha yüzeysel olmaya mahkumdur. Harflerin anatomisini, harf aralıklarını, hizalamaları ve optik dengeyi bilen bir tasarımcı, harfleme tasarımında daha bilinçli ve dengeli kompozisyonlar ortaya koyabilme becerisine sahiptir (Görsel 2.10). Dolayısıyla tipografi ve tipografi bilgisi, harfleme tasarımcısı için kritik bir rol almaktadır ve harfleme tasarımının süreci ile sonucunu

doğrudan etkileyebilmektedir. Tipografi bilgisi olmasa da harfleme yapmak mümkün olabilir; ancak bu durumda harfler arasındaki ritmik uyum, okunabilirlik ve görsel dengenin zedelenmesi kaçınılmaz olabilmektedir.

Görsel 2.10

Title Of This Song, Harfleme Tasarımı



Not: Dan Cassaro

Kaynak: (http-80)

Tipografik üsluptan yola çıkan harfleme tasarımları, mevcut tipografik form ve yapıları referans alarak, bu yapılar üzerinden yeni estetik ve kavramsal düzenlemeler ortaya koyan çalışmaları kapsamaktadır. Bu tür harfleme tasarımlarında, genellikle var olan yazı karakterlerinin yapısal özellikleri korunarak harflerin genelinde ya da harflerin bazılarında deformasyonlar yapılmakta ve mevcut biçimler yeniden yorumlanmaktadır. Buna karşılık, başlangıç noktasını herhangi bir yazı karakterinden almayan ancak harflerin biçimi itibarıyla tipografik tabanlı olduğu söylenebilecek harfleme tasarımları da mevcuttur. İki çalışma prensibinde de ele alınan harfler birbirleri ile yeni ilişkiler kurar, bütünleşir ve özgün form kurgularına olanak sağlar. Bu tasarımlarda harf formları, genel itibarıyla tipografik düzene ve harf yapılarına sadık kalmaktadır; ancak kompozisyon

bütünlüğü içinde biçimsel varyasyonlar ve stilize dokunuşlarla özgünleştirilmektedir (Görsel 2.11). Bu tür harfleme uygulamaları, zaman zaman baskı öncesi ve sonrası dönemde kullanılan klasik yazı tiplerine ya da günümüzde başlıklarda sıkça karşılaşılan display³² yazı karakterlerine de atıfta bulunarak özgünleştirilebilir.

Görsel 2.11

Stars Died For You, Harfleme Tasarımı



Not: Marcos Calamato

Kaynak: (http-81)

Tipografi tabanlı harfleme tasarımlarının tarihsel kökeni, afiş tasarımlarının el ile çizildiği, modern tipografi anlayışının yeni yerleştiği 19. yüzyıl sonlarına kadar uzanmaktadır. Özellikle Art Nouveau döneminde, tipografik formlar üzerine inşa edilen yaratıcı çözümler, bu harfleme örneklerinin ilk temsilleri olarak ele alınabilir (Görsel 2.12). Endüstri Devrimi'yle birlikte 20. yüzyılın ortalarından itibaren, özellikle ambalaj tasarımı, logo tasarımı ve afiş grafiklerinde yaygın olarak kullanılmaya başlanan tipografik harfleme tasarımları, özellikle 20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, afiş tasarımları, albüm kapakları ve marka logoları gibi grafik tasarım alanlarında sıklıkla

³² *Display typeface*, ya da “display yazı karakteri” veya “gösterim yazı tipi”, tipografide özellikle büyük puntolarla ve dikkat çekici biçimde kullanılan, metin yerine başlık, afiş, logo ya da vitrin gibi vurgu ve görsel etki gerektiren alanlar için tasarlanmış yazı karakterleridir (TypeType Foundry, 2025).

uygulandığı gözlemlenmektedir. Günümüzde tasarımcılar harf manipölasyonları aracılığıyla, tipografi ile harfleme tasarımı arasındaki sınırları belirsizleştirmiştir. Geleneksel tipografik formları yeniden yorumlayarak, harfleme tasarımlarına hem okunurluk hem de görsel anlatı değeri katmayı başarmışlardır. Özellikle dijital tipograflar tasarımcıları ve yazı karakteri tasarımcıları, bu iki alan arasında köprü kuran işler üretmeye devam etmektedir.

Görsel 2.12

Wheeler & Wilson'un Dikiş Makinesi İçin Kartpostal Tasarımı



Not: 1870–1900

Kaynak: (http-82)

Sonuç olarak, tipografik üsluptan yola çıkan harfleme tasarımları, hem geleneksel tipografinin kurallarına ve görsel sadeliğine bağlı kalırken, hem de harflemenin sunduğu yaratıcı özgürlük alanlarını kullanarak grafik tasarım bağlamında özgün bir iletişim dili oluşturur. Bu tür çalışmalar, harf formunun işlevsel yönünü ön planda tutarken aynı zamanda estetik kaygılarla biçimsel bir dönüşüm sürecine tabi tutulmasını mümkün kılar (Görsel 2.13). Özellikle okunabilirliğin temel kriter olduğu grafik tasarım uygulamalarında, tipografik harfleme tasarımları bu dengeyi koruyarak hem bilgi aktarımını sağlar hem de izleyici üzerinde estetik bir etki yaratır (Görsel 2.14).

Görsel 2.13

Los York, Harfleme Tasarımı



Not: Erik Marinovich, Friends of Type

Kaynak: (http-83)

Görsel 2.14

At the Mountains of Madness, Harfleme Tasarımı



Not: Gyula Nemeth

Kaynak: (http-84)

Bununla birlikte, tipografinin sistematik yapısı, harfleme sürecine sağlam bir temel sunarak, tasarımcının harf formlarını bozarken dahi yapısal bütünlüğü gözetmesine olanak tanır. Bu disipliner yaklaşım, harflerin biçimsel deformasyonuna rağmen, onların tipografik kimliğini kaybetmeden yeni anlam katmanları üretmesini sağlar. Dolayısıyla, tipografik üsluptan yola çıkan harfleme tasarımları hem iletişim hem de ifade açısından çift yönlü bir potansiyele sahiptir. Metinsel içeriği okunabilir kılarken, aynı zamanda görsel bir metafor veya kavramsal bir yapı olarak da görev alır (Görsel 2.15). Tipografinin

tarihi boyunca gelişen estetik ilkeler, bu tarz harfleme tasarımlarında bir rehber işlevi görür. Izgara sistemleri, hiyerarşi, boşluk kullanımı gibi tipografik ilkeler, harfleme tasarımlarında kompozisyonun denge ve ritmini belirler. Ayrıca söz konusu harfleme türü, geleneksel tipografik sistemlerin tasarımcıya sunduğu güvenilir yapının, deneysel ve yaratıcı müdahalelerle yeniden yorumlanması olarak da değerlendirilebilir.

Görsel 2.15

Sentiments, Harfleme Tasarımı



Not: Chris Rushing

Kaynak: (http-85)

Özetle, tipografik üsluptan yola çıkan harfleme tasarımları, çağdaş grafik tasarım pratiğinde görsel iletişim ve yazılı anlatımın kesiştiği noktada konumlanır. Bu kesişim hem geleneksel yazı tasarımı bilgisinin hem de bireysel ifade biçimlerinin bir arada var olabileceğini kanıtlar niteliktedir. Böylelikle, tipografi ile harfleme arasındaki etkileşim, tasarımcılara hem işlevsel hem de sanatsal anlamda zengin bir üretim alanı sunar.

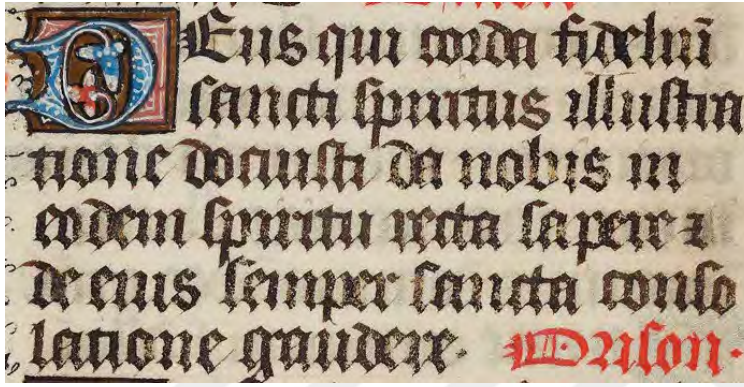
2.2 Kaligrafik Harf Formlarından Çıkışlı Harfleme Tasarımları

Tarih boyunca yazı, yalnızca bir iletişim aracı değil, aynı zamanda estetik ve kültürel bir ifade biçimi olarak da değerlendirilmiştir. Yazının biçimsel düzenlemesi, farklı coğrafyalarda kendi kültürel kodları, dini bağlamları ve estetik anlayışlarıyla gelişerek birbirinden ayrı disiplinler oluşturmuştur. Bu farklılaşma, terminolojik düzeyde de karşılığını bulmuş ve “yazmak” eylemi, harfleme, hat ve kaligrafi gibi çeşitli adlandırmalarla karşılık bulmuştur. Bu nedenle kaligrafik harf formlarından çıkışlı harfleme tasarımlarını doğru kavrayabilmek için bu disiplinlere değinilmesi, tanımlarının yapılması, farklılık ve benzerliklerinin ortaya konması zorunlu olur.

Harfleme tanımı, önceki bölümlerde anlatıldığı üzere, Orta Çağ Avrupa'sında elyazmalarının çoğaltılması ve süslenmesi amacıyla ortaya çıkan bir uygulamadır. Bu uygulama, yazının okunabilirliğini koruyarak biçimsel estetiğini artırmayı hedeflemiştir. Özellikle manastırlarda gerçekleştirilen bu süreçte harfler tek tek yazılmış; yazı, sistematik bir yazma eylemi olmaktan çok bir tür “kopyalama” faaliyetine dönüşmüştür (Görsel 2.16).

Görsel 2.16

Harfleme Örneği



Not: Litürjik³³ Bir Mezmurdan Fransa, MS 14. yüzyılın başları, Milwaukee Sanat Müzesi, M1932.108

Kaynak: (http-86)

İslam kaligrafisi olarak da bilinen hat sanatı (Görsel 2.17), İslam medeniyetlerinin yazıya yüklediği kutsiyetin bir sonucu olarak ortaya çıkmıştır. Kur'an-ı Kerim'in yazımı sürecinde şekillenmiş ve harflerin ilahi anlamı temsil eden formlara dönüşmesine neden olmuştur (Blair, 2006). Kur'an-ı Kerim'in yazıya geçirilmesi, yazının biçimsel estetikle birleşmesini zorunlu kılmıştır. Hat, Arap harflerinin geometrik kurallar dahilinde, belirli oran ve ölçülere dayalı olarak yazıldığı bir sanattır. Bu yazı pratiği, salt görsellikten ziyade, manevi bir disiplin olarak algılanır ve yazma eylemi, ibadetle eşdeğer tutulur (Schimmel, 1990). Harflerin ideal formuna ulaşma çabası, hat sanatını diğer yazı biçimlerinden ayıran temel unsurlardan biridir.

³³ Litürji, Hristiyanlıkta kamusal ibadet için öngörülen ayinler, gözlemler veya prosedürler bütününe verilen isimdir (Brown, 1994, s. 81).

Görsel 2.17

İslam Kaligrafisi (Hat) Örneği



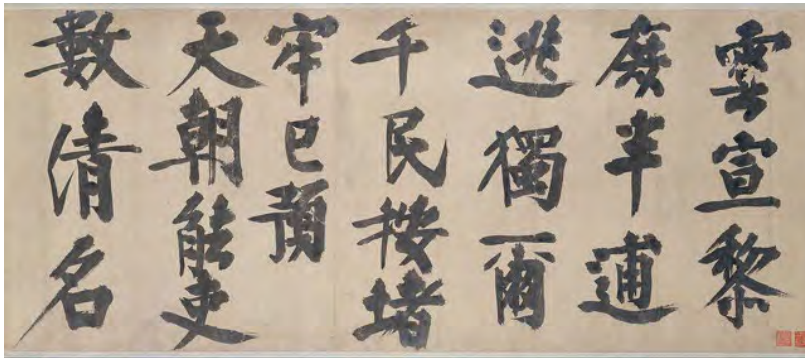
Not: Ömer Akta Elyazmasından Kur'an-ı Kerim'den bir bölüm, 14. yüzyıl sonu-15. yüzyıl başı

Kaynak: (http-87)

Uzak Doğu'daki kaligrafi ise, özellikle Çin ve Japon kültürlerinde, yazı ile felsefenin ve doğa ile insan arasındaki dengenin yansıtıldığı bir disiplindir (Görsel 2.18). Özellikle Han Hanedanlığı döneminden itibaren (MÖ 206 – MS 220) entelektüel ve sanatsal üretimin ayrılmaz bir parçası olmuştur Kaligrafi, yalnızca metin yazmak değil; aynı zamanda kişinin ruhsal halini, nefesini, enerjisini ve zihinsel denge durumunu satıra yansıttığı bir meditatif sanat formudur (Meggs & Purvis, 2012, s. 35-36). Bu özelliği ile, kaligrafi Batı'daki harflemeden ya da İslami hat sanatından farklı olarak daha içsel, sezgisel ve akışkan bir karakter taşır.

Görsel 2.18

Uzak Doğu Kaligrafisi Örneği



Not: "Liu Man'a Veda" Şiiri, Yeli Chucai, 1240

Kaynak: (http-88)

Bu disiplinlerin farklı adlarla anılmasının temel nedeni, biçimsel tekniklerden çok anlam düzeyindeki ayrışmalarıdır. Alfabe yapıları, yazının yazılma yönü, kullanılan araçlar ve teknik uygulamalar elbette belirleyici olsalar da esas farklılık, yazının hangi kültürel ihtiyaca yanıt verdiğiyle ilgilidir. Örneğin, İslam Kaligrafisi dini metinlerin kutsallığını estetikle bütünleştirme çabasıdır; Uzak Doğu Kaligrafisi bireyin ruhsal ve estetik arayışının yansımasıdır; Avrupa Orta Çağ harflemesi ise mesajı görsel olarak daha etkili biçimde aktarma gayesidir. Bu ayrımlar, yalnızca yazının “nasıl” yazıldığına değil, aynı zamanda “neden” yazıldığına ve “ne için” kullanıldığına da işaret eder. Hat sanatı bir ibadet olabilirken, kaligrafi bir meditasyon biçimi, harfleme ise harflerin güzel ve doğru kopyalanmasıdır ve Tanrı’ya atfedilir. Dolayısıyla her biri, kendi tarihsel ve kültürel bağlamında anlam kazandığı için, disiplinler hem adlandırmada hem de uygulamada farklılaşmıştır (Görsel 2.19, Görsel 2.20 ve Görsel 2.21).

Görsel 2.19

Harfleme Uygulaması



Kaynak: (http-89)

Görsel 2.20

İslam Kaligrafisi (Hat) Uygulaması



Kaynak: (http-90)

Görsel 2.21

Uzak Doğu Kaligrafisi Uygulaması



Kaynak: (http-91)

Bu yazılı disiplinler, günümüzde sınırlarını genişleterek uluslararasılaşmış ve bunun sonucunda kavramlar arasında karışıklık yaşanması kaçınılmaz hale gelmiştir. Özellikle kaligrafi kavramı, tarihsel ve coğrafi bağlamından koparak, “el ile bir yazı aracı vasıtasıyla uygulanan yazı” anlamında sıklıkla kullanılmaya başlanmıştır ve Batı’da da Latin harfleri ile çağdaş örneklerini vermektedir (Görsel 2.22). Buna karşın kaligrafik harf formlarından yola çıkan harfleme tasarımlarının doğru tanımının yapılabilmesi adına, kaligrafi kavramının da doğru bir şekilde ele alınması gerekmektedir. Etimolojik olarak kaligrafi kavramı, Yunanca kökenli “kallos” (güzel) ve “graphein” (yazmak) sözcüklerinin birleşiminden türetilmiştir ve doğrudan “güzel yazı” anlamına gelmektedir (Etymonline, 2025). Ancak bu tanıma rağmen, günümüzde kaligrafi yalnızca estetik yazı biçiminden ibaret olmaktan sıyrılarak; yazının biçimsel düzenini, ritmini ve estetik değerlerini bir arada barındıran hem işlevsel hem de sanatsal bir yazı disiplini haline gelmiştir.

Görsel 2.22

Kaligrafi Örneği

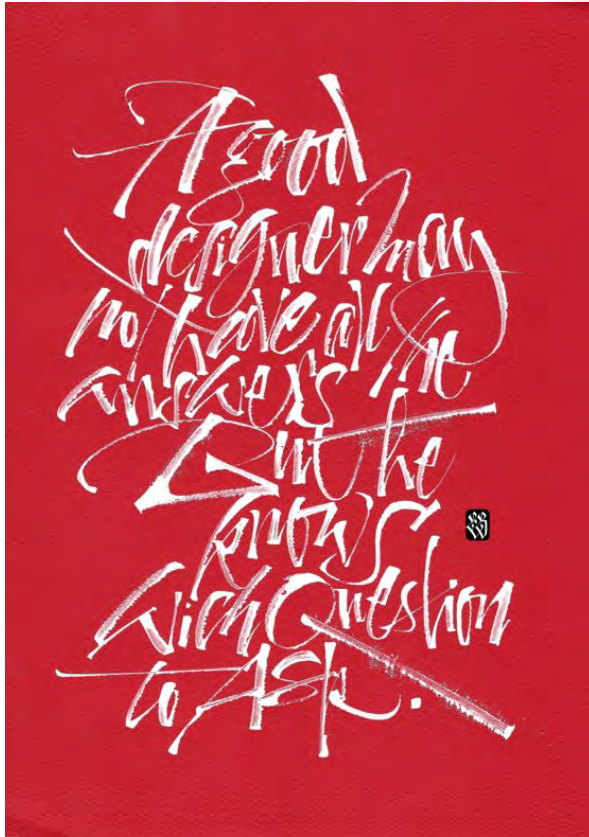


Kaynak: (Newhall, 1989, s. 1)

Kaligrafi, yazı karakterlerinin yalnızca okunabilirliğini değil; aynı zamanda oranları, boşluk kullanımı ve ritmik düzenlemeleri ile estetik bir bütünlük oluşturmalarını hedefleyen bir disiplindir (Görsel 2.23). Lawson kaligrafiyi tarihsel yazı biçimlerinin stilistik kurallarına sadık kalarak gerçekleştirilen, yüksek düzeyde ustalık gerektiren bir uygulama alanı olarak ele alır. Aynı zamanda, kaligrafinin çağdaş tasarım uygulamaları içerisinde yeniden yorumlanabilir ve dönüştürülebilir bir yapıya sahip olduğunu vurgular (Lawson, 1990). Bu bağlamda, kaligrafinin hem geleneksel el yazısı tekniklerinden hem de modern tipografik yaklaşımlardan beslendiği söylenebilir. McLean, kaligrafinin sanatsal yönünü ön plana çıkararak, onu “yazının koreografisi” olarak tanımlar. Harflerin biçimsel yapıları ile insan elinin ritmi arasında kurulan bu metaforik bağ, kaligrafiyi yalnızca yazma eyleminin ötesine taşıyarak, onu bir ifade biçimine dönüştürür (McLean, 1980). Dolayısıyla kaligrafinin; teknik, estetik ve anlatı unsurlarını bütüncül biçimde kapsayan bir yazı disiplini olduğunu söylemek mümkündür (Görsel 2.24).

Görsel 2.23

Luca Barcellona Kaligrafi Örneği

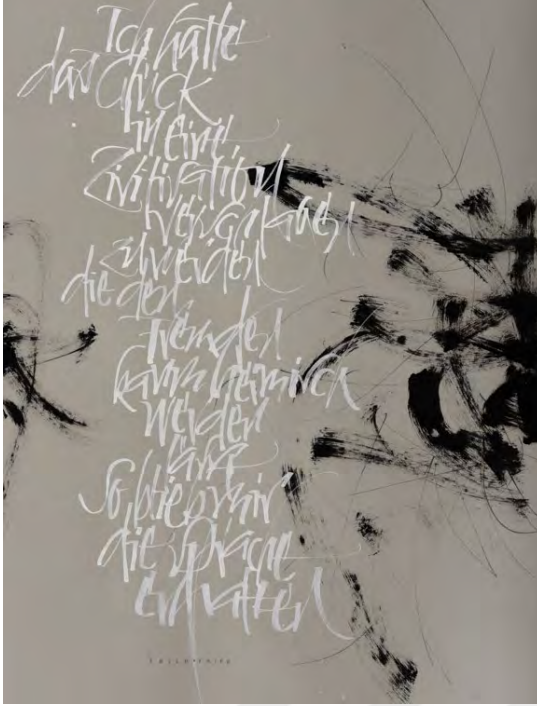


Not: 2012

Kaynak: (http-92)

Görsel 2.24

Jasna Wittmann Kaligrafi Örneği



Not: “Von Der Fremde In Die Fremde Reisen” Sergisi, No: 7

Kaynak: (http-93)

Kaligrafik üslup, grafik tasarımın temelinde yer alan yazı estetiği kavramının oluşumunda önemli bir rol oynamıştır. Özellikle el ile yapılan yazı üretiminin dijital tipografiye etkisi; biçim, orantı, kontrast ve ritim gibi kavramların grafik tasarımda daha duyarlı kullanılmasına katkı sağlamıştır. Kaligrafi, yazının yalnızca bilgi aktaran bir araç değil, aynı zamanda duygusal ve görsel bir ifade biçimi olduğunu ortaya koymuştur. 20. yüzyılın ortalarından itibaren özellikle Amerikan reklamcılığında ve ambalaj tasarımlarında kaligrafik formlu uygulamalara sıkça rastlanmıştır (Görsel 2.25). Kaligrafik formlu harfleme tasarımları daha çok ticari, grafiksel ve sanatsal içeriklerin sunumunda kullanılmış, afiş, logo ve illüstrasyon gibi uygulama alanlarında kendine yer bulmuştur.

Görsel 2.25

Coca-Cola Basın İlanı



Not: 1950'ler

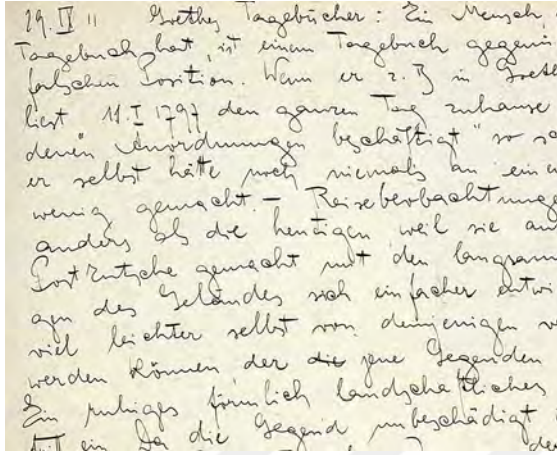
Kaynak: (http-94)

Kaligrafik üretimin alt kategorilerinden sayılabilecek üç önemli yazı biçimi ön plana çıkar: *el yazısı (handwriting)*, *cursive* ve *script*. El yazısı, bireyin kişisel motor becerileriyle ortaya çıkan, günlük ve doğal yazı biçimini ifade eder (Görsel 2.26). Genellikle biçimsel kurallardan bağımsızdır ve okunabilirliğin yanında yazma hızı da önemlidir. Cursive yazı, harflerin kesintisiz şekilde bağlanarak oluşturulduğu akıcı yazı stilidir. Latin alfabesiyle eğitilen bireylerde ilkökul düzeyinde öğretilen bu yazı tipi hem hız hem de süreklilik sağlaması açısından geleneksel el yazısının önemli bir formudur (Görsel 2.27). Script ise, cursive yazının daha stilize ve estetik yönü geliştirilmiş halidir; tipografik olarak dijital ortamda üretilen, genellikle fırça veya kalemle yazılmış izlenimi veren yazı karakterlerini içerir (Willen & Strals, 1981, s. 67). Bu üç yazı biçiminin tamamı, doğrudan olmasa da dolaylı biçimde kaligrafi disiplini içerisinde önemli bir yere sahiptir. El yazısı, kaligrafiyle kıyaslandığında daha serbest ve bireysel bir biçimdir. Ancak cursive ve script stilleri, özellikle Latin ve Batı kaligrafisinde 16. yüzyıldan itibaren *italic* ve *copperplate* stillerinde karşılık bulmaktadır (Mediaville, 1996). Cursive yazının akışkan doğası, kaligrafideki ritmik süreklilik anlayışıyla örtüşürken; script

karakterler, kaligrafik formların dijital ortamdaki uzantısı olarak değerlendirilebilir (Görsel 2.28). Özellikle dijital tipografide, script yazı tipleri çoğunlukla kaligrafik kaynaklara dayalı estetik formüllerle geliştirilmiştir (Lupton, 2004). Bu nedenle script tipografisi, kaligrafinin çağdaş tipografideki biçimsel izdüşümü olarak kabul edilebilir.

Görsel 2.26

Franz Kafka'nın El Yazısı

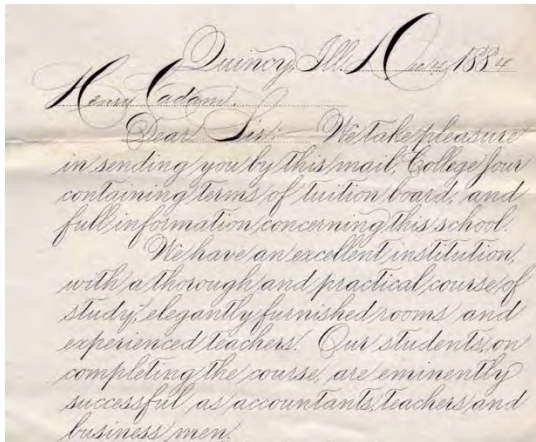


Not: Julia Sysmälainen tarafından dijital ortama aktarılmıştır.

Kaynak: (Spiekermann, 2022, s. 198)

Görsel 2.27

Klasik Amerikan İş El Yazısı "Spencerian" Örneği



Not: 1884

Kaynak: (http-95)

Görsel 2.28

Speakeasy Script Yazı Karakteri



Not: Alejandro Paul, 2018

Kaynak: (http-96)

Söz konusu yazı türlerinin harfleme tasarımı ile ilişkisi oldukça yakındır. Harfleme tasarımlarında, seçilen kelime ya da kelime öbeği verilmek istenen mesaja uygun bir şekilde, mesajın gerektirdiği harf formları ile çizilmekte ve kompozisyon haline getirilmektedir. Bu nedenle kaligrafik formu yazı biçimleri, zaman zaman verilmek istenen mesajın bağlamını daha iyi anlatıyor olabilir ve bu sayede cursive veya script formlar harfleme tasarımlarında kendilerine sıklıkla yer bulur (Görsel 2.29).

Görsel 2.29

Synthesis (20) Albümü, Harfleme Tasarımı



Not: Steve Grigg, 1976

Kaynak: (http-97)

Cursive ve script stilleri, harflerin birbirine bağlı olduğu, belirli bir yön ve ritimle ilerleyen yapısı sayesinde, harfleme tasarımlarında dinamizm, akıcılık ve duygusal ifade gücü sağlar. Bu yazı biçimleri, örneğin düğün davetiyeleri, butik logo tasarımları, şiirsel veya nostaljik içerikli afişler gibi özellikle duygusal yoğunluğu yüksek tasarımlarda

tercih edilirler. Harfleme tasarımı, bu yazı türlerinin sunduğu formal zenginlik ve ifade olanaklarını kompozisyon düzleminde yeniden yorumlar (Spiekermann, 2022, s. 199). Bu bağlamda kaligrafik üsluptan yola çıkan harfleme tasarımları, el yazısı formuna dayalı, akışkan, ritmik ve çoğunlukla fırça ya da kalem gibi geleneksel araçlarla üretilmiş biçimleri referans alır. Bu tasarım türleri, harflerin birbirine bağlanarak bütüncül bir kompozisyon oluşturduğu, estetik değeri yüksek çalışmalardır (Heller & Fili, 2004). Kaligrafik harfleme tasarımları, üretim ya da çalışma yöntemi bakımından kaligrafiden farklılık gösterebilir. Kaligrafi genellikle yazı malzemesi ile yazı yüzeyi üzerine doğrudan yazılırken; harfleme tasarımları eskiz aşamasından sonra kalem, fırça, mürekkep vb. gibi geleneksel araçlar ile sonuçlandırılabilir veya dijital ortamlarda çözümlenebilir (Görsel 2.30).

Görsel 2.30

Chocolate, Harfleme Tasarımı Vektörizasyon Aşaması



Not: Ivana Marić

Kaynak: (http-98)

Harfleme tasarımı ile kaligrafi, biçimsel olarak benzerlik taşısa da kavramsal ve uygulama yönünden ayrışır. Kaligrafide harfler yazılarak oluşturulurken, harfleme tasarımında harfler çizilerek veya yeniden tasarlanarak oluşturulur. Kaligrafi çalışmaları belirli yazı araçları (kalem, fırça, kamy vb.) ve mürekkep kullanılarak gerçekleştirilir. Kaligrafide temel prensip; hareketin yönü, basınç, hız ve harflerin boşluk ilişkileri gibi öğelerin kontrollü bir biçimde uygulanmasıdır (Mediaville, 1996). Bu uygulama, tasarımcının el becerisi ile doğrudan ilişkilidir ve her harfin yeniden üretiminde özgün varyasyonlar oluşturur. Kaligrafi, akıcı ve yer yer spontane bir üretim biçimi sunarken;

harfleme tasarımı daha çok eskiz ve tasarım süreciyle gelişerek sonuçlanır (Görsel 2.31). Dolayısıyla kaligrafi bilgisi, bir harfleme tasarımcısına estetik denge, harf anatomisi, ritim gibi temel yetkinlikler kazandırırken; tasarımcıya farklı harf biçimlerini deneyimleme imkanı sunar (Görsel 2.32).

Görsel 2.31

Superfine, Harfleme Tasarımı ve Eskizi



Not: Erik Marinovich, 2013

Kaynak: (http-99)

Görsel 2.32

Mucho, Harfleme Tasarımı



Not: Mark Caneso

Kaynak: (http-100)

Bu noktada şu soru gündeme gelmektedir: Kaligrafi ya da cursive yazı yazma kabiliyetine sahip bir tasarımcı, herhangi bir tasarımcıya kıyasla daha başarılı harfleme tasarımları üretebilir mi? Kaligrafi ya da cursive yazı pratiğine hakim bir tasarımcı, harf anatomisini, harfler arası boşlukları, ritmi, yönsel akışı ve görsel hiyerarşiyi sezgisel olarak daha güçlü kavrar. Aynı zamanda, el becerisi sayesinde özgün ve karakter sahibi formlar üretme

yetkinliği geliştirir. Bu soruya büyük ölçüde evet yanıtı verilebilir; ancak harfleme tasarımı yalnızca el becerisi gerektirmenin ötesinde, doğru harf formları ile mesajı görselleştirme kaygısı taşıdığından, güzel yazma becerisi tek başına yetersiz kalabilmektedir. Harfleme tasarımı, yalnızca kaligrafik form bilgisi değil; aynı zamanda kompozisyon kurma, içerikle biçim arasında bağ kurma, teknik çizim becerisi, dijital ortama aktarma yeterliliği gibi çok katmanlı beceri ve planlama gerektirir (Görsel 2.33). Dolayısıyla kaligrafik yetkinlik, harfleme tasarımında güçlü bir temel oluşturur; ancak bu temel, yaratıcı ve tasarım odaklı düşünceyle desteklenmedikçe tek başına yeterli olmayabilir.

Görsel 2.33

Milton, Harfleme Tasarımı



Not: Milton Glaser Tribute, Dan Forster, 2020

Kaynak: (http-101)

Kaligrafik harfleme tasarımları, günümüzde dijital platformlarda da varlığını sürdürmekte, dijital kalem teknolojileri sayesinde yeniden üretilebilmektedir. Bu alanda çalışan önemli tasarımcılar, klasik kaligrafik teknikleri çağdaş harfleme tasarımlarıyla bütünleştiren çalışmalar ortaya koymakta, kaligrafik çizgisel yapıdan ilham alarak geleneksel teknikleri dijital mecralarda başarılı biçimde uygulamaktadırlar.

2.3 İllüstratif Formlardan Çıkışlı Harfleme Tasarımları

Harfleme tasarımı, kendisine biçimsel olarak benzer diğer disiplinlere kıyasla, yazılmanın aksine çizilerek oluşturulan bir disiplin olarak karşımıza çıkmaktadır. Temelde bir metnin illüstrasyonu olarak kabul edilen bu disiplin, tarihsel süreç içerisinde yalnızca metinsel mesajın iletildiği bir alan olmanın ötesinde, yaratıcı bir ifade biçimi olarak da görülmektedir (Inglis, 2023, s. 226). Kaligrafi ve tipografi gibi herhangi bir yazılı disiplini referans almaksızın oluşturulmuş ya da alışlageldik herhangi bir harfe benzemeyen, yalnızca resimsel bir anlatı ile harflerin oluşturulduğu örnekler sıkça rastlanmıştır. Aynı zamanda bir nesnenin illüstre edilerek harfmış gibi betimlendiği örnekler de bulunmaktadır. Bu nedenle illüstratif formlardan çıkışlı harfleme tasarımları tezin bu başlığı altında toplanmıştır. Yazılı disiplinlere kısmen benzerlik gösteren ya da hiç göstermeyen illüstratif harfleme tasarımları, çeşitli örneklerle ele alınmıştır. Bu harfleme tasarımlarının kapsamını daha iyi anlatabilmek için illüstrasyonun tanımı ve tarihçesi kısaca aktarılmıştır.

İnsanın var olduğu ve çizebilme yetisini kazandığı andan itibaren günümüze kadar varlığını sürdüren illüstrasyon; en genel tanımıyla *belirli bir bağlamda belirli bir işlevi yerine getiren ve resimsel özellikleri bulunan görsel bir iletişim biçimi* olarak tanımlanmaktadır. Latince aydınlatmak ve açıklamak anlamına gelen *illustro* kelimesinden türeyen illüstrasyon, bir şeyi aydınlatarak daha çekici hale getirebilme veya açıklayarak görünmez olanı görsel hale getirebilme özelliklerini bünyesinde barındırır (Inglis, 2023, s. 152). Heller ve Chwast, illüstrasyonu “görsel anlatım yoluyla bir düşünceyi, mesajı veya anlatıyı desteklemek ya da açıklamak amacıyla görsel olarak yorumlama biçimi” olarak anlatmaktadır (Heller & Chwast, 2008, s. 12). Bu tanım, illüstrasyonun yalnızca estetik kaygıyla değil, eş zamanlı olarak anlatıma hizmet eden bir yöne sahip olduğunu ve bu yönüyle de işlevsel bir disiplini temsil ettiğini ortaya koymaktadır. Meggs ve Purvis illüstrasyon kavramını, yazılı bilgiyi görsel düzlemde destekleyen bir iletişim dili olarak değerlendirmiş ve özellikle matbaanın 15. yüzyılda icadıyla birlikte edebi ve bilimsel yayınlarda sıklıkla kullanılan bir ifade aracına dönüştüğünü söylemiştir. Doyle, Grove ve Sher Sherman ise, *The History of Illustration* adlı kitaplarında illüstrasyonu şöyle tanımlamışlardır:

“Bir görüntünün ‘ne’ (konu) ve ‘nasıl’ (araç) olduğu tanımlayıcı faktörler değildir; bunun yerine, ‘neden’ (amaç) bir eserin illüstrasyon olup olmadığını belirler. Bir sanat eserinin herhangi bir gerekçeye ihtiyacı yoktur; ancak illüstrasyon olarak sınıflandırılabilmesi için

açıklama, ikna, belgeleme, hikaye anlatımı veya hatta süsleme gibi bir yaratım ya da uygulama amacı olmalıdır.” (Doyle, Grove, & Sherman, 2018).

MÖ 15.000 yılında Fransa’da bulunan Lascaux Mağarası’nda rastlanan duvar resimleri illüstrasyonun ilk örnekleri olarak karşımıza çıkarken; daha sonra Antik Yunan ve Roma uygarlıklarında da kahramanlık öyküleri, mitolojik efsaneler ve tören sahneleri seramik üzerinde ikonografik betimlemeler olarak kendilerine yer bulmuştur. Orta Çağ boyunca illüstrasyonlar, elyazması kitaplarda resimlemeler ve süslemelerde görülmektedir; harf-illüstrasyon entegrasyonunun erken örneklerine ise yine bu dönemde inisiyal harflerde rastlanmaktadır (Görsel 2.34).

Görsel 2.34

14. Yüzyıldan Dört Sahneli Tam Sayfa İllüstrasyon Örneği



Not: Bir Zebur'dan, parşömen üzerine tezhipli el yazması, Paris, Fransa, yaklaşık 1340

Kaynak: (http-102)

15. yüzyılda baskı teknolojilerinin gelişmesiyle birlikte, kitaplar, ansiklopediler ve gazeteler sayesinde artış göstermiştir. Yine aynı dönemde kitle iletişiminin ayrılmaz bir parçası haline gelen illüstrasyonlar, tahta baskı ve gravür teknikleri ile çoğaltılarak, kitap ve broşürler aracılığıyla halkın geniş kesimlerine ulaşmış ve evrensel hale gelmiştir. Sanayi Devrimi’nin ortalarına gelindiğinde, matbaa teknolojilerinin yaygınlaşmasının da etkisiyle dergi, gazete ve reklamların sayısı ve tirajında artış yaşanmış ve illüstrasyonlar bu basılı yayınları süsleyen ana öğe olarak kullanılmıştır. 18. yüzyıl sonlarında İngiliz

gravür sanatçısı Thomas Bewick'in çocuk kitapları, eğitim materyalleri, doğa ve tarihi eserler için illüstrasyon çalışmaları yapmıştır (Normal Rockwell Museum, 2025). İllüstrasyonların eğitim niteliği taşıması ve bilimsel amaçlarla da kullanılması bu disiplinin önemini arttırmış ve yaygınlaştırmıştır.

İllüstrasyonların tam anlamıyla şekillenerek bir meslek olarak kabul görmeye başlaması ise 19. yüzyılın sonlarında yaşanmıştır. Tarihsel olarak yazılı kültürle birlikte gelişen bu disiplin, sanayileşmenin doruk noktasına ulaştığı bu dönemde, görsel iletişimin ve grafik tasarımın güçlü bir ifade aracı haline gelmiştir (Eskilson, 2019). 20. yüzyılın başlarında Arts & Crafts ve Art Nouveau hareketlerinin etkileriyle birlikte, el işçiliğine dayalı üretime talep yoğunlaşmış, çizimlerin tipografik öğelerle birlikte kullanımı yaygınlaşmıştır (Görsel 2.35). Aynı zamanda illüstratif harf anlayışı, Orta Çağ'da karşılaşılan resimli inisiyallerden sonra tekrar popüleritesi artmıştır; elle üretilen harflerin özgünlüğü ile illüstratif detaylar birleşerek, metinlerin duygusal ve estetik açılardan anlamı güçlendirilmiştir (Meggs & Purvis, 2016). 20. yüzyılın sonlarına gelindiğinde Postmodernist akımların etkisiyle, illüstrasyon ve yazı arasındaki sınırlar bulanıklaşmış ve harfler artık yalnızca okunmanın ötesine geçerek, resimsel bir anlatı ile ele alınmışlardır. Genel illüstrasyonun bir parçası haline gelen ve illüstrasyonlarla aynı dili konuşan metinler, artık illüstratif bir öğe olarak da görülmeye başlanmıştır (Görsel 2.36) (Eskilson, 2019). Tarihsel gelişimi boyunca illüstrasyonlar, mesajın yalnızca metne kıyasla çok daha hızlı ve etkili iletilmesini sağlamakta kritik bir rol oynamış ve grafik tasarım disiplini içerisinde kendilerine kalıcı bir yer bularak günümüze kadar gelmişlerdir.

Görsel 2.35

Kelmscott Basımevi Logosu

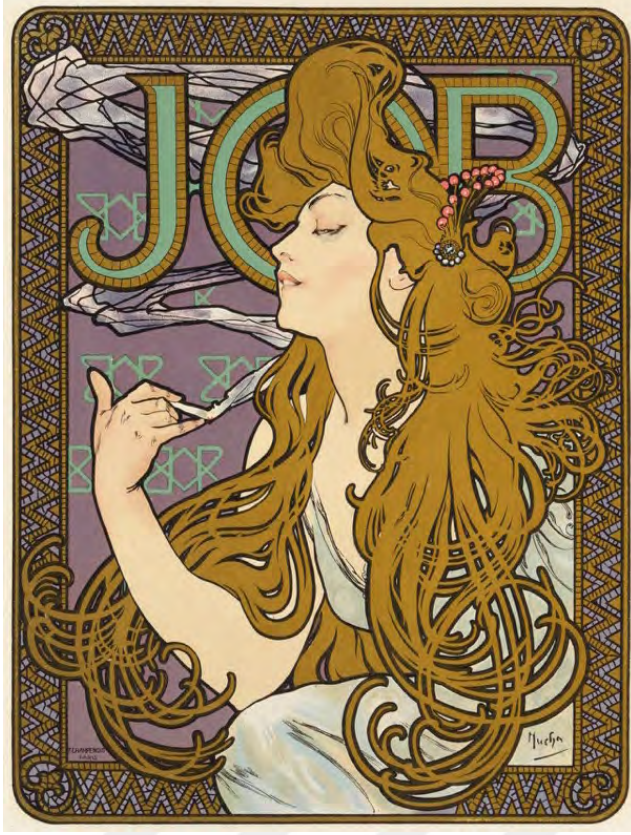


Not: William Morris, 1892

Kaynak: (Meggs & Purvis, 2016, s. 180)

Görsel 2.36

JOB Sigara Kağıtları İçin Afiş



Not: Alphonse Mucha, 1898

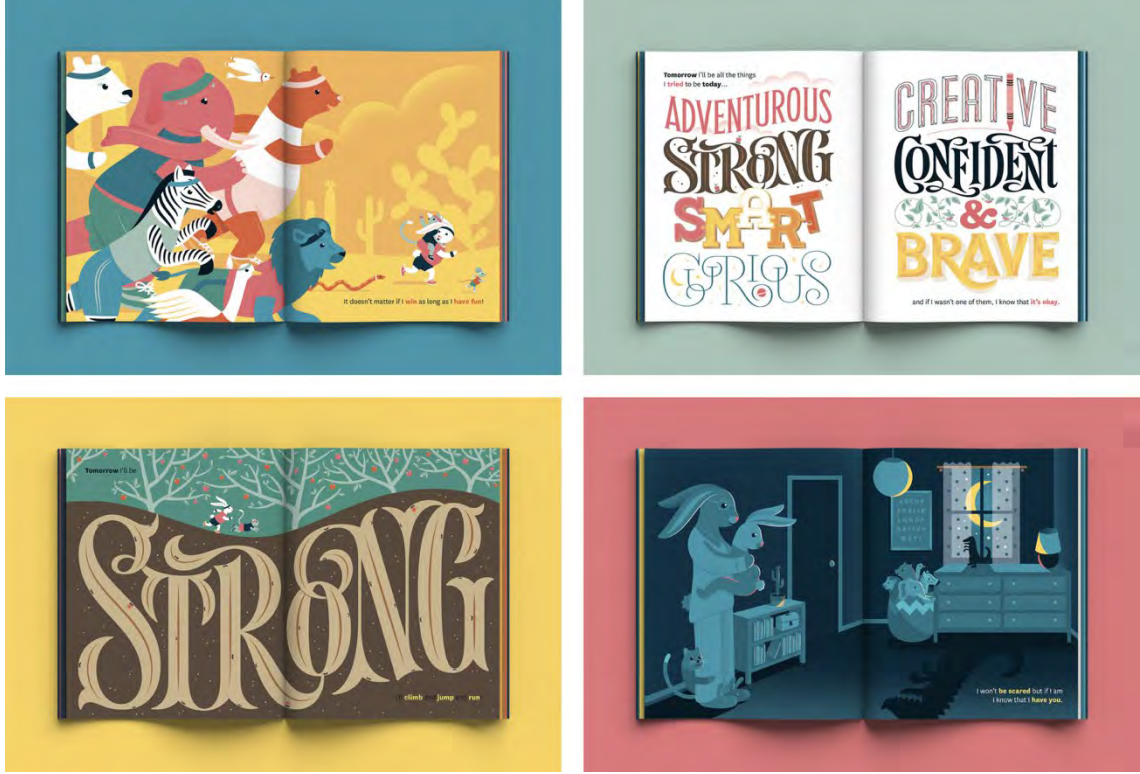
Kaynak: (http-103)

İllüstrasyonlar çoğunlukla el ile yapılan resimlemelerle ilişkilendirilmiş olmalarına rağmen, teknolojinin de gelişmesiyle birlikte bilgisayar, tablet gibi dijital araçları da kapsayacak şekilde genişlemiştir. Günümüzde birçok grafik tasarımcı, projelerinde kullanmak üzere illüstrasyon sanatçılarından hizmet almaktadır. Buna karşılık bazen kendi illüstrasyonlarını oluşturan grafik tasarımcılara rastlanmaktadır ve bu iki disiplin arasındaki sınırlar belirsizliğini korumaktadır (İnglis, 2023, s. 155). Benzer bir belirsizlik durumu da harfleme tasarımcıları ve illüstratörler arasında yaşanmaktadır. Harfleme tasarımları, adeta bir metnin illüstrasyonu gibi görüldüğünden, illüstrasyonların harfleme tasarımcıları tarafından yapıldığı ve zaman zaman da bu kişilerin kendilerini illüstratör olarak tanımladıkları görülmüştür. Aynı şekilde illüstratörlerin kendi projeleri için elle çizdikleri metinler sayesinde kendilerini harfleme sanatçısı olarak da tanımladıklarına rastlanmıştır. İllüstratörlerin ve harfleme tasarımcılarının çizim temelli disiplinlerde ustalaşmaları, özellikle tasarımın içerisine yazı dahil olduğunda, disiplinler arasındaki

sınırlar keskinliğini kaybetmektedir. Buna rağmen bu durum bir rekabet ortaya çıkarmak yerine, zaman zaman karşılıklı alışverişe dönüşerek iki disiplinin de kapsamını genişletmektedir (Görsel 2.37).

Görsel 2.37

Tomorrow I'll Be Brave, Sayfa ve Harfleme Tasarımı Örnekleri



Not: Jessica Hische, 2018

Kaynak: (<http-104>)

Grafik tasarım ve harfleme tasarımlarında, harf formlarının yalnızca tipografik birer öge olmalarının ötesinde, adeta resimsel bir anlatım aracı olarak da kullanılmaktadır. Blake tarafından, harfleme pratiği ile illüstrasyon arasındaki ilişki “harfleme ve illüstrasyon çevremizdeki dünyayı gezinmeyi sağlayan araçlar” şeklinde özetlenir (Blake, 2021). Bu tanım, harflerin yalnızca okunabilir işaretler değil, aynı zamanda yorumlayıcı görsel öğeler olduklarını net bir şekilde vurgular. İllüstratif formlardan yola çıkan harfleme tasarımları, tipografiden farklı olarak, harflerin kendilerini imgelerle bütünleştiren, dekoratif ve anlatı özelliği yüksek olan çalışmalar olarak tanımlayabilmektedir. Bu tasarımlarda harfler genellikle el ile dijital ya da geleneksel ortamda çizilir, renk ve doku kullanımı ön plana çıkar. Tasarımı yapılacak kelime ya da kelime grubu, diğer harfleme

tasarımı türlerine kıyasla, kavramsal ve dolaylı olarak ele alınmak yerine, doğrudan veya ilgili şekilde görselleştirilmektedir (Görsel 2.38).

Görsel 2.38

Toys, Harfleme Tasarımı



Not: "Christmas 1966" Sayısı, Backstage Disneyland Dergisi, 1966

Kaynak: (http-105)

Harfler, illüstrasyon disiplini yardımıyla figüratif ya da soyut öğelerle zenginleşerek, kompozisyonda bütünleşik bir resimsel anlatı haline dönüşmektedir. Hische, harfleme tasarımları ile illüstrasyonun, özünde aynı mesleki yeterlilik barındırdığını vurgular; kelimelerin bir yandan resim gibi kullanılabildiğinden bahsederken, aynı zamanda görsel öğelerin harf şekline indirgenebildiğine vurgu yapar (Hische, 2015). Hische çalışmalarında, harflerin nesnelere, imgelere ve figürlere dönüşmesine olanak tanıyarak; yalnızca tipografik öğeler olmanın ötesine geçmek için harflere bir seçenek sunar (Görsel 2.39).

Görsel 2.39

Jessica Hische Harfleme Tasarımı Örnekleri

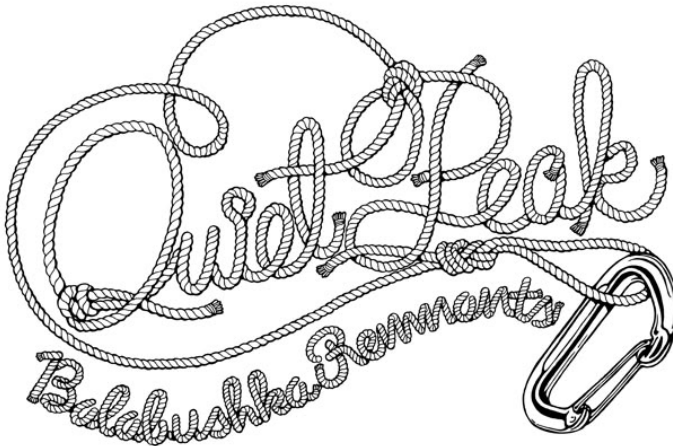


Kaynak: (http-106)

İllüstratif üsluptan yola çıkan harfleme tasarımları, tipografik bir metnin yalnızca okunabilirliğine değil, aynı zamanda bir görsel anlatım diline de hizmet ettiği çalışmalardır. Bu yaklaşımda harfler, çoğu zaman tipografik ya da kaligrafik formlara benzetilmekle birlikte, bir başka materyal ya da yüzey özelliğini çağrıştıracak biçimde resmedilir (Görsel 2.40). Örneğin, script karakterinde yazılmış bir kelime, kurdele gibi kıvrılarak yumuşak bir tekstil dokusunu taklit edebilirken; bir majüskül harf grubu, ahşap, taş ya da buz gibi yüzey dokularını andıracak biçimde yapılandırılabilir (Görsel 2.41).

Görsel 2.40

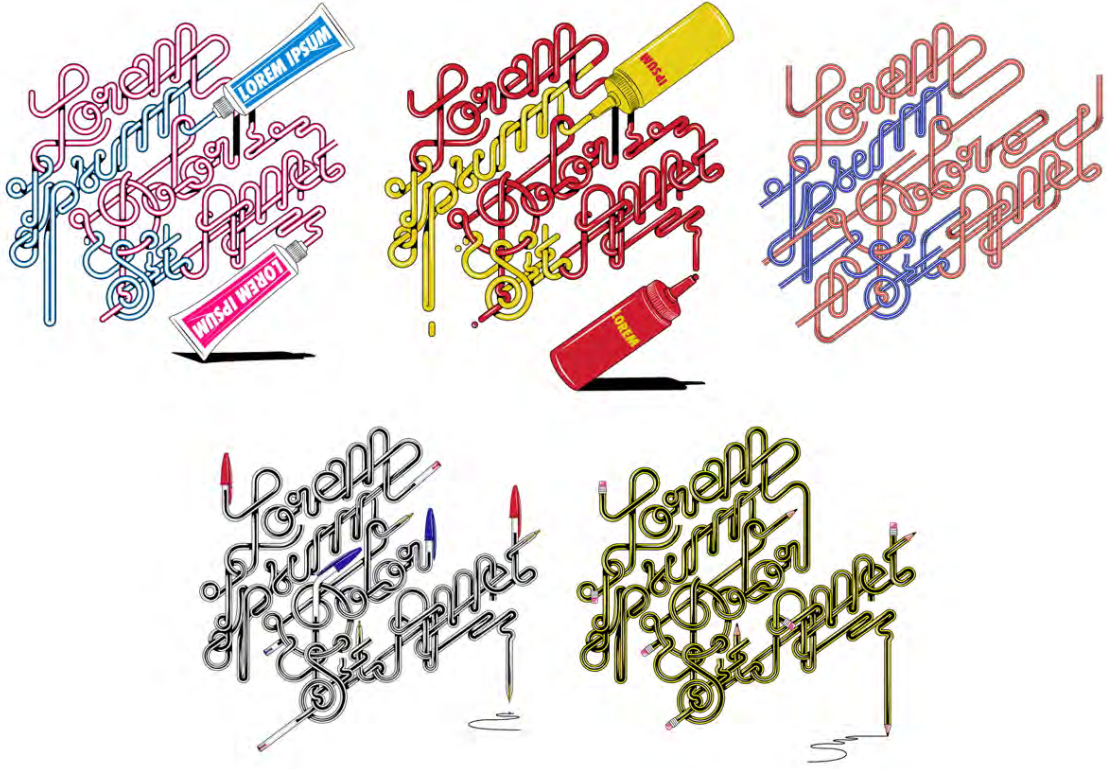
Balabushka Remnants Markası İçin Harfleme Tasarımı



Kaynak: (http-107)

Görsel 2.41

Lorem ipsum, Harfleme Tasarımı Örnekleri



Not: Alex Trochut, 2005

Kaynak: (http-108)

Bu türden harfleme tasarımlarında hem okunabilirlik hem de malzeme benzetimi görsel dikkat yaratma açısından belirleyici faktörlerdir. Nitekim benzer uygulamalar, harflerin yalnızca birer tipografik yapı değil, aynı zamanda dokuya, hacme ve nesne benzeşimine açık görsel öğelere dönüştüğünü göstermektedir. Kimi tasarımcılar, malzemeyi illüstre etmek yerine doğrudan kullanmayı tercih edebilirler. Bu gibi uygulamalarda, tasarımcının illüstrasyon ve harfleme dili özgünlüğünü korurken, 3 boyutlu malzeme ile tasarım zenginleşmiş olur (Görsel 2.42).

Görsel 2.42

Of Hungry Ghosts, Housewives and Untold Stories, 3 Boyutlu Harfleme Tasarımı

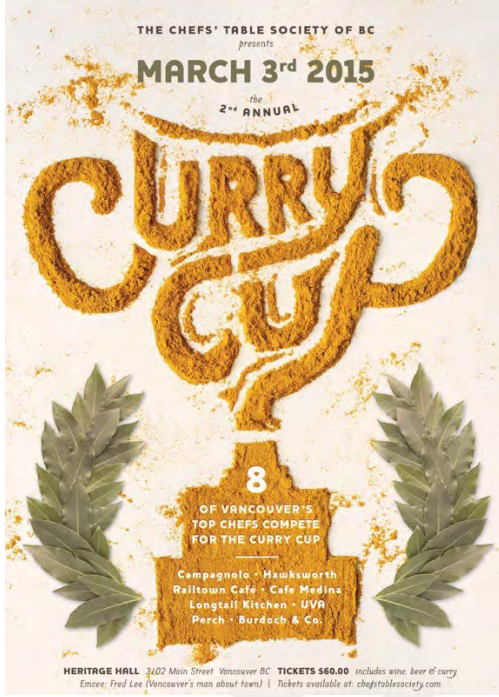


Kaynak: (http-109)

İkinci yaklaşımda ise harfler, bir bütün kompozisyonun veya nesnel bir formun parçası ya da kendisi olarak tasarlanır. Burada harflerin her biri birer bağımsız karakter olmaktan çıkar; birlikte bir nesneye dönüşen veya belirli bir görsel forma oturtulan bütünsel bir yapının ögesi haline gelir (Görsel 2.43). Bu gibi uygulamalarda, harfler metni oluşturmanın ötesinde; resimsel bir anlatımın taşıyıcısına dönüşmektedir. Dolayısıyla, harflerin yalnızca biçimsel değil, içeriksel olarak da illüstrasyonla bütünleştirildiği bir görsel yazı dili inşa edilir. Bu tasarım anlayışında, harflerin anlam ve form bütünlüğü içerisinde değerlendirilmesi, tasarımcının hem tipografi hem de illüstrasyon bilgisini bütüncül biçimde kullanmasını gerekli kılar (Görsel 2.44). Sonuç olarak, illüstratif harfleme tasarımları, yazı karakterlerinin ya bir materyal dokusu gibi yorumlandığı ya da bir formun içine entegre edilerek yeniden kurgulandığı yaratıcı tasarım biçimleri olabilmektedir. Bu yaklaşım, grafik tasarımda hem anlatı hem de estetik açıdan güçlü iletişim stratejileri sunmaktadır.

Görsel 2.43

Curry Cup Finali İçin Afiş Üzeri Harfleme Tasarımı



Not: Wendy Wan, 2015

Kaynak: (http-110)

Görsel 2.44

May Your Fire Burn So Bright That Others Gather For Warmth, Harfleme Tasarımı



Not: Daniel Palacios

Kaynak: (http-111)

Bu nedenle, grafik tasarım içerisinde hem yazı hem de illüstrasyon kritik önem taşımaktadır. Tasarımın zaman zaman ihtiyaç duyduğu bu iki disiplin ilk bakışta bağımsız görünseler de aralarında önemli bir bağlam bulunmaktadır. Yazının ve harflerin çizilerek oluşturulduğu harfleme tasarımları, yapıları gereğince illüstrasyonla yakın bir ilişki kurar ve görsel birer öge olarak kendini var etmektedir. Çünkü harflerin ve illüstrasyonun birleşimi, metni daha güçlü ve katmanlı bir görsel iletişim aracı haline getirmektedir. Johnston, harflemenin bir sanat türü olarak değerlendirildiğine ve bir ifade ya da alıntıda her harfin bir illüstrasyon işlevi gördüğüne değinmiştir (Johnston, 2017). Bu bağlamda, bir harfleme tasarımcısının hem tipografi hem de illüstrasyon bilgisine ve yeteneğine sahip olması, kompozisyonda bütünlüğü sağlamak ve girift formlar yaratabilmesi adına önemli bir etkidir. Bu bilgilere sahip tasarımcıya özgün harf formlarının ve ilişkilerinin yaratımında yeni kapılar açılacak, tasarımın görsel anlamda zenginleşmesine olanak sağlanacaktır. Dolayısıyla illüstrasyon bilgisi devreye girdiğinde, harfleme tasarımları yalnızca çizilen harflerin kurduğu ilişkiler bütünü olmaktan öteye geçerek; çizgisel birer imgeye dönüşür, estetik ve anlatsal işlev kazanır.

ÜÇÜNCÜ BÖLÜM

3 HARFLEME TASARIMLARINDA SÜREÇ VE BİR UYGULAMA PROJESİ

Tezin bu bölümünde, önceki bölümlerde tarihi gelişimi ve türleri detaylıca ele alınan harfleme tasarımının uygulama projelerine odaklanılmaktadır. Harfleme tasarımları, yalnızca estetik bir ifade aracı olmanın ötesinde, kavramsal ve görsel çözümlemeleri bir araya getiren disiplinlerarası bir tasarım alanını temsil eder. Bu bağlamda, her bir harfleme tasarımı süreci, tasarımcının hem kavramsal hem de görsel bir problem çözme sürecini yürütmesini gerektirir. Sürecin başlangıcında, tasarımın temel amacı veya iletmek istediği mesaj net bir biçimde tanımlanmalıdır; bu aşama, tasarımın yönünü belirleyen kritik bir adım olarak karşımıza çıkmaktadır. Ardından, kavram panoları ve görsel kütüphaneler oluşturularak, tasarımın tematik ve duygusal çerçevesi belirlenebilir. Görsel kütüphaneler, renk, form, kompozisyon ve tipografi referanslarını bir araya getirerek tasarımcının zihinsel haritasını güçlendirme rolünü üstlenmektedirler.

Uygulama projesinde çalışılmak üzere, beş farklı müzik türünden, iz bırakmış kadın sanatçılar seçilmiştir. Seçilen sanatçıların hayatları, özgün yönleri, ürettikleri müzik ve müziğin karakteristik özellikleri incelenmiştir. Edinilen bilgiler ışığında, “Bu kişinin harfleme tasarımı ile oluşturulmuş kişisel logo tipleri olsa nasıl olurdu?” sorusundan yola çıkılarak özgün harfleme tasarımları geliştirilmiş ve üretim süreci belgelenmiştir. Tasarım süreci, her sanatçının kimliği, yaşadığı dönem ve dönemin grafik tasarım üzerindeki etkileri göz önünde bulundurularak yürütülmüş; ön hazırlık aşamasında kavram panoları ve görsel kütüphaneler hazırlanmış, eskiz çalışmaları ile harf formları üzerinde denemeler gerçekleştirilmiştir. Bu metodolojik yaklaşım, ortaya çıkan tasarımların hem kavramsal tutarlılığını hem de görsel etkisini güçlendirmekte, tasarımcıya bilinçli ve özgün bir üretim zemini sağlamaktadır.

Projenin sonunda, tasarımlar giydirmeler (*mock-uplar*) ile desteklenerek gerçek kullanım alanları gözler önüne serilmiş; böylece tasarımın uygulama potansiyeli ve işlevselliği somut örneklerle ortaya konmuştur. Söz konusu süreç, izleyen beş uygulama projesi çerçevesinde somut örnekler aracılığıyla incelenecek ve her bir çalışmanın tasarım sürecine özgü kararları, yaklaşım stratejileri ve sonuçları detaylandırılacaktır.

3.1 Janis Joplin Harfleme Tasarımı ve Uygulama Süreci

Janis Joplin, 1943–1970 yılları arasında yaşamış, Amerikan rock ve blues müziğinin en özgün ve etkileyici kadın vokallerinden biridir (Görsel 3.1). 1960’lı yılların karşı-kültür hareketinin önemli temsilcilerinden biri olan Joplin, hem sesiyle hem de sahne performansı ile dönemin sosyal, politik ve sanatsal çalkantılarını bedeninde taşıyan bir figürdür. Sanat yaşamı, Vietnam Savaşı’na, kadın hareketlerine, sivil haklar mücadelesine ve hippie³⁴ kültürünün yükselişine tanıklık etmiş; tüm bu dönüşümler onun müzikal estetiğine de doğrudan yansımıştır.

Görsel 3.1

Janis Joplin



Kaynak: (http-112)

Amerikan rock müziğinin öncülerinden biri olarak kabul edilen Joplin, özellikle güçlü mezzo-soprano³⁵ sesi ve sahne üzerindeki enerjik performanslarıyla tanınmıştır. 1967 yılında *Big Brother and the Holding Company* adlı grubun solisti olarak sahneye çıkmaya başlamış ve 1969’da *Woodstock Festivali*’nde gösterdiği performansla geniş bir dinleyici kitlesine ulaşmıştır. Joplin, blues, soul ve rock türlerini harmanlayarak kendine özgü bir müzik dili oluşturmuş ve bu sayede dönemin müzik sahnesinde önemli bir figür haline

³⁴ Hippi, 1960’lar ve 1970’lerde, ana akım Amerikan yaşamını reddeden ve karşı kültürel değerleri benimseyen, Vietnam Savaşı karşıtı ruhla şekillenen bir gençlik hareketinin üyesidir (Street, 2025).

³⁵ Mezzo-soprano, İtalyanca “mezzo” (yarım) kelimesinden türetilmiş bir vokal sınıfıdır ve güçlü orta sesleri, dolgun alt kayıtları ve zengin ton kalitesi ile karakterizedir. Mezzo-sopranolar, soprano notalarını aynı yükseklikte söyleyebilseler de genellikle daha dolgun ve karanlık bir tınıya sahiptirler (The Kennedy Center, 2025).

gelmiştir. Joplin'in kariyerinin zirveye ulaştığı dönem, 1969 ile 1970 yılları arasına denk gelmektedir. Bu dönemde Amerika Birleşik Devletleri, Vietnam Savaşı'nın etkisiyle toplumsal ve politik açıdan gergin bir dönemden geçmektedir. Gençlik hareketleri, sivil haklar mücadelesi ve kadın hakları gibi toplumsal değişim taleplerinin ön plana çıktığı bu atmosfer, Joplin'in müziğine de yansımış; şarkılarında bireysel özgürlük, aşk ve toplumsal eleştiriler gibi temalar işlenmiştir.

Grafik sanatlar tarihi açısından bakıldığında, 1960'ların sonları ve 1970'lerin başlarında Amerika, psychedelic sanat akımının etkisiyle şekillenen bir dönüm noktasıdır. Modernist düzenin katı yapısının sorgulanmaya başlandığı, özellikle afiş tasarımları, albüm kapakları ve plak tasarımlarında, renkli ve soyut formların sıklıkla kullanıldığı, tipografik özgürlüklerin arttığı, renk kullanımında doygunluk ve kontrastın öne çıktığı bir dönemdir (Görsel 3.2). Bu yıllarda özellikle **psikedelik sanat** (*psychedelic art*) akımı, Janis Joplin'in müziğiyle paralel olarak gelişmiş; kıvrımlı, dekoratif, bazen neredeyse okunaksız tipografi anlayışı; titreşimli ve kontrastlı renk paletleriyle birlikte dönemin müzik endüstrisini grafik olarak da biçimlendirmiştir.

Görsel 3.2

Burl Ives "Sweet, Sad & Salty" Albüm Kapağı



Not: 1968

Kaynak: (http-113)

Bu dönemde grafik tasarım alanı, İsviçreli modernistlerin etkisiyle yapılandırılmış ızgara sistemlerinin ötesine geçerek, daha deneysel, serbest ve kavramsal çalışmalara yönelmiştir. Bu dönemin grafik tasarım ürünlerinde, tipografik açıdan elle yazılmış yazı karakterleri, akıcı ve organik formlar, parlak renkler ve soyut desenler ön plana çıkmıştır. Sayfa düzenlerinde ise asimetrik kompozisyonlar, büyük ve dikkat çekici başlıklar, el yazısı tarzı fontlar ve simgesel öğelerin yoğun kullanımı dikkat çeker. Bu öğeler, dönemin özgürlükçü ve deneysel ruhunu yansıtarak, izleyiciyi hem görsel hem de duygusal olarak etkileyen bir deneyim sunmuştur. San Francisco merkezli *psychedelic poster movement*, özellikle müzik etkinliklerine yönelik afişlerde tipografinin sınırlarını zorlayan, geleneksel okunurluk kurallarını reddeden bir anlayışı savunmuştur. Victor Moscoso, Wes Wilson ve Rick Griffin gibi sanatçılar, dönemin müzikal temsilcileri için hazırladıkları afişlerde özgür harflemeler, organik formlar, asimetrik yerleşimler ve kontrast renklendirmeler kullanmışlardır (Görsel 3.3).

Görsel 3.3

Psikedelik Kitap Kapağı Örneği



Not: Rick Griffin, 1985

Kaynak: (http-114)

Tipografik olarak, *Art Nouveau* etkilerinin yeniden yorumlandığı bu dönemde, harfler birer görsel şekle dönüşür. Harfler bazen bir figüratif formun içine oturtulur, bazen de kendi başlarına figüratif birer öge olarak ele alınır. Renk paletleri sıklıkla sarı, fuşya, koyu mavi, yeşil ve turuncu gibi doygun tonlardan oluşur. Sayfa düzenlerinde ise denge artık matematiksel oranlarla değil, görsel ritim ve sezgisel denge ile sağlanmaktadır (Görsel 3.4). Albüm kapakları, konser afişleri ve dergi kapakları bu dönemin tipik örnek alanlarıdır.

Görsel 3.4

Neon Rose Afiş Serisi



Not: Victor Moscoso, 1966-67

Kaynak: (http-115)

Janis Joplin'in müziği ve sahne performansları, dönemin toplumsal ve kültürel dinamikleriyle şekillenmiş; grafik sanatlar ise bu dinamikleri görsel bir dil aracılığıyla izleyicilere aktarmıştır. Joplin'in sanatsal kimliği, müziği ve görsel estetiği arasındaki bu etkileşim, dönemin harfleme tasarımına olan katkılarını ve etkilerini anlamamıza yardımcı olmaktadır (Görsel 3.5).

Görsel 3.5

Janis Joplin Konser Afişi Örnekleri



Not: Janis Joplin & James Cotton Blues Band, 1969; Janis Joplin “The BG-165” 1969; Janis Joplin 1969, San Bernardino

Kaynak: (http-116)

Tezin uygulama projesinin ilk ayağı olan Janis Joplin harfleme tasarımı, yukarıda özetlenen tarihsel ve kültürel bağlama referansla geliştirilmiş, sistematik bir tasarım sürecini yansıtmaktadır. Tasarıma başlamadan önce, harfleme tasarımında çalışılacak olan sanatçı ve yaşadığı dönem detaylıca araştırılmıştır; sanatçıya ait eserler de dinlenerek bir vizyon ve fikir oluşturma çabası içerisine girilmiştir. Sanatçıya ait konser afişleri ve albüm kapakları incelenerek Joplin’in yaşadığı dönemde grafik tasarımcıların, sanatçıyı ve eserlerini nasıl grafik bir dil çerçevesinde ele aldıkları incelenmiştir. Bu ön hazırlık sürecinden sonra ise fikir gelişmiş ve eskiz sürecine başlanmıştır. Eskiz süreci el ile tablette çalışılmış ve Procrate uygulaması bu aşamada tercih edilmiştir.

Görsel 3.6

Janis Joplin Harfleme Tasarımı Eskizi 1



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

İlk dijital çizimler, serbest elle harf formu keşfine odaklanan bir ön çalışma niteliği taşımaktadır. Bu aşamada amaç, sadece okunabilir bir yazı üretmek değil; aynı zamanda Janis Joplin'in karakterine uygun, onun müziğindeki dağınıklığı, yüksek enerjiyi ve duygusal patlamaları yansıtan bir tipografi atmosferi yaratmaktır. Harflerin yapısı organik, kıvrımlı ve dinamik tutulmuştur. Hiçbir harf, mekanik ya da geometrik bir yapıya oturtulmamış; aksine, her biri bir hareketin uzantısı gibi kurgulanmıştır.

Görsel 3.7

Janis Joplin Harfleme Tasarımı Eskizi 2



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

İkinci çizim katmanında, ilk eskizden alınan veriler daha kararlı çizgilere dönüştürülerek harf yapıları belirginleştirilmiştir. Bu aşamada tipografik denge, boşluk kullanımı ve form bütünlüğü gibi tasarım ilkeleri önemsenmiştir. Harfler arası uyum, hizalama ve görsel ritim test edilmiştir. Yine de bu düzende, özgürlük duygusu korunmuştur.

Görsel 3.8

Janis Joplin Harfleme Tasarımı (Negatif) Eskizi 3 ve 4

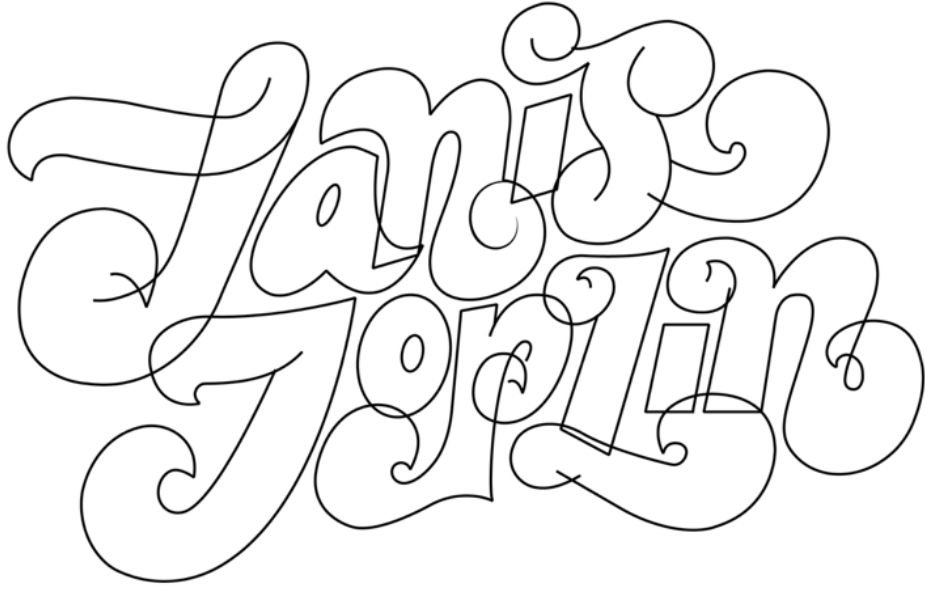


Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Eskizler arasında yer alan siyah zemin üzerine beyaz çizim, harf formunun negatif alan içindeki varlığını deneyimlemek için kullanılmıştır. Bu görselle birlikte harflerin sadece iç yapısı değil, aynı zamanda çevreyle olan ilişkisi değerlendirilmiştir. Ardından gelen dolgulu uygulama ise formun pozitif etkisini test etmek açısından kritik bir aşamadır. Burada ağırlık merkezleri, iç boşlukların dağılımı ve tüm kelime formunun grafik kütledeki dengeye dikkat edilmiştir.

Görsel 3.9

Janis Joplin Harfleme Tasarımı Vektörizasyon Aşaması 1

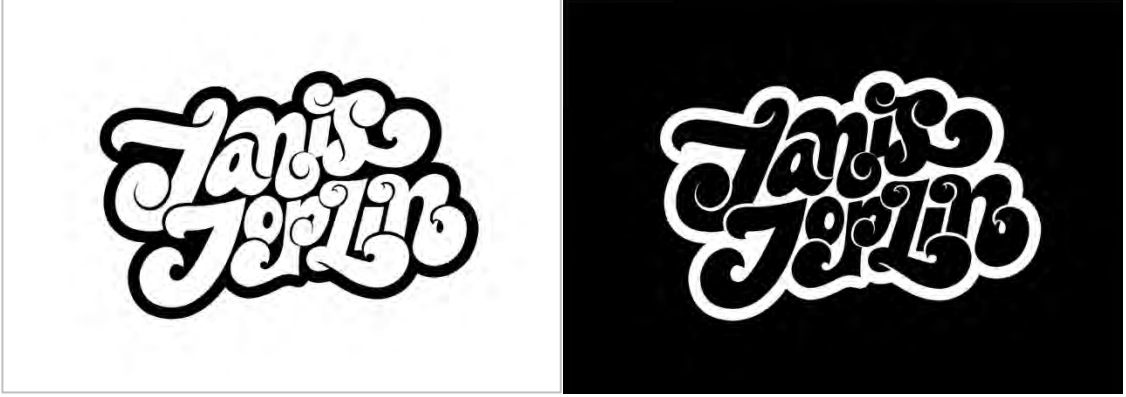


Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Vektörizasyon süreci, çizimlerin teknik anlamda sunuma hazır hale getirilmesini sağlayan ilk aşamadır. Vektörizasyon aşamasında, Procreate uygulamasına el ile çizilen taslaklar jpeg formatında kaydedilerek Adobe Illustrator programına aktarılmıştır. Burada, el ile çizilen harf formlarının üzerinden pentool aracı ile geçilerek harfler vektör formatına geçirilmiştir. Eskizde çalışılan harf kenarları keskinleştirilmiş, formlar titişimleri temizlenmiş, her harf bir vektör ağına oturtularak profesyonel bir sunum niteliği kazandırılmıştır.

Görsel 3.10

Janis Joplin Harfleme Tasarımı Vektörizasyon Aşaması 2



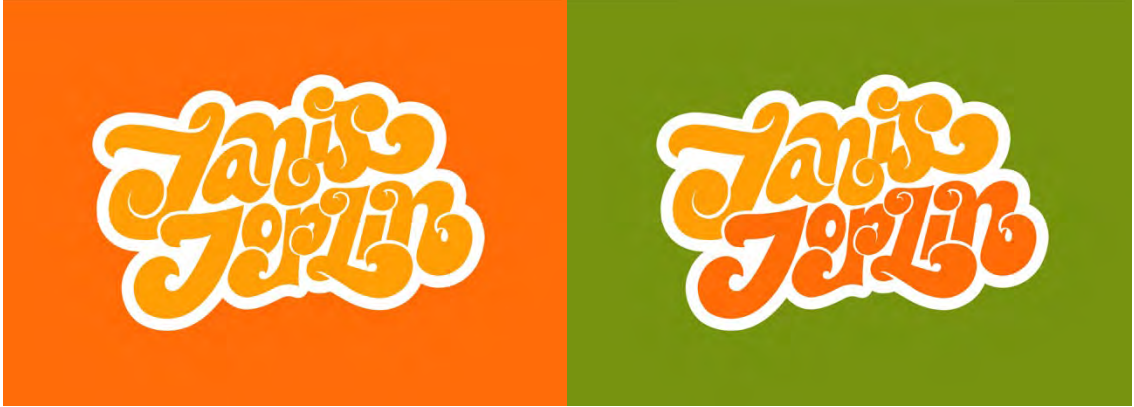
Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Janis Joplin'in müziği, çoğu zaman kontrolsüz bir enerji patlaması gibi tanımlanmaktadır. Vokalindeki çatlaklar, ani geçişler ve ruh hali değişimleri; tasarımda da görsel karşılığını bulmak zorundadır. Bu bağlamda, hazırladığım harfleme tasarımı, geleneksel tipografik ızgara yapılarından uzak, serbest akışlı, kavisli, neredeyse dans eden bir yapıdadır. Her bir harf, sesin görsel karşılığı gibi düşünülmüş; bazı harflerin aşırı uzamaları, bazılarının ise içe kapanmaları veya eğrisel hareketleri Joplin'in vokal karakterine paralel olarak kurgulanmıştır.

Bu harfleme tasarımı aynı zamanda bir tür ses-grafik çevirisi olarak da okunabilir. Harfler, yalnızca bir isim taşımaktan ziyade bir ritim, bir duygu ve bir çağrışım taşımalıdır. Kullanılan form dilinin 1960'ların psikedelik afiş tasarımlarına doğrudan referans vermesi, hem dönemin grafik dilini harfleme tasarımına uyarlanmasını sağlar, hem de Joplin'in kültürel mirasını işaret eder. Hazırlanan Janis Joplin harfleme tasarımı, dönemsel bağlam, kültürel referanslar ve bireysel estetik tercihler doğrultusunda bütüncül bir grafik çözümlemeye dayanmaktadır. Tasarımın hem özgün hem de tarihsel bağlamla uyumlu olması hedeflenmiştir. 1960'ların sosyal ve sanatsal atmosferi, dönemin grafik ürünlerine yansıyan biçimsel özgürlük ve tipografik deneyler, bu projenin temel esin kaynaklarını oluşturmuştur.

Görsel 3.11

Janis Joplin Harfleme Tasarımı Renk Denemeleri 1 ve 2



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Sonuç olarak, bu harfleme tasarımı çalışması yalnızca bir ismin harfler aracılığıyla düzenlenmesi değil; aynı zamanda bir dönemin ruhunu, bir müzikal figürün enerjisini ve bir grafik tasarım tarihinin estetik belleğini içinde barındıran çok katmanlı bir görsel yorumdur. Bu yönüyle, sadece teknik olarak değil; kültürel ve sanatsal düzlemde de anlamlı ve yerinde bir tasarım yaklaşımı ortaya konmuştur.

Görsel 3.12

Janis Joplin Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması 1



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Görsel 3.13

Janis Joplin Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması 2



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

3.2 Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı ve Uygulama Süreci

Ella Jane Fitzgerald, 20. yüzyıl caz tarihinin en güçlü vokal figürlerinden biri olarak kabul edilmektedir (Görsel 3.14). “Müziğin First Lady’si” (*Fist Lady of Song*) unvanıyla anılan Fitzgerald, altmış yılı aşkın kariyerinde geniş ses aralığı, kusursuz entonasyonu³⁶ ve özellikle scat³⁷ tekniğindeki ustalığıyla caz müziğinin hem estetik hem de kültürel gelişiminde önemli bir temsilci olmuştur (Nicholson, 2004). Onun müziği yalnızca bireysel bir virtüözitenin ürünü değil, aynı zamanda Amerika’da siyahilerin sesi ve kadın sanatçıların varoluş mücadelesinin sembolik bir ifadesi olmuştur. Müziğinde duyulan özgür doğaçlama, ritmik çeşitlilik ve duygu yoğunluğu, bir yandan cazın kolektif hafızasını yansıtırken, diğer yandan da dönemin toplumsal gerilimlerine karşı sanatsal bir direniş biçimi sunmuştur.

³⁶ Bir müzik parçasında ya da performansta çalınan veya söylenen notaların doğru frekansta ve istenen akortta olması durumudur. Notaların doğru perdede ve uyumlu bir şekilde seslendirilmesini ifade eder (Parr, 2025).

³⁷ Vokal doğaçlama olarak da bilinen “scat singing”, caz müziğinde sözsüz, doğaçlama olarak melodik ve ritmik hecelerle yapılan vokal performanstır. Bu teknik, şarkıcının enstrümantal bir melodiyi sesini kullanarak taklit etmesini ve doğaçlama ifade sağlamasını mümkün kılar (Britannica, 2025).

Görsel 3.14

Ella Fitzgerald



Kaynak: (http-117)

Fitzgerald'ın kariyerinin en parlak dönemleri 1950'ler ile 1960'ların başlarına denk gelmektedir. Bu süreçte özellikle Norman Granz ile gerçekleştirdiği iş birliği sonucunda yayımlanan “*Songbook*” serisi, onun cazı yalnızca Amerika sınırlarında değil, Avrupa ve Asya'da da geniş kitlelere ulaştırmasını sağlamıştır (Nicholson, 2004). Bu yıllar Amerika Birleşik Devletleri'nde ekonomik refahın yükseldiği, tüketim kültürünün yaygınlaştığı, ancak aynı zamanda sivil haklar hareketinin ivme kazandığı ve ırksal eşitsizliklerin giderek görünür hale geldiği bir dönemi temsil etmektedir (Giddins & DeVeaux, 2009). Dolayısıyla Fitzgerald'ın sanatçılığı, bu sosyo-politik bağlamda yalnızca estetik bir üretim değil, aynı zamanda siyahilerin kamusal alandaki görünürlüğünü artıran bir kültürel temsil işlevi de bünyesinde taşımıştır.

Aynı dönem, grafik tasarım tarihinde de modernist ilkelerin kurumsallaştığı ve görsel iletişimin yeni estetik kodlarının belirlendiği bir döneme karşılık gelmektedir. 1950'ler ve 60'lar, İsviçre Tipografik Stili'nin uluslararası ölçekte kabul görmeye başladığı, tasarımcıların nesnellik, sadelik ve işlevselliği merkeze alan bir görsel dil geliştirdiği yıllardır. Bu dönemde grid sistemlerinin yerleşmesi, düzenli ve matematiksel tasarım anlayışının grafik ürünlere hakim olmasını sağlamıştır (Meggs & Purvis, 2016). Böylelikle tasarım yalnızca estetik değil, aynı zamanda bilgi aktarımında etkinliği

Ella Fitzgerald konser afişleri, dönemsel olarak farklı grafik yaklaşımları bir arada barındırır ve bu çeşitlilik hem modernist tasarım anlayışı hem de cazın enerjisini yansıtmaya gerekliliği ile açıklanabilir. Bazı afişlerde görülen sans serif, geometrik ve yalın tipografi, modernist tasarımın işlevsellik ve okunabilirlik odaklı yaklaşımını yansıtır. Bu afişlerde, başlık ve sanatçı adı net, düzenli ve minimalist bir şekilde konumlandırılmıştır; boşluk kullanımı, hiyerarşi ve renk kontrastları, bilgiyi izleyiciye doğrudan aktarır (Görsel 3.16). Bu tür afişler, özellikle prestijli konser salonları ve kurumsal etkinlikler için tasarlanmış ürünlerde öne çıkar. Bu yaklaşım, Ella Fitzgerald'ın profesyonel kimliğini, ciddiyetini ve sahne performansının saygınlığını görselleştirir.

Görsel 3.16

Ella Fitzgerald Konser Afişi Örnekleri 1



Kaynak: (<http-119>)

Öte yandan bazı afişler, caz müziğinin doğaçlama ve ritmik enerjisini görsel olarak ortaya koyacak şekilde tasarlanmıştır. Bu afişlerde hareketli çizgiler, organik formlar, eğik veya elle çizilmiş tipografi ve dinamik renk geçişleri kullanılır. Harfler, yalnızca bilgi iletmekle kalmaz; müziğin ritmini ve doğaçlama karakterini görselleştirir. Renk paleti çoğunlukla kontrastlı ve canlıdır; kırmızı, turuncu ve mavi tonları, sahnedeki enerji ve cazın duygusal yoğunluğunu yansıtır. Bu tür tasarımlar, izleyiciye yalnızca konser bilgisini vermekle kalmaz, aynı zamanda müziğin ritmi ve cazın özgürlüğü hakkında önceden bir görsel deneyim sunar (Görsel 3.17). Bu iki yaklaşım arasındaki çeşitlilik, Ella

Fitzgerald afişlerinin grafik sanatlar bağlamında hem fonksiyonel hem de estetik bir rol üstlendiğini gösterir. Modernist yalın afişler, kurumsal ve profesyonel yönü vurgularken; enerjik ve organik afişler, müziğin ruhunu, cazın doğaçlama ve canlı karakterini görselleştirir. Böylece afişler, yalnızca bilgi iletimi değil, aynı zamanda müziğin karakterini ve dönemin kültürel estetiğini izleyiciye aktaran güçlü birer görsel araç haline gelir.

Görsel 3.17

Ella Fitzgerald Konser Afişi Örnekleri 2



Kaynak: (http-120)

Tezin bu bölümünün ikinci sanatçısı olan Ella Fitzgerald için tasarlanan harfleme tasarımı, yukarıda özetlenen tarihsel ve kültürel bağlama referansla geliştirilmiş sistematik bir tasarım sürecini yansıtmaktadır. Tasarıma başlamadan önce, harfleme tasarımında çalışılacak olan sanatçı ve yaşadığı dönem detaylıca araştırılmıştır ve sanatçının eserleri dinlenerek ilk izlenimler edinilmiştir.

Tasarım süreci, görsel kütüphane oluşturma aşaması ile başlamıştır; sanatçıya ait konser afişleri ile albüm ve plak kapakları incelenerek Fitzgerald'ın yaşadığı dönemin grafik tasarım dilinin görsel analizi yapılmıştır. Sürecin ilk ve en temel aşaması olan görsel kütüphane oluşturma aşaması, tasarımcıya fikirsel ve estetik bir çerçeve sunduğundan, özellikle kavramsal çalışmalarda önemli bir aşama olarak nitelendirilebilmektedir. Görsel kütüphaneler, belirli bir tema ya da kişi üzerine yapılacak çalışmalarda, tasarımcıya renk,

şablon, tipografi vb. gibi alanlarda referans kaynağı niteliği taşımaktadır. Bu proje kapsamında oluşturulan görsel kütüphane, caz müziğinin ikonik ismi Ella Fitzgerald'ın sahne performanslarından görselleri, caz kültürünü, albüm kapaklarını, dönemin afişlerini, kullanılan renkleri ve tipografik uygulamaları ve seçilen yazı karakterlerini kapsamaktadır. Kütüphane içerisinde retro tipografik öğeler, elle çizilmiş gibi görünen afiş tasarımları, dönemine özgü havayı barındıran sans-serif ve serif yazı karakterleri, caz kültürünü temsil eden canlı fakat sofistike renk paletleri ve müzikal enstrümanları vurgulayan illüstrasyonlar öne çıkmaktadır. Bu içerikler, tasarımın yalnızca estetik kararlarını değil, aynı zamanda duygusal atmosferini şekillendiren özellikleri bünyelerinde barındırmaktadır. Ella Fitzgerald'ın sahnedeki duruşu, afişlerdeki grafik kompozisyonlar ve kullanılan yazı tipleri, ilham verici bir zemin sunmanın yanı sıra dönem estetiğine uygunluk açısından da görsel tutarlılığı sağlamada önemli bir rol üstlenmektedir. Görsel kütüphane oluşturularak yapılan ön hazırlık sürecinden sonra ise tasarım fikri kısmen fikir oluşmuş ve ardından eskiz sürecine başlanmıştır (Görsel 3.18).

Görsel 3.18

Ella Fitzgerald Görsel Kütüphane



Kaynak: Ayça Uygungöz tarafından kolaj oluşturulmuştur.

Eskiz süreci, fikirlerin somutlaşmaya başladığı yaratıcı üretim evresidir. Bu aşamada Procreate uygulaması kullanılarak dijital ortamda ilk eskizler çizilmiştir. Ella Fitzgerald ismini tipografik bir kompozisyon içine yerleştirirken görsel kütüphanede yer alan eski caz afişlerinden esinlenilmiştir. Kompozisyon, harflerin hem ritmik hem de görsel olarak dengeli bir yapı içerisinde yerleştirilmesini hedeflemektedir; temel amaç, harf yapılarının dans edercesine birbiriyle etkileşim halinde olmasıdır. Aynı zamanda “caz”ın ve Fitzgerald’ın çokça kullandığı “scat” tekniğinin doğaçlama ruhunu yansıtacak organik formlara da açık bir tasarım anlayışının arayışlarına girilmiştir (Görsel 3.19).

Görsel 3.19

Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı Eskizi 1



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

İkinci eskiz aşamasında, ilk kompozisyonun üzerine inşa edilerek harf anatomileri daha detaylı biçimde işlenmiştir. Harf yapılarında kalınlık-incelik dengesi, terminal bitişleri, serif detayları gibi tipografik bileşenler değerlendirilmiştir. Bu aşamada, her bir harfin karakteristik yapısı ele alınarak kompozisyon içerisindeki uyumu test edilmiştir. Bu

denemeler, harfleme tasarımındaki harflerin hem bireysel hem de bütünsel işlevselliğini ölçümlemeye yaramıştır (Görsel 3.20).

Görsel 3.20

Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı Eskizi 2



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Son eskiz aşamasında ise, önceki iki denemeden elde edilen geri bildirimlerle harf formlarında gerekli düzeltmeler gerçekleştirilmiştir. Bu düzeltmeler yalnızca biçimsel değil; aynı zamanda optik denge, okunabilirlik ve ritmik yapı açısından da değerlendirilmiştir. Elle yapılan bu düzeltmeler, harflerin arasındaki boşlukların ve hizalamanın görsel olarak dengelenmesine imkan tanımıştır. Bu süreçteki müdahaleler, tipografik kararlılık ve estetik uyumu sağlamak adına kritik önem taşımıştır (Görsel 3.21).

Görsel 3.21

Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı Eskizi 3



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Tasarıma ait son eskiz, Adobe Illustrator programına aktarıldıktan sonra, elle çizilen harf formlarına benzer tipografik özelliklere sahip bir yazı karakteri araştırılmıştır. Eskizdeki çizgilere benzer formlara sahip **Benton Modern D Cm SemiBold** yazı karakteri temel alınmak üzere seçilmiş ve tipografik tabanlı bir harfleme oluşturulma süreci, el yerine dijital araçlarla sürdürülmüştür. Eskiz kağıdı, yazı karakterlerinin altına yerleştirilerek, yazı karakterinde var olan harf formları ve harflerin varyasyonları karşılaştırılarak, en uygun harf formlarının seçimleri bu aşamada yapılmıştır (Görsel 3.22).

Görsel 3.22

Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı Vektörizasyon Aşaması 1



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Tipografik temelli bu uygulamada, harf karakterleri üzerinde çeşitli varyasyonlar denenerek yazının genel uyumu gözlemlenmiştir. Benton Modern ailesinin sunduğu serif yapıları, klasik caz döneminin nostaljik ruhunu yansıttığı için özellikle tercih edilmiştir. Harfler, gerektiğinde deformasyona uğratarak estetik ve işlevsel bir kompozisyon elde edilmesi amaçlanmıştır. Optik denge sağlamak adına harfler arasındaki boşluklar siyah-beyaz olarak ölçümlenmiş, bu sayede okunabilirlik artırılmıştır (Görsel 3.23).

Görsel 3.23

Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı Vektörizasyon Aşaması 2

Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Renklendirme aşamasında, ilk adımda oluşturulan görsel kütüphane tekrar referans alınmıştır. Özellikle caz dönemine ait afişlerde kullanılan canlı morlar, gece mavileri, altın sarıları ve pastel pembeler tasarıma entegre edilmiştir. Bu renk seçimleri yalnızca estetik değil, aynı zamanda dönemselle bağlamla ilişkili kültürel bir referans taşır. Kontrast ve vurgu renkleri kullanılarak görsel hiyerarşi oluşturulmuş, harflerin ön plana çıkması sağlanmıştır (Görsel 3.24).

Görsel 3.24

Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı Vektörizasyon Aşaması 3



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Tasarım oluşturulduktan sonra, ortaya çıkan sonucun tezde anlatılan harfleme tasarımı kavramının doğrudan karşılığı olmadığına karar verilmiş; harflerin birbirleri ile daha iyi ilişkiler kurduğu yeni bir tasarım oluşturmak amacıyla eskiz çalışmalarına yeniden başlanmıştır. Yeni tasarım sürecinin ilk aşamasında, projenin kavramsal çerçevesi yeniden belirlenmiştir. Bu çerçeve içerisinde Ella Fitzgerald'ın müziğinde sıklıkla karşılaşılan scat tekniği temel alınmış, bu doğaçlama pratiğin harfleme tasarımına nasıl aktarılabilceği üzerine odaklanılmıştır. Bir sonraki aşamada tablet aracılığıyla Procreate yazılımı üzerinden hızlı dijital eskizler gerçekleştirilmiştir (Görsel 3.25). Yapılan eskizlerde, scat tekniğinin doğaçlama ve ritmik yapısı harfleme tasarımı ile görselleştirilmeye çalışılmış, harfler melodik bir akışın parçaları olarak ele alınmıştır. Ella Fitzgerald'ın scat söyleyişlerinde kullandığı kısa ve uzun heceler, çizgisel hareketlere, ani yön değiştiren çizgilere ve form arayışlarına dönüştürülmüştür. Böylece, çizimlerde doğrudan sesin doğaçlama karakteri görsel bir dile çevrilmiştir. Bu yaklaşım, vokal doğaçlamanın anlık yaratıcılığını yansıtan eskizlerin, tasarımın temelini oluşturmaya imkan tanımıştır.

Görsel 3.25

Ella Fitzgerald Dijital Eskizleri

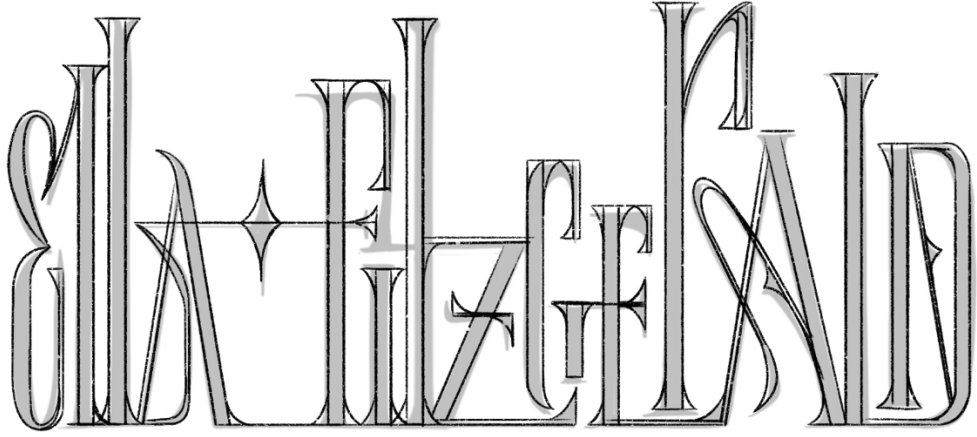


Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Yapılan eskizlerin ardından seçilen kaba tasarım üzerine detaylı çalışmak üzere Procreate uygulamasına aktarılmış ve harf iskeletleri rafine edilmiştir (Görsel 3.26). Bu süreçte harf anatomileri, harflerin hat kalınlıkları, terminallerin karakterleri gibi tipografik ölçütler belirginleştirilerek, tasarım yeniden incelenmiş ve gerekli düzenlemeler yapılmaya başlanmıştır (Görsel 3.27). Harfler arası boşlukların dağılımı düzenlenmiş, kelimenin genel ritmi görsel açıdan tutarlı hale getirilmiştir. Scat tekniğinde görülen senkoplu ritimler³⁸, harfleme tasarımında harf yüksekliklerinin bilinçli olarak değiştirilmesiyle görselleştirilmiş, durağan bir düzen yerine müzikal bir akış ortaya çıkarılması amaçlanmıştır.

Görsel 3.26

Seçilen Ella Fitzgerald Eskizinin Düzeltme Aşaması 1

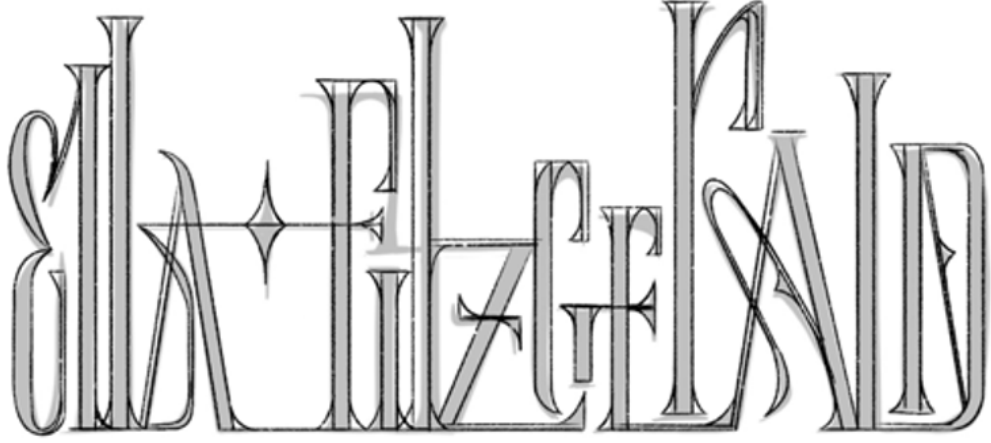


Tasarlayan: Ayça Uygungöz

³⁸ Senkop, bir müzik parçası oluşturmak için birlikte çalınan çeşitli ritimleri ifade eden bir müzik terimidir; bir melodinin veya müzik parçasının bir kısmını veya tamamını ritim dışı yapar. Daha basit bir ifadeyle senkop, “ritmin düzenli akışının bozulması veya kesintiye uğraması” anlamına gelmektedir (Chromatone, 2025).

Görsel 3.27

Seçilen Ella Fitzgerald Eskizinin Düzeltilme Aşaması 2



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Sonraki adımda çizgi kalınlıkları ve terminal bitişleri üzerinde temizlemeler yapılmıştır. Harflerin bazı kısımlarında ince ve akıcı geçişler kullanılırken, bazı noktalarda ani ve keskin bitişler tercih edilmiştir. Bu yaklaşım, scat tekniğinde yer alan kısa, vurucu heceler ile uzun ve akıcı melodik uzatmaların tipografik bir karşılığı olarak düşünülmüştür. Farklı bitiş biçimleri ve çizgi kontrastları, Ella Fitzgerald'ın vokalinde öne çıkan timbral³⁹ çeşitliliğin görsel bir tercümesi olarak değerlendirilmiştir. Harfleri birbirine bağlayan ve birbirleri ile ilişkiler kurmalarını sağlayan ligatürler ve uzantılı süslemeler (*swash*) rafine edilerek harfler arasındaki akışın sürekliliği güçlendirilmiş, bazı harf çiftlerinde doğrudan bağlantılar kurularak yazının melodik bir bütünlük kazanması sağlanmıştır. Bu görsel bağlar, scat söyleyişinde heceler arasındaki ani geçişlerin ve melodik kıvrımların tasarımdaki karşılığı olarak yorumlanmıştır. Böylece, tasarıma doğaçlamanın esnekliği ve çeşitliliği eklenmesi hedeflenmiştir. Eskizlerin ardından harflerin iç dolguları tamamlanmış ve optik değerlendirmeler yapılarak ilk aşamadaki kaba eskiz sonuçlandırılmıştır (Görsel 3.28).

³⁹ Tını.

Görsel 3.28

Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı



Kaynak: Ayça Uygungöz

Son aşamada, tasarımın gerçek kullanım alanlarındaki görünümü dijital giydirme uygulamalarıyla değerlendirilmiş, böylece tasarımın nasıl algılanacağı test edilmiştir (Görsel 3.29). Renk seçiminde mavi ve mor tonlar tercih edilerek, Fitzgerald'ın müziğinin taşıdığı caz atmosferiyle uyumlu bir bütünlük oluşturulmuştur. Mavi, cazın kökenindeki blues estetiğine göndermede bulunurken, mor sahne ışıklarının dramatik ve yoğun havasını yansıtmıştır. Bu iki rengin birlikteliği ile, Ella Fitzgerald'ın vokalindeki duygusal derinlik ile doğaçlamanın enerjisini aynı anda çağrıştırılması amaçlanmıştır. Renklerin bu şekilde seçilmesi, oluşturulan harfleme tasarımının bağlamının yalnızca harf form üzerinden değil, renk üzerinden de müzikal bir atmosfer yaratmasına olanak tanımıştır.

Görsel 3.29

Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Ella Fitzgerald'ın müziği, teknik ustalık, zarafet ve ritmik dengeyle örülmüş bir vokal karakter sunmaktadır. Bu özellikler, hazırlanan harfleme tasarımının da biçimsel temelini oluşturmuştur. Harflerin akışkan yapısı, Fitzgerald'ın yumuşak vokal geçişlerine ve scat tekniğindeki doğaçlamalara görsel bir karşılık niteliğindedir. Kavisli çizgiler, kontrollü uzantılar ve ritmik boşluk kullanımı, harflerin ses temelli bir yoruma dönüşmesini sağlamıştır. Bu çalışma ile scat tekniğinin tipografik dile dönüştürüldüğü bir harfleme tasarımı ortaya konulmuştur. Doğaçlamanın görsel karşılığı olan bu yaklaşım sayesinde, sanatçının müzikal kimliği ile tasarım arasında güçlü bir bağ kurulması amaçlanmıştır. Böylece hem dönemin caz estetiğini hem de Fitzgerald'ın özgün müzikal tarzını yansıtan özgün bir görsel kimlik üretilmiştir. Sonuç olarak bu çalışma, sadece bir ismin harfleme tasarımı olmasının ötesinde, aynı zamanda dönemin müzikal ve kültürel kimliğini yansıtan grafik bir anlatı olarak kurgulanmıştır.

3.3 Maria Callas Harfleme Tasarımı ve Uygulama Süreci

20. yüzyıl opera sahnesinin en etkili sopranolarından⁴⁰ biri olarak müzik tarihinde özel bir yere sahip Maria Callas (Görsel 3.30), Yunan göçmeni bir ailenin çocuğu olarak 1923 yılında New York'ta doğmuştur. Callas erken yaşlarda klasik müzik eğitimi almış, özellikle Atina'da sürdürdüğü eğitim sırasında dramatik soprano kimliğini geliştirmiştir (Ardoin, 1974). Opera sanatında yalnızca teknik üstünlüğüyle değil, aynı zamanda dramatik yorumu ve sahnedeki güçlü varlığıyla da dikkat çekmiştir. Callas'ın repertuarı Bel Canto⁴¹ geleneği, Giuseppe Verdi ve Giacomo Puccini operalarıyla sınırlı kalmamış; o, müziği aracılığıyla operayı yeniden canlandıran ve sahne üzerinde teatral yorumlarıyla izleyiciye güçlü bir anlatı sunan bir sanatçı figürü haline gelmiştir. Bu bağlamda Callas'ın sanatı, dönemin katı operatik kalıplarını kırarak hem kadınların müzikteki temsiline hem de operanın geniş kitlelere ulaşmasına katkı sağlamıştır.

Görsel 3.30

Maria Callas



Kaynak: (http-121)

⁴⁰ Soprano, kadın veya çocuk ses türleri arasında en yüksek ses aralığına sahip vokal sınıfıdır; genellikle parlak, berrak ve yüksek notaları rahatlıkla seslendirebilen, opera ve klasik müzikte başrol melodilerini taşıyan ses olarak tanımlanır (The Kennedy Center, 2025).

⁴¹ Bel canto, 19. yüzyılın başlarındaki İtalyan operasını tanımlayan, “güzel şarkı söyleme” anlamına gelen bir stil olup, parlak ve esnek seslerle söylenen zarif melodiler ve hızlı nota geçişleriyle karakterizedir (OperaVision, 2025).

Callas'ın kariyerinin zirve yılları, özellikle 1950'ler ve 1960'ların başlarına denk gelmektedir. Bu dönemde Milano'daki La Scala Tiyatrosu başta olmak üzere, Avrupa'nın başlıca opera evlerinde sahne almış ve dünya çapında geniş bir ün kazanmıştır (Ardoin, 1974). Siyasi ve toplumsal açıdan bakıldığında bu yıllar, II. Dünya Savaşı sonrası Avrupa'nın yeniden yapılanma sürecine, Soğuk Savaş'ın kutuplaştırıcı etkilerine ve kültürel kimlik arayışlarının yoğunlaştığı bir döneme karşılık gelmektedir. Amerika'da tüketim kültürünün yaygınlaştığı ve Avrupa'da sanatsal üretimlerin toplumsal kimlik tartışmalarını beslediği bu atmosfer, Callas'ın sanatı için hem bir arka plan hem de bir itici güç olmuştur. Callas, bu bağlamda yalnızca bir ses sanatçısı değil, aynı zamanda kültürel dönüşümlerin sembolik taşıyıcısıdır.

Maria Callas'ın kariyerinin zirvesinde sahnede sergilediği dramatik, zarif ve lüks duruşu, yaşam tarzındaki sofistike çizgilerle birleştiğinde Art Deco estetiğinde güçlü bir karşılık bulmaktadır. Opera sanatının teatral gösterişi ile Art Deco'nun modern, entelektüel ve sosyete odaklı görsel dili, aynı dönemin kültürel atmosferinde örtüşen değerler üretmiştir. Callas'ın uzun ve dikkat çekici silüetleri, sahne üzerindeki ihtişamı ve seçkin çevrelerle kurduğu bağı, Art Deco'nun geometrik zarafeti ve görkemli düzen anlayışıyla birlikte düşünmek mümkündür. Art Deco'nun görsel dilinde uzun ve ince tipografiler, altın, siyah ve mücevher tonlarını merkeze alan lüks bir renk paleti, güneş ışını ya da zigzag gibi simetrik ve geometrik desenler dikkat çekmektedir. Bu unsurlar, dönemin dergi kapakları, afişleri ve program kitapçıklarında simetrik kompozisyonlarla izleyiciye prestij ve zarafet duygusu aktarmıştır. Benzer biçimde Callas'ın sahne kostümleri, dramatik ışık oyunları ve basında temsil ediliş biçimi de Art Deco'nun görsel estetiğiyle paralellik göstermiş, onun sanatını yalnızca işitsel değil, görsel bir ihtişamın da sembolü haline getirmiştir (Görsel 3.31).

Görsel 3.31

Art Deco Stili Afiş Örnekleri



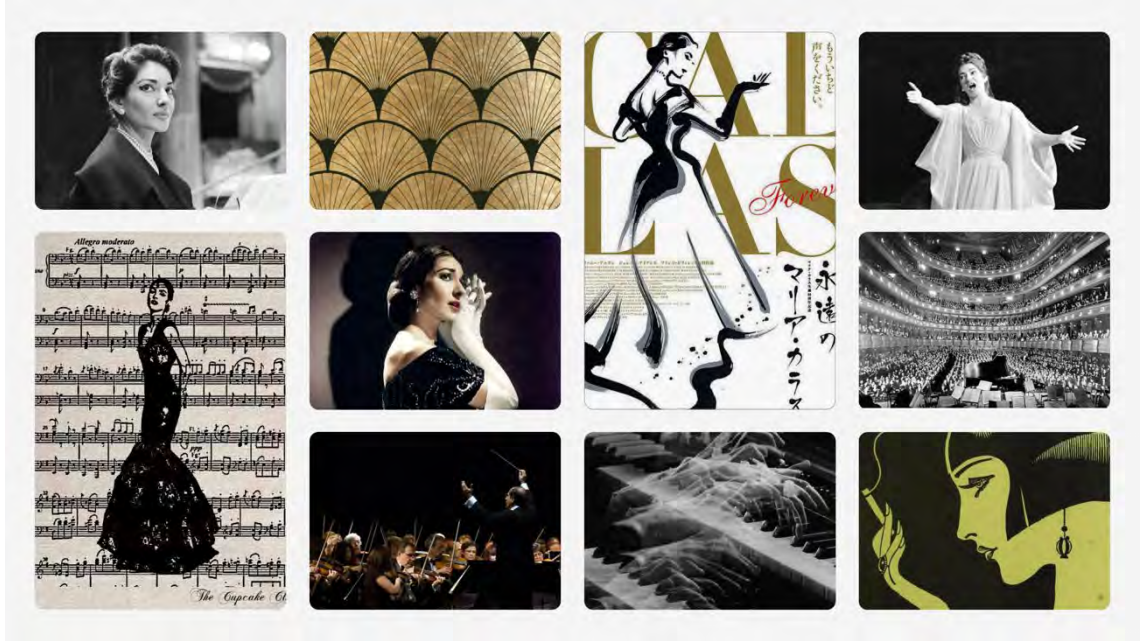
Kaynak: (http-122)

Maria Callas'ın sanatı ve onunla eşzamanlı gelişen grafik tasarım anlayışı birlikte düşünüldüğünde, her ikisinin de dönemin estetik değerlerini yeniden tanımladığı söylenebilir. Callas, operada dramatik yorumu ön plana çıkararak sesin teatral gücünü öne taşıırken, grafik tasarımcılar da harfleri yalnızca metin aktarımının aracı olmaktan çıkarıp görsel bir deneyimin temel ögesi haline getirmişlerdir. Böylelikle hem müzik hem de görsel sanatlar, 20. yüzyıl ortasında ortak bir modernist duyarlılığı paylaşmış; bu da harfleme tasarımı tarihini kavramsallaştırırken önemli bir referans noktası sunmuştur.

Uygulama projesi kapsamında, Callas'ın sanatsal kimliği ve dönemin kültürel iklimi üzerine detaylı bir araştırma yapılmış; sanatçının ses kayıtları dinlenerek ve sahne görselleri incelenerek tasarım süreci için bir vizyon geliştirilmiştir. Özellikle 1950'ler ve 1960'ların grafik tasarım ürünleri incelenerek kavramsal bir çerçeve oluşturulmuş ve görsel kütüphane hazırlanmıştır (Görsel 3.32). Bu hazırlık süreci, tasarım kararlarının yalnızca görsel estetikle sınırlı kalmayıp, dönemin sahne pratiği ve Callas'ın dramatik yorumculuğu ile tutarlı olmasını sağlayacak bir temel oluşturulmuştur.

Görsel 3.32

Maria Callas Görsel Kütüphanesi



Kaynak: Ayça Uygungöz tarafından kolaj oluşturulmuştur.

Bu ön çalışmanın ardından eskiz sürecine geçilmiş, ilk eskiz çalışmaları kağıt üzerinde gerçekleştirilmiştir. Bu yöntemle el çiziminin spontane karakteri ve melodik-ritmik akış hissi kaydedilmiştir. Kağıt üzerindeki bu ilk uygulamalarda, operanın sofistike ve dramatik niteliğini yansıtacak tipografik arayışlar gerçekleştirilmiştir (Görsel 3.33). Eskizler arasından sanatçının görsel kimliği olabilecek olan tasarım, bu aşamadan sonra dijital ortama aktarılmıştır. Eskizler dijital ortamda el ile hazırlanmış, bu aşamada tablet üzerinde Procreate uygulaması tercih edilerek Maria Callas'ın dramatik vokal ifadesini yansıtacak tasarım üzerinde çalışılmaya başlanmıştır.

Görsel 3.33

Maria Callas Harfleme Tasarımı Eskizi 1



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Kağıt eskizlerinin dijitalle aktarılmasını takip eden süreçte, Procreate yazılımı üzerinde seçilen eskizin düzenlenmesi yapılmıştır; bu aşamada özellikle dikey formlara sahip harflerin hat kalınlıklarının birbirleriyle dengelenmesine özen gösterilmiş ve harflerden çıkan uzantılı süslemeler düzenlenmiştir. Maria Callas'ın isminde sıkça tekrarlanan “A” harflerinin her biri için, tasarımın dilini bozmaksızın birbirinden farklı görsel çözümler geliştirilmiş ve her bir A harfi için farklı estetik müdahaleler uygulanarak kelime içi tekrarın monotonluğundan kaçınılmıştır (Görsel 3.34). Bu uygulama, harflerde ritmik çeşitliliğin korunmasına imkan tanımıştır.

Görsel 3.34

Maria Callas Harfleme Tasarımı Eskizi 2

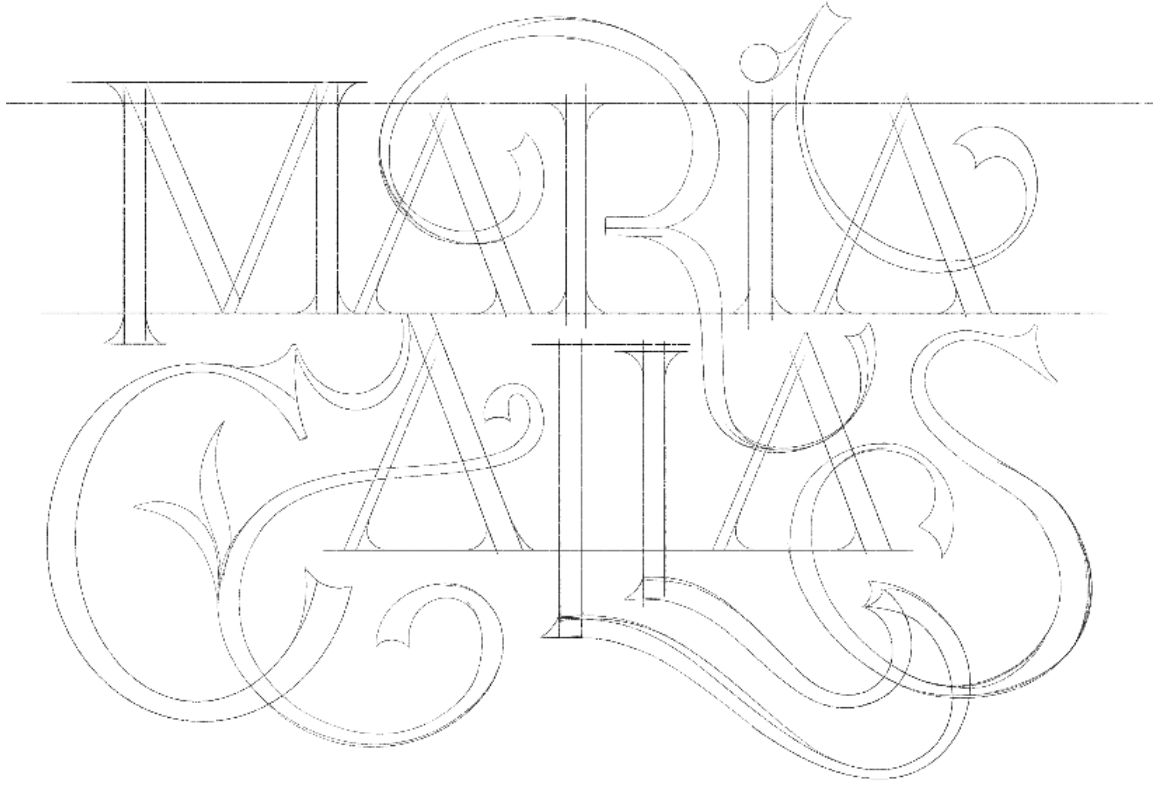


Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Dijital eskizlerin temize çekme aşamasına geçilmesiyle birlikte, harf iskeletleri ve kompozisyon üzerinde ayrıntılı optik kontroller yapılmış, taban çizgisi, x yüksekliği ve harf içi boşluklar gibi tipografik düzenlemeler yapılmıştır. Bu aşamada tasarımın bütünselliği gözetilerek uzantılı süslemelerin oran-orantısı yeniden ele alınmış, ince-kalın hat ilişkilerinde tutarlılık sağlanmış ve gereksiz çapaklar temizlenmiştir; bu sayede tasarım yapı hem estetik hem de uygulamaya hazır bir forma yaklaşmıştır (Görsel 3.35).

Görsel 3.35

Maria Callas Harfleme Tasarımı Eskizi 3



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Tasarım, tipografik ve kompozisyonel açıdan tatmin edici seviyeye ulaştıktan sonra, harf içleri doldurularak tasarımın siyah-beyaz dengesi ölçülmüş; harf arası ve satır arası boşluklarının oranları ile harflerin lekesele olarak birbirlerine olan oranları optik olarak test edilmiştir. Negatif-pozitif alan dengeleri ölçüldükten sonra, tasarımın görsel kütlesi optimize edilmiş ve bu düzlemde yapılan müdahaleler, Callas'ın sahnedeki varlığının dramatik bir izdüşümü olarak kendisini var etmesini sağlamıştır. Son kontrollerin ardından harfleme tasarımı sonuca ulaşmıştır ve ortaya çıkan tasarımda, Callas'ın sahnedeki teatral ve klasik duruşu kendisine yer bulmuştur (Görsel 3.36).

Görsel 3.36

Maria Callas Harfleme Tasarımı

MARIA
CALLAS

Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Renk denemeleri safhasında Callas'ın da sahne kostümlerinde ve günlük hayatında sıklıkla tercih ettiği siyah ve beyaz tonlarının yanı sıra, opera estetiğini ve Art Deco akımının görsel hissiyatını güçlendirmek amacıyla altın tonları da tasarımda tercih edilmiştir. Seçilen renk kombinasyonları aracılığıyla, dönemin lüks ve prestij çağrışımı güçlendirilmiş; diğer yandan altın tonunun reflektif niteliği aracılığıyla sahne ışıltısına gönderme yapılmıştır. Renklendirme tamamlandıktan sonra tasarım Photoshop ortamında gerçek kullanım bağlamına referans verecek şekilde giydirilmiş ve dijital giydirme çalışmaları ile sunuma hazır hale getirilmiştir (Görsel 3.37).

Görsel 3.37

Maria Callas Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Maria Callas, yalnızca 20. yüzyıl operasının en güçlü sopranolarından biri olarak değil, aynı zamanda sahne üzerindeki dramatik varlığı ve yorumculuğundaki derinlik ile sanat tarihine damgasını vurmuş bir isimdir. Yaşadığı dönem, savaş sonrası Avrupa'nın kültürel yeniden yapılanma sürecine denk düşmüş, bu bağlamda sahne sanatları bir yandan geleneksel kodlarını korurken diğer yandan modernleşmenin etkilerini hissettirmiştir. Callas'ın sahnedeki karizmatik duruşu, dönemin görsel kültürüyle birleşerek sanatçının yalnızca ses değil, aynı zamanda görsel bir ikon olarak algılanmasına yol açmıştır. Bu bağlam, tezin uygulama projesinde ele alınan Maria Callas harfleme tasarımının da çıkış noktasını oluşturmuştur. Tasarım sürecinde, sanatçının sahnedeki görsel ve işitsel kimliğinin izleyiciye aktarılması hedeflenmiş; organik ve geometrik harf formları aracılığıyla Callas'ın müziğindeki dramatik tavır görselleştirilmiş ve kompozisyon bütünlüğü içerisinde sonuçlandırılmıştır. Maria Callas için tercih edilen görsel dil, sanatçının sahne üzerindeki dramatik ağırlığı, dönemin opera estetiği ve tasarımın uygulama gereklilikleri göz önünde bulundurularak belirlenmiştir. Bu sayede

tasarımın hem dönemin zarafetini hem de Callas'ın özgün yorumculuk karakterini görsel olarak yeniden üreten bir nitelik kazandığı sonucuna ulaşılması amaçlanmıştır.

3.4 Björk Harfleme Tasarımı ve Uygulama Süreci

Björk Guðmundsdóttir, 1965 yılında İzlanda'nın Reykjavik kentinde dünyaya gelmiş ve kısa sürede yalnızca ülkesinin değil, küresel müzik sahnesinin en özgün figürlerinden biri haline gelmiştir. Çocuk yaşta klasik müzik eğitimi alan sanatçı, flüt ve piyano gibi enstrümanlar aracılığıyla müzikle tanışmış, erken dönemden itibaren farklı türleri bir araya getiren yaratıcı bir müzikal bakış açısı geliştirmiştir. 20. yüzyılın sonlarından itibaren müzik sahnesinde farklılığını ve özgünlüğünü en güçlü biçimde ortaya koyan Björk, sahne kimliğiyle avangart bir müzik figürüne dönüşmüştür. Müziğinde elektronik altyapıları, senfonik düzenlemeleri, trip-hop⁴² etkilerini, minimalist ses kurgularını ve deneysel vokal tekniklerini bir arada kullanarak türler ötesi bir ifade biçimi geliştirmiştir (Pytlik, 2003). Bu yaklaşımıyla Björk, popüler müzik endüstrisinin sınırlarını zorlayarak hem ana akım hem de bağımsız müzik çevrelerinde kendine özgü bir yer edinmeyi başarmıştır (Görsel 3.38).

Görsel 3.38
Björk



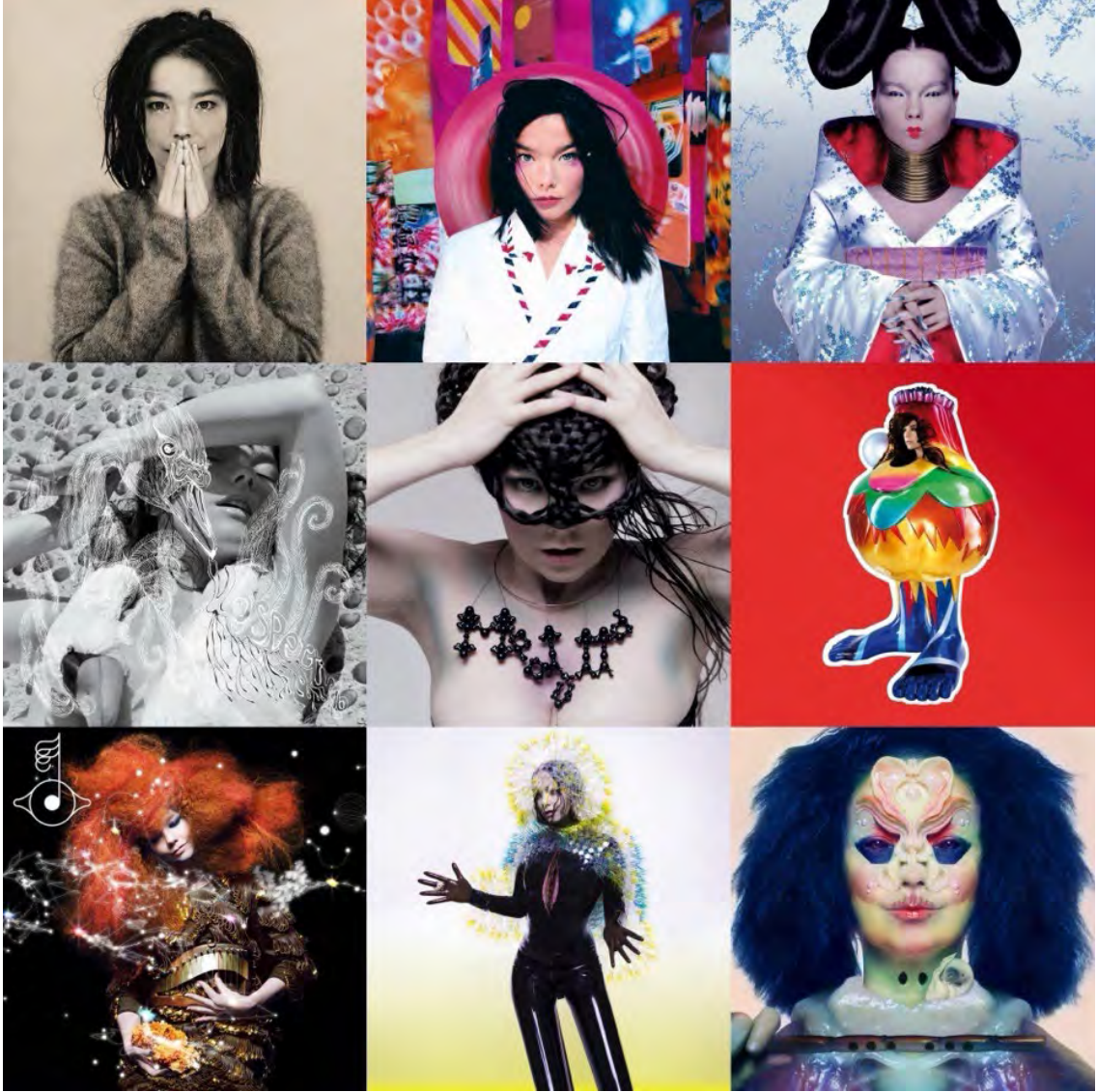
Kaynak: (http-123)

⁴² Trip hop, funk, soul ve cazın organik dünyalarını, geleneksel hip hop'tan daha derin duygular uyandırmak için tasarlanmış psikedelik elektronik tınılarla birleştiren bir müzik türüdür (StereoFox, 2025).

Müziğinde elektronik müzik, trip-hop, caz, klasik müzik, minimalizm ve endüstriyel müzik gibi farklı türlerden izler taşıyan Björk, bu çeşitliliği bir sentez estetiği ile birleştirerek kendine özgü bir üslup oluşturmuştur. Şarkılarında doğa, insan bedeni, teknoloji, aşk, kimlik ve gezegenin geleceği gibi temaları işlemesi, onun hem bireysel hem de kolektif meseleleri ele alan bir sanatçı kimliği geliştirmesine olanak sağlamıştır. Sanatçının sahnedeki tavrı, müziği kadar dikkat çekici olmuştur; performanslarında teatral öğeler, beden dili, kostümler ve sahne tasarımları aracılığıyla güçlü bir görsel anlatı sunmaktadır. Sahne kimliğini yalnızca bir müzisyen değil, aynı zamanda bir görsel sanatçı olarak da inşa eden Björk, her konserini farklı bir estetik deneyime dönüştürmeyi hedeflemiştir. Kostümlerinde ve sahne tasarımlarında doğa formlarını, teknolojik materyalleri ve geleceğe dönük tasarım unsurlarını bir araya getirerek izleyiciye hem organik hem de fütüristik bir evren sunmaktadır (Pytlik, 2003). Björk'ün görsel kimliği, onun avangart ve fütüristik eğilimleriyle doğrudan ilişki kurmaktadır. Özellikle 1990'lardan itibaren müziğinde ve imajında postmodern bir çoğulculuk görülürken; doğadan ilham alan organik formlar ile dijital estetiğin soğuk ve mekanik görselliği, kliplerinde, albüm kapaklarında ve konser estetiğinde sıklıkla bir araya gelmektedir. Bu bağlamda Björk, yalnızca müziğiyle değil, yarattığı görsel atmosferle de çağdaş kültürün deneysel yönelimlerini temsil eden bir figür olarak karşımıza çıkmaktadır. Dijital manipülasyonlar, deneysel kostüm tasarımları ve sınırları zorlayan makyaj uygulamaları bir bütün haline gelerek, sanatçının kendine özgü fütüristik avangart kimliğini pekiştirmektedir (Görsel 3.39).

Görsel 3.39

Björk Albüm Kapakları



Kaynak: (http-124)

Björk, yalnızca bir müzik figürü değil, aynı zamanda görsel sanatların ve tasarımın da etkileşim içinde olduğu multidisipliner bir sanatçı kimliğiyle öne çıkmaktadır. Müziğinin ve sahne estetiğinin temelinde, yenilik arayışı, sınırların reddi ve gelecek tahminlerine dair güçlü bir vizyon bulunmaktadır. Sanatçının avangart ve fütüristik tavrı hem müzik dünyasında hem de görsel kültürde kendisinin eşsiz ve dönüştürücü bir figür haline gelmesinde önemli bir rol oynamıştır. Björk'ün sanatsal kimliğinin bu çok yönlü ve sınırları zorlayan yapısı, harfleme tasarımının görsel ifade alanına da ilham kaynağı olma potansiyelini bünyesinde barındırmaktadır. Müzikal üretimindeki deneysel tavır, harf

formlarının da yalnızca okunabilirlik sınırlarında kalmayıp, duygusal, kavramsal ve görsel bir deneyime dönüşmesine zemin hazırlamaktadır. Sanatçıya ait albüm kapakları incelendiğinde, fütüristik çizgiler ile geometrik ve organik formların birlikte kullanıldığı deneysel tipografik örneklerle rastlanmıştır (Görsel 3.40). Dolayısıyla, Björk'ün görsel kimliği, tipografik dilin ötesinde, harfleme tasarımı sürecinde de yeni biçimsel ve estetik arayışların tetikleyicisi olarak değerlendirilebilmektedir. Bu bağlamda, tezin bu bölümünde yer alan Björk harfleme tasarımı, yalnızca sanatçının müzikal karakterinin ötesinde, aynı zamanda sanatsal kimliğini besleyen avangart ve fütüristik tavidan, görsel ve kavramsal olarak beslenmektedir.

Görsel 3.40

Albüm Kapaklarında Björk Logosu Örnekleri



Kaynak: (http-125)

Sanatçıya ait harfleme tasarımı oluşturulurken, sanatçının görsel kimliğinin referans alındığı kavramsal bir tasarım süreci geliştirilmesi amaçlanmıştır. Bu doğrultuda Björk'e ait albüm kapakları, müzik videoları ve sahne performansları incelenmiş; onun avangart ve fütüristik estetiği ile organik-dijital formlardan beslenen görsel dili analiz edilmiştir. Bu inceleme sürecinde, Björk'ün sınır tanımayan ve yenilikçi yaklaşımı, harfleme tasarımında deneysel biçimler yaratmak için ilham kaynağı olmuş; müziğinin ritmik ve melodik yapısı, deneysel elektronik öğelerin birleşimi ve sahne performanslarındaki teatral tavır, tipografik ifade biçimlerinin fütüristik çizgilerle birleştirilmesinde yol gösterici olmuştur.

Björk için hazırlanmış harfleme tasarım sürecinde ilk aşamada Procreate ortamında el ile eskizler yapılmıştır. Çalışılan eskizlerde, harflerin kurallı formlara sahip olmasının aksine, sanatçının müziğini ve tavrını en iyi aktaracağına inanılan ve gösterim (*display*) yazı karakterlerine benzer form arayışlarına girilmiştir (Görsel 3.41). Bu bağlamda, istenen sonuca en yakın olduğuna inanılan eskiz, Procreate yazılımında temizlenmek üzere çalışılmaya başlanmıştır. Seçilen eskiz saydamlaştırılarak alt katmanda konumlandırılmış ve üzerine yeni katmanlarda çizimler geliştirilmiştir. Bu yöntemle hem el hareketlerinin doğallığı korunmuş hem de katmanlar aracılığıyla farklı varyasyonların denenmesine imkan verilmiştir. Eskizlerde özellikle harflerin çizgi kalınlıkları, ince–kalın geçişleri ve genel denge üzerine çalışılmış; bu sayede tasarımın ileriki aşamalarına sağlam bir temel oluşturulmuştur. Burada tercih edilen yaklaşımın nedeni, Björk’ün müziğinde öne çıkan deneysel doğallığın görsel dile yansıtılmasıdır. Sanatçının sesindeki organik akışın çizgiye taşınması, tipografinin Björk’ün müziğine paralel biçimde doğadan beslenen bir karakter kazanmasını sağlamıştır.

Görsel 3.41

Björk Harfleme Tasarımı Eskizi



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Bu aşamada, alt katmanda bulunan eskiz çalışmasının üzerinden düzgün çizgiler ile geçilerek tasarım rafine edilmiştir; harf iskeletleri netleştirilmiş, kompozisyonun genel görünümü ölçülmüş ve harf arası espas dengeleri düzenlenmiştir (Görsel 3.42 ve Görsel 3.43). Björk’ün müziğinde sürekli dönüşen ses katmanları ve elektronik altyapının yarattığı dalgalanmalar, tipografik iskeletin durağanlıktan uzak ve ritmik bir düzende kurgulanmıştır. Bu nedenle harfler yalnızca okunurluk işleviyle değil, elektronik bir ritim hissi uyandıracak biçimde ve fütüristik bağlama uygun şekilde tasarlanmıştır. Kısmen organik eğriler ve keskin mekanik bitişler aynı yapıda bir araya getirilerek, sanatçının doğa ile teknoloji arasında kurduğu estetik gerilimin harfleme tasarımına doğrudan taşınması amaçlanmıştır.

Görsel 3.42

Björk Harfleme Tasarımı Eskizi Çalışma Süreci 1



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Görsel 3.43

Björk Harfleme Tasarımı Eskizi Çalışma Süreci 2



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Eskiz üzerinden harf formları netleştirildikten ve tasarım temize çekildikten sonra, harflerin iç dolguları verilerek gerekli optik değerlendirmeler gerçekleştirilmiştir; harf kütlelerinin dengesi test edilmiş ve ardından harf formlarındaki çapaklar temizlenerek tasarım son halini almıştır. Bu harfleme tasarımı, Björk’ün müziğinde yer alan “insani” unsurlarla “sentetik” katmanların bir arada var oluşuna harfler üzerinden biçimsel bir karşılık üretmeyi amaçlamıştır. Harflerin uzantıları sanatçının vokal doğasını, keskin bitişleri ise elektronik altyapıların mekanik niteliğini yansıtmaları öngörülmüştür (Görsel 3.44).

Görsel 3.44

Björk Harfleme Tasarımı



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Harfleme tasarımı tamamlandıktan sonra, sanatçının elektronik müzik estetiğine doğrudan bir gönderme yapmak amacıyla, yapay zeka araçları kullanılarak krom efekt giydirmeleri denenmek üzere ChatGPT yapay zeka aracı kullanılarak istenen görünüme dair bir istem (*prompt*) yazması istenmiştir (Görsel 3.45):

“Verilen eskizi yüksek çözünürlüklü vektör tarzı dijital illüstrasyona dönüştürün. Şekilleri değiştirmeden veya yeniden çizmeden orijinal eskizin kompozisyonunu, oranlarını ve aralıklarını aynen koruyun. Gerçekçi yansımalar, yumuşak gradyanlar ve parlak 3D parlaklık ile harflere cilalı metalik krom efekti uygulayın. Orijinal yapıyı korumak için keskin, temiz kenarları ve hassas çizgi çalışmalarını koruyun. Kontrast için minimal beyaz arka plan kullanın. Sonuç, profesyonel bir krom metal logosu gibi zarif, lüks ve modern görünmeli, ancak eskizin sanatsal stilini tam olarak korumalıdır.”

Görsel 3.45

ChatGPT Tarafından Verilen Krom Efekt İstemi

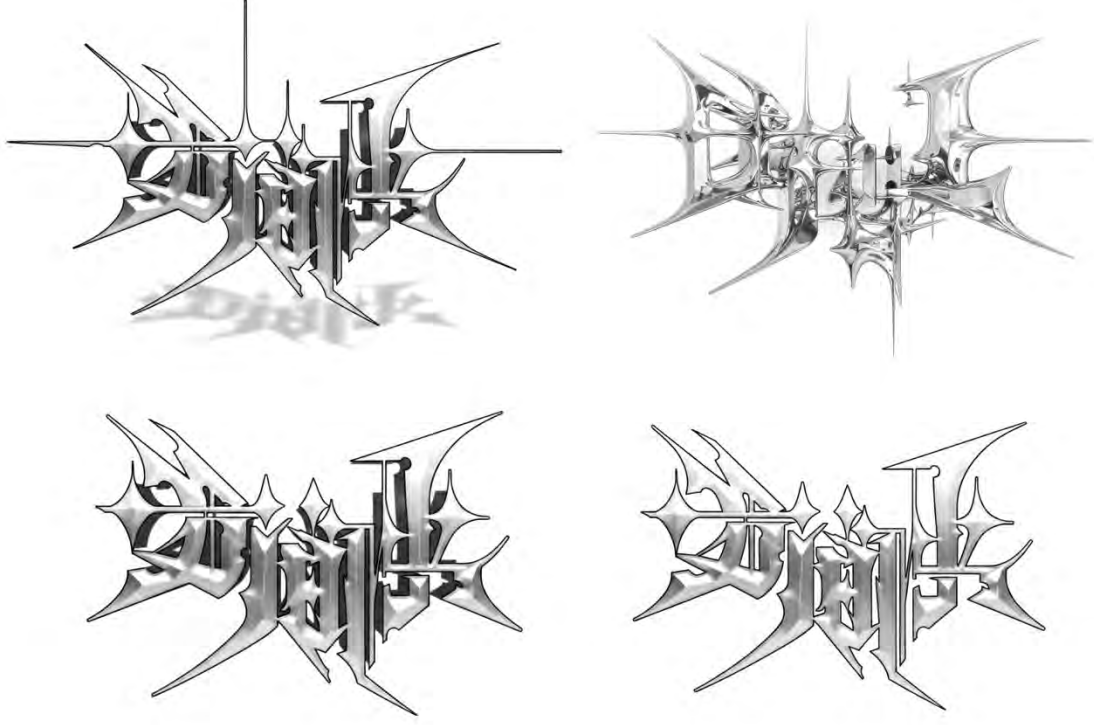


Kaynak: Ayça Uygungöz tarafından ChatGPT üretken yapay zeka programının ekran görüntüsü alınmıştır. (28 Ağustos 2025)

ChatGPT yapay zeka aracı tarafından verilen istem, Adobe FireFly yapay zeka aracına verilerek harfleme tasarımının krom efekti ile görselleştirilmesi istenmiştir. Yapay zeka aracı, verilen istem üzerinden görseller oluşturmuştur. Buna rağmen ortaya çıkan sonuçlar istenen görünüme sahip değildir; yapay zeka aracı istemi algılamakta ve istenen sonucu vermekte başarısız olmuştur. İstem tekrar verilmesine rağmen ortaya çıkan sonuçlarda, tasarımın kendisinde olmayan dış kontürler dikkat çekmektedir. Bunun yanı sıra yapay zekanın, tasarımdaki girift harf formlarını algılamakta zorlandığı ve formların biçimlerini bozduğu görülmüştür (Görsel 3.46).

Görsel 3.46

Verilen İstem Üzerine Adobe FireFly Yapay Zeka Aracı ile Üretilen Björk Harfleme Tasarımları



Kaynak: Ayça Uygungöz tarafından verilen istem üzerinden Adobe FireFly üretken yapay zeka programı aracılığıyla üretilmiştir. (28 Ağustos 2025)

Yapay zeka araçları aracılığıyla istenen sonuçlara ulaşılamadığından, yapılan harfleme tasarımı üzerine giydirilmesi planlanan krom efekti Adobe Photoshop programı üzerinden çalışılarak istenen sonuca yaklaşılmıştır (Görsel 3.47). Uygulanan bu efekt, metalik yüzeylerde ışığın sürekli değişen yansımaları sayesinde Björk'ün eserlerinde öne çıkan deneysel ses dokularını görsel düzlemde karşıladığı düşünülmektedir. Krom efektin yüzeye eklenmesiyle harfler hem dijital hem de fütüristik bir görünüm kazanmış; bu durum da sanatçının sahne performanslarında ve kliplerinde yarattığı atmosferin harfleme tasarımında kendisine yer bulmasını sağlamıştır. Efektin yüzeysel bir katman olarak tutulması, harflerin elle üretilmiş özgün formlarının korunmasını sağlamış, böylece Björk'ün müziğinde hissedilen elektronik tınılar görsel olarak desteklenmiştir.

Görsel 3.47

Krom Efekti Uygulanan Björk Harfleme Tasarımı



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

İstenen krom efekti harfleme tasarımının üzerine uygulandıktan sonra, Adobe Photoshop ortamında dijital giydirmeleri yapılarak uygulamanın gerçek hayattaki izdüşümü gözlemlenmiştir (Görsel 3.48). Süreç boyunca alınan kararlar, Björk'ün sanatsal kimliğini yansıtan deneysel, avangart ve çok katmanlı bir görsel dil oluşturulması amaçlanmıştır. Harflerdeki organik-mekanik birliktelik, yüzeydeki krom efekti ve dijital giydirmelerdeki atmosferik bütünlük, sanatçının müziğinde öne çıkan insani dokunuş ile teknolojik yenilik arasındaki ilişkinin, üretilen harfleme tasarımı aracılığıyla somutlaştırılması hedeflenmiştir.

Görsel 3.48

Björk Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Björk, yalnızca bir müzisyen değil, aynı zamanda bir “sanatçı figür” olarak değerlendirilebilmektedir. Hem müziği hem de görselliğiyle, çağdaş sanatın farklı disiplinleri arasında köprü kurmuş, kendisini klasik müzikten elektronik müziğe, görsel sanatlardan moda dünyasına kadar uzanan geniş bir ağ içinde konumlandırmıştır. Bu çok boyutlu yaklaşım, onu hem avangart hem de popüler kültürde eşsiz olarak tanımlanabilecek özgün bir yere taşımıştır. Dolayısıyla bu bölümde ele alınan sanatçının müzikal ve görsel kimliği, yalnızca bireysel yaratıcılığının bir ürünü değil, aynı zamanda çağının kültürel dönüşümlerine verilen deneysel bir yanıt olma niteliği taşımaktadır. Bu bağlamda, Björk harfleme tasarımı, sanatçının özgün müzikal kimliğinin bir yansıması olarak ele alınmış, fütüristik ve avangart bir görsel tavır içerisinde tasarlanarak kimlik yaratma arayışı içine girmiştir.

3.5 Selena (Quintanilla-Pérez) Harfleme Tasarımı ve Uygulama Süreci

Selena Quintanilla-Pérez, ya da bilinen sahne adıyla Selena, Meksika kökenli Amerikalı bir şarkıcı, söz yazarı ve moda ikonu olarak 20. yüzyılın sonlarında Latin müziğinin uluslararası alanda yükselişinde belirleyici bir rol üstlenerek, özellikle Latin müzik endüstrisinin tarihine damga vurmuş bir sanatçı olarak karşımıza çıkmaktadır (Görsel 3.49). Teksas'ta doğan sanatçı, çocukluk yıllarından itibaren ailesinin kurduğu müzik grubu *Selena y Los Dinos*'un solisti olarak sahneye çıkmış ve kısa sürede vokal yeteneğiyle dikkatleri çekmiştir (Patoski, 1997). Ancak Selena'nın küresel ölçekte tanınır hale gelmesinde sahnedeki karizması ve sesinin yanı sıra, farklı kültürel kimlikler arasında köprü kurabilen sanatsal tavrı etkili olmuştur.

Görsel 3.49

Selena Quintanilla-Pérez



Kaynak: (http-126)

Selena'nın müzikal kimliği, kökleri Teksas-Meksika sınır kültürüne dayanan ve Meksika-Amerikan topluluklarının kültürel belleğinde yer eden Tejano (Tex-Mex) müziğinin çağdaş bir yorumu olarak görülmektedir. Tejano, Meksika kökenli göçmenlerin Amerikan topraklarında geliştirdiği, polka, cumbia, ranchera ve pop müzik unsurlarını bir araya getiren melez bir müzik türü olarak karşımıza çıkmaktadır. Bu müzik türü, kültürel sınırların ötesine geçen bir kimlik taşıyarak, Selena'nın eserlerinde de Latin kökleri ile

Amerikan pop kültürü arasında güçlü bir bağ oluşturmaktadır. Özellikle İspanyolca söylediği parçalarla Tejano'nun otantik yönlerini yaşatan sanatçı, pop ve R&B unsurlarını da müziğine entegre ederek türün çağdaş bir yeniden yorumunu sunmuştur. Bu yönüyle hem geleneksel Tejano'nun sınırlarını aşmış hem de müziğini, kendisini geniş kitlelere ulaştıracak biçimde modernize etmiştir (The Washington Post, 2025). Selena'nın sahne kimliği ve müzikal performansı, sadece şarkılarıyla değil, aynı zamanda görsel estetiğiyle de dikkat çekmiştir; sahne kostümleri, Latin kültürünün renkli ve coşkulu ruhunu yansıtırken, dönemin pop yıldızı imajıyla da uyumlu bir şekilde şekillenmiştir.

Sanatçının kariyerinde öne çıkan bir diğer önemli unsur, çift dilli ve çift kültürlü kimliğidir. Selena, ABD'de doğmuş bir Latin sanatçı olarak, İngilizce ve İspanyolca arasındaki geçişleriyle Latin diaspora topluluklarının deneyimlerini temsil etmiştir. Bu yönüyle hem Latin Amerika'daki hem de Amerika'daki dinleyiciler için bir kültürel köprü görevi üstlenmiştir. 1995 yılında trajik bir şekilde hayatını kaybetmesine rağmen, müzikal mirası Latin popun uluslararası alanda güç kazanmasının önünü açmıştır.

Bu bağlamda Selena Quintanilla-Pérez'in sanatsal kimliği, yalnızca müzik alanında değil, aynı zamanda sahne estetiği ve görsel temsillerinde de güçlü bir etki yaratmıştır. Onun sahne kostümlerinde kullandığı parlak renkler, işlemeler ve kültürel referanslar; müziğinin coşkulu, duygusal ve bir o kadar da halkla bütünleşen yapısıyla uyumlu bir bütünlük sergilemektedir. Bu bağlamda Selena'nın yarattığı estetik atmosfer, ilham verici bir zemin sunmaktadır; tezin uygulama projesi kapsamında geliştirilen harfleme tasarımında, sanatçının kültürel köklerinden beslenen bu görsel ve işitsel dilin izleri takip edilmiştir. Onun müziğinde ve sahne kimliğinde gözlenen canlılık, renk çeşitliliği ve Latin kültürüne özgü ritmik dinamizm, tasarım sürecinin çıkış noktası olmuş ve harfleme tasarımının biçimsel kararlarına doğrudan yansımıştır.

Selena Quintanilla-Pérez için üretilecek olan harfleme tasarımının ön araştırma aşamasında, Meksika görsel kültürünün öne çıkan grafik unsurları incelenmiştir (Görsel 3.50). İlk aşamada, Selena'nın müzikal kimliği ve kültürel bağlamı üzerine araştırma yapılmıştır. Tejano müziğinin ritmik yapısı, Meksika folk geleneğinden aldığı canlılık ve Amerikan pop kültürüyle harmanlanması, tasarım sürecinde temel esin kaynağı olmuştur. Bu doğrultuda, tasarımın yalnızca estetik bir çözüm değil, aynı zamanda Selena'nın hem "Tejano Kraliçesi" hem de Latin pop ikonu olarak taşıdığı kültürel kimliği görselleştiren bir araç olması hedeflenmiştir.

Görsel 3.50

Meksika Grafik Öğelerinden Örnekler



Kaynak: (http-127)

Tasarım sürecinin ilk aşaması olan ve görsel belleğin oluşturulması ve sanatçının eserlerinin belirlenmesinden oluşan ön araştırma aşamasından sonra, harfleme tasarımının görsel kimliği için görsel fikirsel süreç tamamlanmıştır. Bu aşamanın ardından, eskiz çalışmaları yapılarak (Görsel 3.51), sanatçının müziğinin taşıdığı enerjinin ve duygusal yoğunluğun harf formları üzerinden nasıl görselleştirilebileceğinin üzerinde durulmuştur. Bu bağlamda, eskiz sürecinde ritmik ve akışkan harf formlarına yönelinmiş ve harflerin yalnızca okunabilen metinleri oluşturan birer işaret olmasının yanı sıra, görsel kompozisyonun taşıyıcı unsurları olmalarının arayışlarına girilmiştir.

Görsel 3.51

Selena Harfleme Tasarımı Eskiz Süreci 1



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Eskiz süreci, el ile tablet üzerinde gerçekleştirilmiş, bu aşamada Procreate uygulaması tercih edilmiştir. Eskizler boyunca, harflerin biçimsel akışkanlığı ön planda tutulmuş, kıvrımlar ve geçişler Selena'nın sahnedeki canlı performansına karşılık gelecek biçimde tasarlanmıştır. Bu bağlamda, Meksika grafik sanatlarında yaygın olarak rastlanan folk motiflerinin ve folklorik görsel öğelerin kullanılmasından özellikle kaçınılmış; bunun yerine Selena'nın modern, sahneye taşan enerjisini ve iki kültür arasındaki melez kimliğini yansıtabilecek bir görsel dilin geliştirilmesine odaklanılmıştır. Tasarımın temel fikri, sanatçının müziğinde hissedilen hareketin ve sahnedeki dinamizmin harf formlarına yansıtılmasıdır. Bu doğrultuda harfler, adeta dans ediyormuşçasına kurgulanmış, böylelikle Selena'nın müziğinde belirgin olan ritim, tasarımda görünür kılınmıştır (Görsel 3.52).

Görsel 3.52

Selena Harfleme Tasarımı Eskiz Süreci 2



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Sürecin ilerleyen aşamalarında, harf formları netleştirilmiş; çizgiler temizlenmiş, ince-kalın dengeleri gözden geçirilmiş ve optik denge sağlanmıştır. Harfler arası boşlukların düzenlenmesiyle, kompozisyonun ritmik sürekliliği güçlendirilmiştir. Böylece “dans eden harfler” yaklaşımı salt biçimsel bir tercih olmaktan çıkarak, sanatçının kültürel arka planı ve müzikal kimliğinin doğrudan bir yansıması haline getirilmiştir (Görsel 3.53).

Görsel 3.53

Selena Harfleme Tasarımı Eskiz Süreci 3



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Son aşamada, tasarım beyaz zemin üzerinde test edilerek görsel bütünlük değerlendirilmiş, harflerin ritmik akışı korunarak olası optik düzensizlikler giderilmiştir. Ortaya çıkan sonuç, yalnızca okunabilir bir harf düzenlemesi değil, aynı zamanda Selena'nın müziğinin coşkusu, sahne enerjisini ve kültürel melezliğini görsel düzlemde taşıyan özgün bir harfleme tasarımı olarak kurgulanmıştır (Görsel 3.54).

Görsel 3.54

Selena Harfleme Tasarımı



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Geliştirilen harfleme tasarımı, özellikle müzikle doğrudan ilişkilendirilen bir dijital giydirme üzerine uygulanmıştır. Tasarım, vinil plağın kapak yüzeyine yerleştirilerek harflerin ritmik hareketi, renk paleti ve optik dengesi gerçek boyut ve perspektifte test edilmiştir (Görsel 3.55). Bu uygulama, harflerin albüm formatında nasıl algılandığını, sahne enerjisi ve müzikal coşkusunun görsel düzlemde ne ölçüde yansıtıldığını gözlemlemeye imkan tanımıştır. Seçilen dijital giydirme, tasarımın fiziksel medya ile etkileşimini görselleştirerek hem estetik bütünlüğü hem de kullanım pratikliğini değerlendirmeye olanak sağlamış; sonuç olarak harfleme tasarımı, Selena'nın müzik kimliğini somut ve deneyimlenebilir bir biçimde aktaran özgün bir görsel iletişim aracına dönüşmüştür.

Görsel 3.55

Selena Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Selena Quintanilla-Pérez için geliştirilen harfleme tasarımı, sanatçının sahnedeki enerjisini ve müziğinin ritmini harfler aracılığıyla somutlaştırmayı hedefleyen deneysel bir süreç olarak şekillenmiştir. Tasarımda harfler, adeta sahnede birbirleri ile dans eden figürler olarak ele alınmış; harflerin formları ve birbirleri ile kurdukları yakınlık aracılığıyla müziğin hareketini, ritmini ve hissiyatını görselleştirmek amacıyla kurgulanmıştır. Süreç boyunca yalnızca biçim ve renkle değil, harflerin izleyici üzerinde yaratacağı deneyimle de ilgilenilerek bütüncü bir tasarım ortaya konması hedeflenmiştir. Sonuçta ortaya çıkan çalışma, harflemenin salt tipografik bir uygulama olmanın ötesine geçerek, Selena'nın kültürel melezliğini ve müzikal karakterini izleyiciye doğrudan deneyimletmeyi amaçlayan, kavramsal yönüyle de özgün bir harfleme tasarımı ortaya konması amaçlanmıştır.

3.6 26 Haziran 2025 Tarihli Tez Jürisinden Sonra Uygulama Projesinde Yapılan Değişiklikler

26 Haziran 2025 tarihinde girilen ilk tez jürisinde, tezin üçüncü bölümü olan “Harfleme Tasarımlarında Süreç ve Bir Uygulama Projesi” başlığı altında Janis Joplin, Ella Fitzgerald ve Maria Callas için harfleme tasarımları yapılarak jüriye sunulmuştur. Jüri üyeleri tarafından tezin uygulama projesine yönelik getirilen eleştiriler ışığında, Ella Fitzgerald ve Maria Callas için çalışılan harfleme tasarımlarında biçimsel değişikliklere gidilmesi uygun görülmüştür. Eleştiriler, bu iki sanatçı için üretilen harfleme tasarımlarının, tez içeriğinde bahsedilen “tasarlanarak oluşturulma” özelliğini yeterince yansıtmadığı ve ele alınan tasarımların daha girift formlara sahip olarak özgünlük boyutunun artırılması yönünde olmuştur. Sunulan üç uygulama projesine ek olarak, tezin uygulama projesi başlığı altına yer alan harfleme tasarımlarının adedinin üçten beşe çıkarılması uygun görülmüştür. Bu bağlamda, Ella Fitzgerald ve Maria Callas için tasarlanan harfleme tasarımlarının yeniden tasarlanması ve iki farklı müzik türünden iki ayrı kadın sanatçının da harfleme tasarımlarının yapılmasına karar verilmiştir. Tezin bu bölümünde, Ella Fitzgerald ve Maria Callas harfleme tasarımlarında yapılan değişiklikler ve yeni ortaya çıkan tasarımların kavramsal boyutu ile, Björk ve Selena için yapılan harfleme tasarımlarının kavramsal boyutu aktarılmaktadır.

Ella Fitzgerald ve Maria Callas harfleme tasarımlarında, yeniden tasarım süreci, jüri üyelerinin işaret ettiği “tasarlanarak oluşturulma” boyutunu güçlendirmek amacıyla kapsamlı bir kavramsallaştırma ve biçimlendirme aşamasından geçerek başlamıştır. Bu bağlamda öncelikle her iki sanatçının müzikal karakteristikleri analiz edilerek, tipografik düzlemde harfler aracılığıyla müziğin ve sanatçının ruhunun nasıl en iyi şekilde yansıtılabileceğinin arayışına girilmiştir. Öncelikle çalışmanın kavramsal çerçevesi tanımlanmıştır: bu uygulamalarda harfleme tasarımının amacı, yalnızca bir kelimeyi çizerek oluşturmak değil, metnin taşıdığı kimliği görselleştirerek sanatçının müzikal kimliğini tasarlanmış bir forma dönüştürmektir. Bu dönüşüm, rastgele dekorasyondan farklı olarak sistematik bir eşlemeye dayanmaktadır; müziksel parametreler (ritim, doğaçlama düzeyi, dinamizm, ifade biçimi, dramatik yoğunluk gibi) belirlendikten sonra, tipografik değişkenlere karşılık gelecek şekilde tasarımlara dönüştürülmüştür. Tasarımların bünyesinde barındırdığı çizgi kalınlıkları, harf arası boşlukları, harf arası bağlantıların ve süslemelerin yoğunlukları gibi tipografik bileşenler, tasarımı yalnızca

yorumu açık estetik bir tercih olmasının ötesinde, tez bağlamında izlenebilir ve yeniden üretilebilir bir tasarım sürecine dönüştürmektedir.

26 Haziran 2025 tarihinde girilen ilk tez jürisinde ortaya konan Ella Fitzgerald harfleme tasarımı için, jüri üyeleri tarafından yapılan eleştirilerde şu yorumlar öne çıkmaktadır: harfleme tasarımı oluşturmak için seçilen **Benton Modern D Cm SemiBold** yazı karakterinin edinilmesi halinde, benzer bir tasarımın oluşturulabileceği ve bu nedenle ortaya konan tasarımın tipografik zeminden kopamayarak özgünlük yönünün zayıf olduğu belirtilmiştir. Eleştiriler ışığında, tasarım el ile çalışılarak harflerin birbirleri ile daha iyi ilişkiler kurduğu bir düzenlemenin arayışına girilmiştir.

Ella Fitzgerald için üretilen yeni tasarımın fikir çıkışında, sanatçının hece temelli sözsüz doğaçlama söylemi temel alınmıştır. *Scat* tekniği olarak müzikal literatürde karşımıza çıkan bu terim, anlamlı sözcükler yerine hecelerin, ses efektlerinin ve ritmik vurguların kullanıldığı doğaçlama bir söyleyiş biçimidir ve temelinde belirsizlik, beklenmedik vurgular ve ani yön değiştirmeleri bulunmaktadır. Bu müzikal özellikleri harfleme tasarımına aktarmak için öncelikle hangi unsurların görsel olarak algılanabilir ve belirgin olabileceği irdelenmiş ve sonucunda dinamik değişimler (ani vurgular), zaman içindeki hareket (ritmik tekrarlar ve duraklar), ve melodik eğilimler (yükseliş-düşüş çizgileri) olduğu görülmüştür.

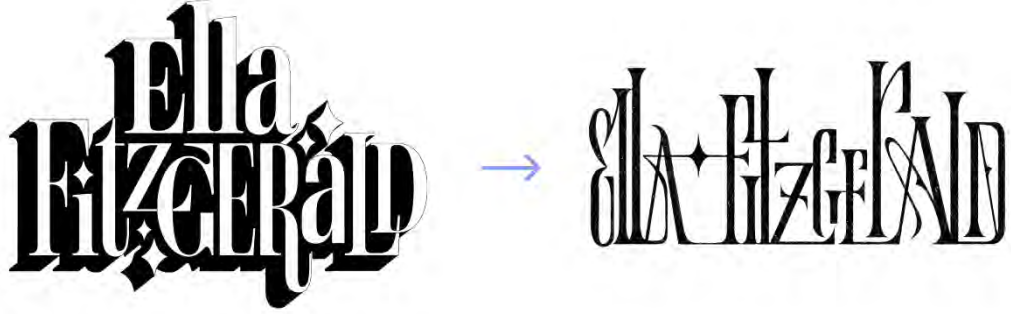
Fitzgerald'ın müziğinde görülen doğaçlama eğilimi, tipografik düzlemde ve tasarımcının gözünde “hareket” ve “sürpriz” olarak kendine yer bulmuştur. Hareket olgusu, harflerin dikey ve yatay oranlarında kontrollü değişimler ile sağlanırken; sürpriz kavramı ise sıra dışı harf birleşimleri ve aralıklarda tercih edilen süslemeler aracılığıyla görselleştirilmiştir. Bu doğrultuda, her biçimsel müdahale bir müzikal işlev üstlenmektedir: belirli bir harf birleşimi kısa bir ritmik tekrar görevi görürken, bazı harflerde bulunan süslemelerin incelenmesi veya kalınlaşması ise kısa vurguları simgeleyecek şekilde kurgulanmıştır. Böylelikle tipografik yapı, scat söyleminin zaman içindeki dalgalanmasını ve doğaçlama ruhunu okuyucuya görsel olarak iletme amacı taşımaktadır. Aynı zamanda tasarım sürecinde harf formları üzerinde yapılan seçimler, okuma işlevini zedelemeyecek sınırlar içerisinde tekrar eden görsel süslemeler ile desteklenerek bağlam içinde tutarlılığın sağlanması amaçlanmıştır.

Müzikal tercihlerin görselleştirilebilmesi adına, Ella Fitzgerald için geliştirilen harfleme tasarımda üç alt katman tasarımın referans noktasını oluşturmaktadır: ritmik katman,

vurgu katmanı ve akış katmanı. Ritmik katman, harf birleşimlerinin ve boşlukların tekrarı aracılığıyla bir zaman ritmi oluştururken; vurgu katmanı, negatif boşluklarda ve harf uçlarında kullanılan süslemeler aracılığıyla anlık dikkat noktaları üretmektedir. Akış katmanı ise harflerin birbirleri ile kurdukları ilişki biçimleriyle, hareket algısı yaratılması hedeflenmiştir. Bu üç katman birlikte çalıştığında, ortaya çıkan form sadece estetik bir eğri olmanın ötesinde; dinamik ve zamansal bir performansın görsel karşılığı haline gelmektedir. Bu kavramsal yapı, tasarımda hangi bölümün neden “düzensiz” görüldüğünü de açıklamaktadır. Tasarımda görülen kısmi düzensizlik, aslen kontrollü ve işlevsel bir düzensizlik olarak karşımıza çıkmaktadır. Sanatçının müziğindeki doğaçlama hissi, tasarımda yapılan tercihler aracılığıyla imgeleştirilmiş ve sonucunda Ella Fitzgerald için yeni bir harfleme tasarımı ortaya konmuştur (Görsel 3.56).

Görsel 3.56

Ella Fitzgerald Harfleme Tasarımının Revizeler Öncesi ve Sonrasındaki Durumu



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Benzer şekilde, 26 Haziran 2025 tarihinde girilen tez jürisinde, jüri üyeleri tarafından Maria Callas harfleme tasarımına getirilen eleştiriler şu şekildedir: ortaya konan harfleme tasarımında, tekrarlanan minüskül “a” harfleri, birebir aynı görünmekte ve script bir yazı karakteri aracılığıyla oluşturulmuş gibi görünmektedir. Tasarımda kullanılan harften çıkışlı süslemeler kompozisyonundan çıkartıldığında, script bir yazı karakteri ile benzer bir uygulamanın ortaya konabileceği ve bu nedenle de tasarımın özgünlük yönünün zayıf

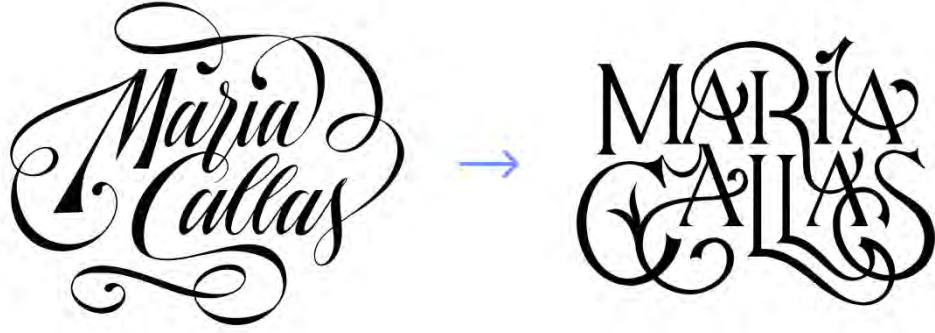
olduğu; harflerin birbirleri ile daha iyi ilişkiler kurması gerektiği üzerinde durulmuştur. Eleştiriler ışığında, sanatçının ve opera müziğin kavramsal boyutu yeniden ele alınarak, tekrar eden harflerin nasıl farklı biçimlerde ortaya konulabileceğinin arayışlarına girilmiştir. Sanatçının isminde sıklıkla tekrar eden “a” harflerinin birbirlerinden farklı şekillerde oluşturulduğu ve opera müzik ile Callas’ın müzikal kimliğinin daha iyi izleyiciye aktarıldığı yeni bir tasarım üzerine yoğunlaşmıştır.

Maria Callas çalışmasında fikir teması, sanatçının sahneye özgü dramatik sürekliliği ve aynı zamanda ince-kalın ses tekniğinin getirdiği disiplinli ifadeyi opera teması ile bir arada sunmaktır. Bu çalışma için yapılan incelemeler doğrultusunda, operatik söylemin uzun cümleleri, kontrollü dalgalanmaları ve dramatik yoğunluk değişimleri ile karakterize olduğu; bu nedenle harfleme tasarımında bu iki eğilimin bir araya getirildiği bir tasarımın ortaya konulması gerektiği sonucuna varılmıştır. Tasarım ve eskiz sürecinde, müziğin ifade duygusunu aktarmak amacıyla harf formlarında uzun, akışkan bağlantılar kullanılırken; kurallı, yapılandırılmış, yer yer sivri hatlara sahip ve klasik referanslı harf formları tercih edilerek Callas’ın ve operanın klasik duruşunun tipografik düzlemde görselleştirilmesi amaçlanmıştır. Tasarımda kullanılan süslemeler, yalnızca dekoratif birer öge olmanın yanı sıra, harfler arasında ilişkiler kurdurarak, bağlayıcılık işlevini de yerine getiren fonksiyonel ögeler olarak ele alınmıştır. Harflerde kullanılan uzantılar ve süslemeli çizgiler, tasarıma görsel zenginlik katarken; operada ve Callas’ın söyleyişlerinde sıkça görülen müzikal vurguları, nefes boşluklarını ve dramatik dorukları betimlemek amacıyla tercih edilmiştir.

Callas için geliştirilen harfleme tasarımında vurgu, süreklilik ve rezonans (titreşim) kavramları merkeze alınarak bir tasarım ortaya konulmuştur. Vurgu, çizgi kalınlığındaki kontrollü artışlarla ve belirli noktalarda yoğunlaşan form ağırlıklarıyla verilirken; süreklilik, harfler arası uzun bağlanmalar ve tekrarlanabilir birleşimlerle görselleştirilmiştir. Rezonans ise harf içindeki boşlukların ve çevresindeki alanların düzenlenmesiyle çağrıştırılmıştır. Bu yaklaşım, operanın hem tiyatral ağırlığını hem de ses tekniğinin nüanslarını eşzamanlı olarak iletme olanağı tanımıştır (Görsel 3.57).

Görsel 3.57

Maria Callas Harfleme Tasarımının Revizeler Öncesi ve Sonrasındaki Durumu



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

26 Haziran 2025 tarihli tez jürisinde, uygulama projesi altında tasarlanan Janis Joplin, Ella Fitzgerald ve Maria Callas harfleme tasarımlarına ek olarak, jüri üyeleri tarafından iki sanatçının daha harfleme tasarımlarının yapılması istenmiş; bu doğrultuda “3.4 Björk Harfleme Tasarımı ve Uygulama Süreci” ile “3.5 Selena (Quintanilla-Pérez) Harfleme Tasarımı ve Uygulama Süreci” başlıkları altında tasarım süreçleri detaylı olarak aktarılan Björk ve Selena Quintanilla-Pérez için de harfleme tasarımları yapılmıştır. Tasarımları yapılacak sanatçılar seçilirken, farklı müzik türlerinden öne çıkan kadın sanatçıların ele alınması önemli bir nokta olarak görülmüştür. Bu nedenle rock ve blues müziği temsilen Janis Joplin, caz müziği temsilen Ella Fitzgerald, opera müziği temsilen Maria Callas’ın yanı sıra; elektronik pop müziği temsilen Björk ve Latin-pop müziği temsilen de Selena (Quintanilla-Pérez) için harfleme tasarımlarının yapılması uygun görülmüştür. Seçilen müzik türleri, özellikle spektrumun farklı uçlarından seçilmiş, bu sayede harfleme tasarımının kavramsal ve görsel ifade gücünün çeşitliliği gözler önüne serilmek istenmiştir.

İlk jüri sonrasında tasarlanmaya başlanan Björk harfleme tasarımında, ele alınan sanatçının ortaya koymuş olduğu sahne figürü ve üretim yaptığı elektronik müzik analiz edilerek tasarımın biçimsel karakteri ve dinamik yapısı, harf formları ile ilişkilendirilmiştir. Björk’ün müziği, elektronik, deneysel pop, avangart ve ambiyans müzikleri arasında sürekli bir geçiş sergileyen; ritmik yapıları ve melodik akışları ile

dinleyiciye özgün ve alışılmışın dışında deneyim sunan bir müzik olarak karakterize olmaktadır. Bu nedenle ortaya konan harfleme tasarımında keskin uçlar, yıldız benzeri formlar, birbirine geçmiş harf yapıları kullanılarak, Björk'ün müziğindeki ani ritim değişimleri, elektronik tınılar ve ses geçişlerinin görselleştirilmesi amaçlanmıştır.

Tezin uygulama projesinde ortaya konan harfleme tasarımlarının genelinde okunurluk ve okuturluk ilkeleri göz önünde bulundurulurken, Björk harfleme tasarımında bu özellik kasıtlı olarak geri planda bırakılmıştır (Görsel 3.58). Björk'ün vokal pratiğinde, şarkı sözlerinde yer alan bazı kelimelerin zaman zaman anlaşılabilir durumda olması, sanatçının bağırarcasına şarkılarını icra etmesi de ortaya konan harfleme tasarımında referans noktası oluşturan unsurlardan bir tanesidir. Sanatçının müziğinde karşılaşılan bu deneysellik ve duygusal yoğunluk, harfleme tasarımında birbirine geçmiş ve okunmaz halde gibi görünen harfler, keskin ve yoğun formlar ile paralellik gösterecek şekilde kurgulanmıştır. Bu tasarım tercihi ile izleyicide anlık bir görsel karmaşa yaratması amaçlanmış ve Björk'ün müziğinde karşılaşılan algılanması zor kelimeler, harf biçimleri ve ilişkileri aracılığıyla görselleştirilmiştir. Bu yaklaşım, dinleyici ve izleyici arasında işitsel ve görsel bir denge yakalamayı amaçlamaktadır.

Görsel 3.58

Björk Harfleme Tasarımı Dijital Giydirme Uygulaması 2



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Ele alınan tasarımın merkezi bir eksene sahip ve kısmen simetrik yapısı ile dışa doğru sivrilen formları, Björk'ün performanslarındaki dramatik ve teatral yönleri temsil ederken; boşluk ve doluluk arasındaki kontrastlar müzikteki elektronik yoğunluk ve melodik boşlukları yansıtacak şekilde kurgulanmıştır. Ortaya konan harfleme tasarımında, izleyiciye yalnızca bir ismi okutmak değil; aynı zamanda Björk'ün müziğinin ritmik enerjisini, ani yükselişlerini ve deneysel yapısını hissettirmek öncelenmiştir. Bu bağlamda, tasarımın kavramsal olarak elektronik müzikle doğrudan ilişkilendirildiği ve sanatçının müzikal anlatım dilinin görselleştirildiği bir tasarım dili tercihiinde bulunulmuştur.

Girilen ilk jüri sonrasında harfleme tasarımları çalışılan sanatçılara ek olarak Latin-pop müziği temsilen seçilen Selena Quintanilla-Pérez'in müziği, Tejano türünün ritmik ve hareketli yapısını merkezine almaktadır. Dinamik melodik akış, güçlü ritim vurguları ve sahne performansındaki enerjik tavır, Selena'nın müzikal kimliğini belirleyen başlıca öğeler olarak göze çarpmaktadır. Bu bağlamda Selena için çalışılan harfleme tasarımında ele alınan temel kavram “dans” kavramı olmuştur. Dans kavramının görselleştirilmeye çalışıldığı tasarımda sanatçının müzikal kimliğinden izler bulan harfler, yalnızca tipografik birer form olarak değil, aynı zamanda ritmik bir hareketin parçası olarak kurgulanmıştır. Kompozisyonda, Selena'nın müziğinde var olan akışkanlık ve sürekliliği temsil edecek biçimde birbirleri ile ilişki kuran harfler öne çıkmaktadır (Görsel 3.59).

Görsel 3.59

Renklendirilmiş Selena Harfleme Tasarımı



Tasarlayan: Ayça Uygungöz

Ortaya konan harfleme tasarımı biçimsel açıdan incelendiğinde görülmektedir ki harfler, statik ve durağan bir düzende sabitlenmek yerine, sanki birbirlerinin etrafında salınıyor ve ritimle senkronize biçimde hareket ediyormuş izlenimi verilmesi amaçlanmıştır. Bu yaklaşım, “dans” kavramının tipografik düzlemde somutlaştırılmasına imkan tanımıştır. Harflerin eğimli yapıları, çizgi kalınlıklarındaki çeşitlilik ve akışkan geçişler, müziğin temposuna ve Selenâ’nın sahne performansındaki enerjisine göndermeler yapmaktadır.

Kavramsal olarak tasarımın en belirgin özelliği, harflerin birbirleriyle uyumlu ve eşzamanlı hareket ediyormuş gibi algılanmasıdır. Bu durum, Selenâ’nın müziğinde sıkça rastlanan ritmik tekrarlar ve melodik geçişlerle paralellik göstermektedir. Harflerin kendi içlerindeki form bütünlüğü korunurken, kompozisyonun genelinde bir ritim ve ahenk yaratılması, tasarımın “dans eden harfler” metaforunu güçlendirdiği düşünülmektedir. Bu sayede üretilen bu çalışma, yalnızca bir isim temsilinin ötesinde, Selenâ’nın müziğinin canlılığı ve sahne performansının duygusal yoğunluğunu harfleme tasarımı aracılığıyla aktaran, kavramsal çalışma olarak nitelendirilebilmektedir.

Sonuç olarak, uygulama projesinde revizeler sonucunda yeniden ortaya konan çalışmalar görsel estetik açısından değerlendirilirken, aynı zamanda müzikal kavramlar tipografik düzlemde kavramsal olarak görselleştirilerek somutlaştırılmıştır. Her bir harfleme tasarımı, seçilen müzik türünün ve sanatçının ritmik yapısı, duygusal tonu ve kültürel bağlamıyla paralel olarak biçimlendirilmiştir. Bu sayede görsel olarak karşılığı bulunmayan müziğin ifade boyutu, harfleme tasarımları aracılığıyla kavramsal bir anlatım aracı olarak ele alınmıştır. Bu doğrultuda, harfleme tasarımının yalnızca bir yazı formu üretimi olmadığı, aynı zamanda disiplinler arası etkileşim ve kavramsal anlatımın bir mecrası olduğu ortaya konulmuştur. Müzik ve görsel tasarım arasındaki ilişki, tasarlanan harf formları ve harflerin birbirleri ile kurdukları ilişkiler aracılığıyla yeniden yorumlanmış ve kavramsal görselleştirmenin tasarım pratiğindeki önemi harfleme tasarımları aracılığıyla vurgulanmıştır.

4 SONUÇ

Bu tez çalışmasında harfleme tasarımı kavramı, tanımı, tarihsel bağlamı, biçimsel çeşitliliği ve güncel tasarım pratiklerindeki yansımaları üzerinden kapsamlı bir şekilde incelenmiş; biçimsel düzenlemelerin ötesinde, kavramsal temele dayanan özgün bir tasarım pratiği olarak değerlendirilmiştir. Harfleme tasarımının, incelenen kaynaklarda çoğunlukla biçimsel bir stilizasyon pratiği ya da hobi etkinliği olarak ele alınması, bu disiplinin kavramsal boyutunu göz ardı etmekte; kavramsal düşünceye dayalı, iletişimsel boyutu güçlü ve bağlama duyarlı bir tasarım yaklaşımı olma özelliklerini ise geri plana atmaktadır.

Tez boyunca harfleme tasarımı, salt estetik bir biçim üretimi olmanın ötesinde, grafik tasarım disiplini zenginleştiren bir iletişim aracı olarak ele alınmıştır. Harflerin çizim yoluyla yalnızca görsel bir kompozisyon oluşturmaktan ziyade; kavramlara biçim kazandıran, mesajı bağlamı içerisinde görselleştiren ve izleyici ile etkileşim kuran bir tasarım sürecini temsil ettiği ortaya konmuştur. Bu bağlamda, harfleme tasarımının düşünsel temellere dayalı, bağlamsal bütünlük kuran ve yüksek anlatım gücüne sahip bir disiplin olduğu vurgulanmıştır. Literatürde sınırlı düzeyde incelenmiş bu alana, tez kapsamında kavramsal bir çerçeve kazandırılmış; ayrıca uygulamalı projelerle kuramsal yaklaşımların pratik karşılıkları örneklendirilmiştir.

Tez çalışması süresince ulaşılan en önemli çıkarım, harfleme tasarımının, tasarım temelli düşünme pratiğiyle bütünleşik bir üretim süreci olmasıdır. Bu nedenle harfleme tasarımı, grafik tasarım disiplini içerisinde, kaligrafi ve tipografi gibi alanlarla ilişkili olmakla birlikte, benzer disiplinlerin sınırlarını aşan özgün bir yaratıcılık alanı olarak nitelendirilmelidir. Tezde bu üç yazılı disiplin arasındaki benzerlik ve farklılıklar ortaya konularak, harfleme tasarımının sınırları çizilmiş; biçimsel özellikleriyle birlikte kendine özgü tasarım ve üretim yöntemleri netleştirilmiştir. Harfleme tasarımı diğer yazılı disiplinler ile zaman zaman tasarım ve üretim süreçlerinde paralellik gösterse de farklı bir tasarım yaklaşımı sunduğu görülmüştür.

Geleceğe dönük olarak, harfleme tasarımının yalnızca geleneksel mecralarda değil, yeni medya ortamlarında da önemli roller üstlenebileceği öngörülmektedir. Disiplinin sunduğu potansiyelin, özellikle dijital medya ve yeni teknoloji alanlarında harfleme tasarımı arasındaki ilişki araştırılarak, teknolojiyle olan etkileşimi derinleştirilebilir. Sosyal medya, etkileşimli platformlar, hareketli grafikler ve kullanıcı deneyimi gibi

güncel uygulama alanlarında, harfleme tasarımının özgünlük ve bağlamsal uyum ihtiyacına etkin biçimde yanıt verebileceği düşünülmektedir. Yapay zeka destekli üretim teknikleri ve dijital tasarım araçlarının zaman içerisindeki gelişimi sayesinde, harfleme tasarımının biçimsel çeşitliliğinin artacağı ve farklı disiplinlerde yeni kullanım alanlarının gelişeceğine inanılmaktadır.

Ayrıca elde edilen bulgular ışığında, harfleme tasarımının grafik tasarım eğitiminde de önemli bir araç olabileceği sonucuna ulaşılmıştır. Harfleme tasarımı, grafik tasarım eğitimi bağlamında öğrencilerin hem biçimsel hem de kavramsal becerilerini geliştirmeleri açısından önemli bir öğrenme alanı olarak değerlendirilmelidir. Bu disiplin, öğrencilerin soyut fikirleri somut biçimlere dönüştürme, içerik ile biçim arasında bağ kurma ve görsel dili bağlama uygun biçimde düzenleme becerilerini destekleyecektir. Harfleme tasarımı üretiminin tasarım sürecinde kullanılacak yöntemler, öğrencilerin yalnızca estetik duyarlılıklarını değil, aynı zamanda kavramsal düşünme, problem çözme ve özgün yorum geliştirme kapasitelerini de artıracaktır. Bu nedenle harfleme tasarımı uygulamalarının, üniversite düzeyinde, özellikle Güzel Sanatlar Fakülteleri ile Sanat ve Tasarım Fakülteleri bünyesinde yer alan Grafik, Grafik Sanatlar ve Görsel İletişim Tasarımı bölümlerinde ders programlarına dahil edilmesi gerekli görülmektedir. Özellikle tipografi ve kaligrafi derslerine tamamlayıcı nitelikte entegre edilmesi, öğrencilerin yazılı disiplinler arasındaki farkları kavramalarına, harfleme tasarımının özgün potansiyelini keşfetmelerine ve çok yönlü tasarım pratikleri geliştirmelerine katkı sağlayacaktır. Ayrıca, kuramsal ve uygulamalı ders içeriklerine dahil edilerek öğrencilerin bu alandaki farkındalıklarının artırılması ve disiplinin gelişimine yönelik sistematik bir temel oluşturulması mümkün olacaktır. Bu sayede öğrenciler, grafik tasarım pratiğinde yalnızca biçimsel çözümler üretmenin ötesine geçerek, bağlamsal ve yaratıcı nitelik taşıyan tasarımlar ortaya koyma konusunda yetkinlik kazanabileceklerdir. Harfleme tasarımı çalışmalarının aynı zamanda eleştirel düşünmeyi teşvik ettiği, farklı bağlamlarda kullanılabilecek alternatif görsel çözümler geliştirme konusunda öğrencilere esneklik sağlayacağı da düşünülmektedir. Bu disiplinin ders içeriklerine entegre edilmesiyle birlikte, öğrencilerin soyut düşüncüyü somut biçimlere dönüştürme becerileri analiz edilebilir ve harfleme uygulamalarının alan eğitimi üzerindeki katkıları ölçülebilir hale getirilebilir.

Bu alandaki araştırmaların arttırılması, sanatçı, tasarımcı ve akademisyenler açısından zengin bir kaynak olarak görülmeli, ilham kaynağı olarak değerlendirilmelidir. İleride yapılacak akademik çalışmalar, yayınlar ve sergiler arttırılarak disiplinin küresel ölçekte çeşitlenmesine ve zenginleşmesine katkı sağlanmalı; disiplinin görünürlüğü artırılmalıdır.

Sonuç olarak bu tez, harfleme tasarımının grafik tasarım disiplini içerisinde bağımsız, yaratıcı ve kavramsal gücü yüksek bir alan olduğunu ortaya koymuştur. Harfleme tasarımının, yalnızca görsel bir süsleme değil; kültürel temsiliyet üstlenebilen, düşünsel derinlik taşıyan, izleyiciyle güçlü bir bağ kurabilen ve grafik tasarımın iletişim kapasitesini zenginleştiren bir tasarım pratiği olduğu anlaşılmaktadır. Çalışma süresince ulaşılan bulgular ışığında, harfleme tasarımının gelecekte grafik tasarımın en güçlü ifade ve problem çözme araçlarından biri olarak daha da önem kazanacağı öngörülmektedir. Bu bağlamda, harfleme tasarımının hem profesyonel tasarım pratiğinde hem de tasarım eğitiminde daha görünür hale getirilmesi, disiplinin gelişimine katkı sağlayacak ve grafik tasarım alanında yeni açılımların önünü açacaktır.

KAYNAKÇA

- Öztürk, İ. H. (2011). Tarih Öğretiminde Anakronizm Sorunu: Sosyal Bilgiler ve Tarih Ders Kitaplarındaki Kurgusal Metinler Üzerine Bir İnceleme. *Sosyal Bilgiler Eğitimi Araştırmaları Dergisi*, 37-58.
- Adobe. (2025, Mayıs 10). *DPI resolution: your complete guide*. Adobe: <https://www.adobe.com/uk/creativecloud/photography/discover/dots-per-inch-dpi-resolution.html#> adresinden alındı
- Adobe. (2025, Haziran 3). *Raster ile vektör karşılaştırması*. Adobe: <https://www.adobe.com/tr/creativecloud/file-types/image/comparison/raster-vs-vector.html> adresinden alındı
- Ambrose, G., & Harris, P. (2006). *The Fundamentals of Typography*. Lausanne: AVA Publishing SA.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2010). *Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü*. İstanbul: Literatür Kitabevi.
- Ambrose, G., & Harris, P. (2012). *Grafik Tasarımın Temelleri*. İstanbul: Literatür Yayıncılık.
- Ardoyn, J. (1974). *Callas*. London: Thames & Hudson Ltd.
- Authentic Vintage Posters. (2025, Haziran 2). *Stone Lithograph*. Authentic Vintage Posters: <https://www.authenticvintageposters.com/pages/stone-lithograph?srltid=AfmBOopLppMOspplh9op8KKi65KcZv5uLznzne6Qt79q3pdkPCn5LQmq> adresinden alındı
- Aynsley, J. (2001). *Century of Graphic Design, A: Graphic Design Pioneers of the 20th Century*. London: Mitchell Beazley.
- Backhouse, J. (1975). An Illuminator's Sketchbook. *The British Library Journal*, 3-14.
- Battersby, M. (1969). *Art Nouveau (The Colour Library of Art)*. London: Hamlyn.
- Bayer, P. (1999). *Art Deco Architecture: Design, Decoration, and Detail from the Twenties and Thirties*. London: Thames & Hudson.
- Becer, E. (1997). *İletişim ve Grafik Tasarım*. Ankara: Dost Kitabevi.

- Big Human. (2025, Ağustos 4). *The History of the Swiss Design Style*. Big Human: <https://www.bighuman.com/blog/guide-to-swiss-design-style> adresinden alındı
- Blair, S. S. (2006). *Islamic Calligraphy*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Blake, M. (2021). *Drawn to Type: Lettering for Illustrators*. Bloomsbury: Bloomsbury Visual Arts.
- Bodleian Libraries. (2025, Mayıs 11). *Bodleian Library MS. Douce 180*. Digital Bodleian: <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d8f4f265-b851-48a8-b324-4fc871f68657/surfaces/8e155059-c1a2-482c-aeb6-5434cf83d822/> adresinden alındı
- Bringhurst, R. (2004). *The Elements of Typography*. Washington, Vancouver: Hartley & Marks, Publishers.
- Britannica. (2025, Ağustos 15). *scat*. Britannica: <https://www.britannica.com/art/scat-music> adresinden alındı
- Brittanica. (2025, Şubat 27). *Insular script*. Brittanica: <https://www.britannica.com/topic/Insular-script> adresinden alındı
- Brittanica. (2025, Nisan 28). *printing press*. Brittanica: <https://www.britannica.com/technology/printing-press> adresinden alındı
- Brittanica. (2025, Nisan 14). *runic alphabet*. Brittanica: <https://www.britannica.com/topic/runic-alphabet> adresinden alındı
- Brittanica. (2025, Haziran 03). *Xylography*. Brittanica: <https://www.britannica.com/topic/printing-publishing/The-invention-of-printing> adresinden alındı
- Brown, M. P. (1994). *Understanding Illuminated Manuscripts: A Guide to Technical Terms*. Malibu, California: The J. Paul Getty Museum and The British Library Board.
- Carter, R., Day, B., & Meggs, P. B. (2011). *Typographic Design: Form and Communication (5th Edition)*. Hoboken, New Jersey: John Wiley & Sons Inc.
- Chappell, W., & Bringhurst, R. (2000). *A Short History of the Printed Word*. Vancouver, BC: Hartley and Marks Publishers.

- Chromatone. (2025, Ağustos 20). *Syncopation, swing and groove*. Chromatone: <https://chromatone.center/theory/rhythm/groove/> adresinden alındı
- Clemens, R., & Graham, T. (2007). *Introduction to Manuscript Studies*. New York: Cornell University Press.
- Coles, S., & Spiekermann, E. (2012). *The Anatomy of Type: A Graphic Guide to 100 Typefaces*. New York City: Harper.
- Corbett, P. S. (2025, Haziran 1). *Industrialization and the Rise of Big Business, 1870-1900*. Brewminate: <https://brewminate.com/industrialization-and-the-rise-of-big-business-1870-1900/> adresinden alındı
- Craig, J., & Barton, B. (1987). *Thirty Centuries of Graphic Design: An Illustrated Survey*. New York: Watson-Guipill Publications.
- Diringer, D. (1982). *The Book Before Printing: Ancient, Medieval and Oriental*. New York: Dover Publications, Inc.
- Doyle, K., & Woodville, L. (2025, Nisan 7). *The Lindisfarne Gospels*. Smart History: <https://smarthistory.org/the-lindisfarne-gospels/> adresinden alındı
- Doyle, S., Grove, J., & Sherman, W. (2018). *The History of Illustration*. London: Fairchild Books.
- Drucker, J., & McVarish, E. (2009). *Graphic Design History: A Critical Guide*. New Jersey: Pearson Education, Inc.
- Easy Sociology. (2025, Haziran 1). *Counter Movements: Challenging Dominant Ideologies and Power Structures*. Easy Sociology: <https://easysociology.com/sociology-of-social-movements/counter-movements-challenging-dominant-ideologies-and-power-structures/> adresinden alındı
- Eskilson, S. J. (2019). *Graphic Design: A New History*. Connecticut: Yale University Press.
- Etymonline. (2025, Haziran 7). *Origin and history of calligraphy*. Etymonline: Online Etymology Dictionary: <https://www.etymonline.com/word/calligraphy> adresinden alındı

- FacsimileFinder. (2025, Mayıs 11). *Oxford Apocalypse*. FacsimileFinder: https://www.facsimilefinder.com/facsimiles/oxford-apocalypse-facsimile?utm_source=chatgpt.com adresinden alındı
- Farthing, S. (2012). *Sanatın Tüm Öyküsü*. (G. Aldoğan, & F. Candil Çulcu, Çev.) İstanbul: Hayalperest Yayınevi.
- Friedl, F., Ott, N., & Stein, B. (1998). *Typography*. Birmingham: Konemann UK Ltd.
- Getty Museum. (2025, Ocak 29). *Making Manuscripts*. Retrieved from youtube.com: <https://www.youtube.com/watch?v=nuNfdHNTv9o>
- Giddins, G., & DeVaux, S. (2009). *Jazz*. New York: W. W. Norton & Company.
- Gill, E. (1988). *An Essay on Typography*. Boston, Massachusetts: David R. Godine, Publisher Inc.
- Gregory, E. (2012). *Little Book of Lettering*. San Francisco: Chronicle Books LLC.
- Guan, Y. (2025, Mayıs 9). *Capturing the Collections: The Pauline Epistles*. Museum of the Bible: <https://www.museumofthebible.org/magazine/collections/capturing-the-collections-the-pauline-epistles> adresinden alındı
- Hall, R. M. (2025, Nisan 9). *The Book of Kells*. National Trust for Scotland: <https://www.nts.org.uk/stories/the-book-of-kells> adresinden alındı
- Harding, A. (1983). *Ornamental Alphabets and Initials*. London: Thames & Hudson.
- Heller, S. (2025, Ağustos 11). *The Acid Aesthetic: A Brief History of Psychedelic Design*. PrintMag: <https://www.printmag.com/culturally-related-design/acid-aesthetic-history-of-psychedelic-design/> adresinden alındı
- Heller, S., & Anderson, G. (2016). *The Graphic Design Idea Book*. London: Laurence King Publishing Ltd.
- Heller, S., & Chwast, S. (2008). *Illustration: A Visual History*. New York: Abrams.
- Heller, S., & Chwast, S. (2011). *Graphic Style: From Victorian to New Century*. New York: Harry N. Abrams.
- Heller, S., & Fili, L. (2012). *Scripts: Elegant Lettering from Design's Golden Age*. London: Thames & Hudson.

- Heller, S., & Ilić, M. (2004). *Handwritten: Expressive Lettering in the Digital Age*. London: Thames & Hudson.
- Hische, J. (2015). *In Progress: See Inside a Lettering Artist's Sketchbook and Process, from Pencil to Vector (Hand Lettering Books, Learn to Draw Books, Calligraphy Workbook for Beginners)*. San Francisco: Chronicle Books.
- History of Information. (2025, Mayıs 11). *The Petersburg Bede: the Earliest Known Example of an Historiated Initial*. History of Information: <https://www.historyofinformation.com/detail.php?id=1485> adresinden alındı
- Hollis, R. (1994). *Graphic Design: A Concise History*. London: Thames&Hudson.
- Hollis, R. (2006). *Swiss Graphic Design: The Origins and Growth of an International Style, 1920-1965*. New Haven, Connecticut: Yale University Press.
- IIIF Collections Manuscripts & Rare Books. (2025, Nisan 20). *London. British Library, Arundel MS 155*. Biblissima: <https://iiif.biblissima.fr/collections/manifest/dd5064487ede40587bf19318db2b8d8ecd77e090> adresinden alındı
- Inglis, T. (2023). *The Graphic Design Bible*. London: Ilex, an imprint of Octopus Publishing Group Ltd.
- Jean, G. (2002). *Yazı İnsanlığın Belleği*. İstanbul: Yapı Kredi Yayınları.
- Johnston, E. (2017). *Writing & Illuminating & Lettering (Lettering, Calligraphy, Typography)*. New York: Dover Publications.
- Kane, J. (2020). *A Type Primer, 2nd Edition*. London: Laurence King Publishing.
- Kim, S. (2019). *Digital Hand Lettering and Modern Calligraphy: Essential Techniques Plus Step-by-Step Tutorials for Scanning, Editing, and Creating on a Tablet*. Beverly, Massachusetts: Quarry Books.
- Kinross, R. (2019). *Modern Typography, An Essay In Critical History*. Paris: Editions B42.
- Kwakkel, E. (2025, Nisan 18). *Medieval supermodels*. Smart History: <https://smarthistory.org/medieval-supermodels/> adresinden alındı

- Kwakkel, E. (2025, Ocak 31). *Parchment (the good, the bad, and the ugly)*. Smart History: <https://smarthistory.org/parchment-the-good-the-bad-and-the-ugly/> adresinden alındı
- Larsen, M. (2025, Haziran 03). *State Library of South Australia*. Shall I Pen You a Letter: Initials in Manuscript and Print: <https://www.slsa.sa.gov.au/shall-i-pen-you-a-letter-initials-manuscript-and-print> adresinden alındı
- Lawson, A. S. (1990). *Anatomy of a Typeface*. Boston, Massachusetts: David R. Godine Pub. Publisher.
- Letterform Archive. (2025, Ağustos 13). *Bauhaus Typography at 100*. Letterform Archive: <https://exhibitions.letterformarchive.org/bauhaus/timeline> adresinden alındı
- Levine, F., & Macon, S. (2012). *Sign Painters PB*. New York: Princeton Architectural Press.
- Lupton, E. (2004). *Thinking with Type: A Primer for Designers: A Critical Guide for Designers, Writers, Editors, & Students*. New York: Princeton Architectural Press.
- Müller, J. (2018). *The History of Graphic Design 1960-Today*. Los Angeles: Taschen America Llc.
- Müller, J., & Wiedemann, J. (2017). *The History of Graphic Design. Vol. 1. 1890-1959*. Köln: Taschen.
- Müller-Brockmann, J. (1961). *Grid Systems in Graphic Design: A Visual Communication Manual for Graphic Designers, Typographers and Three Dimensional Designers*. Sulgen: Niggli Verlag.
- McCormick, L. (2013). *Playing with Type: 50 Graphic Experiments for Exploring Typographic Design Principles*. Beverly, Massachusetts: Rockport Publishers.
- McDevitt, M. K. (2014). *Hand Lettering Ledger*. San Francisco, California: Chronicle Books LLC.
- McLean, R. (1980). *The Thames and Hudson Manual of Typography*. London: Thames and Hudson.

- Mediaville, C. (1996). *Calligraphy: From Calligraphy to Abstract Painting*. Scirpus Publications.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2012). *Meggs' History of Graphic Design: Fifth Edition*. New Jersey: John Wiley & Sons, Inc.
- Meggs, P. B., & Purvis, A. W. (2016). *Meggs' History of Graphic Design (6th ed.)*. Hoboken, New Jersey: Wiley.
- Merriam-Webster. (2024, Ağustos 10). *communication*. Merriam-Webster: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/communication> adresinden alındı
- Merriam-Webster. (2025, Şubat 4). *lettering*. Merriam-Webster Dictionary: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/lettering> adresinden alındı
- Merriam-Webster, D. (2024, Ağustos 18). *acrophony*. Merriam-Webster: <https://www.merriam-webster.com/dictionary/acrophony#:~:text=%3A%20the%20naming%20of%20a%20letter,that%20which%20the%20letter%20represents> adresinden alındı
- Monotype. (2025, Şubat 10). *Typography Terms and Definitions*. Monotype: <https://www.monotype.com/resources/expertise/typography-terms-and-definitions> adresinden alındı
- Nesbitt, A. (1957). *History and Technique of Lettering by Alexander Nesbitt*. New York: Dover Publications.
- Nesbitt, A. (1998). *The History and Technique of Lettering (Lettering, Calligraphy, Typography)*. New York: Dover Publications.
- Newhall, A. (1989). *Calligraphy & Lettering Design*. California: Walter Foster Publishing, Inc.
- Nicholson, S. (2004). *Ella Fitzgerald: A Biography of the First Lady of Jazz, Updated Edition*. Oxfordshire: Routledge.
- Normal Rockwell Museum. (2025, Haziran 8). *Illustration History*. Normal Rockwell Museum: <https://www.illustrationhistory.org/history#:~:text=With%20the%20start%20of%20the,are%20increasingly%20embellished%20with%20engravings> adresinden alındı

- Online Etymology Dictionary. (2025, Ocak 2028). *illuminate* (v.). Online Etymology Dictionary: <https://www.etymonline.com/search?q=illuminated> adresinden alındı
- Online Etymology Dictionary. (2025, Şubat 12). *initial* (adj.). Online Etymology Dictionary: https://www.etymonline.com/word/initial#etymonline_v_9274 adresinden alındı
- Online Etymology Dictionary. (2025, Şubat 5). *lettered* (adj.). Online Etymology Dictionary: <https://www.etymonline.com/word/lettered> adresinden alındı
- Online Etymology Dictionary. (2025, Şubat 5). *lettering* (n.). Online Etymology Dictionary: https://www.etymonline.com/word/lettering#etymonline_v_43395 adresinden alındı
- OperaVision. (2025, Ağustos 13). *Bel canto*. OperaVision: <https://operavision.eu/theme/bel-canto> adresinden alındı
- Oxford English Dictionary. (2025, Şubat 4). *lettering*. Oxford English Dictionary: https://www.oed.com/dictionary/lettering_n?tab=factsheet#39358411 adresinden alındı
- Oxford, U. P. (2024, Ağustos 16). *ideogram*. Oxford Learner's Dictionaries: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/ideogram?q=ideogram> adresinden alındı
- Oxford, U. P. (2024, Ağustos 16). *pictogram*. Oxford Learner's Dictionaries: <https://www.oxfordlearnersdictionaries.com/definition/english/pictogram?q=pictogram> adresinden alındı
- Panda Art Docents. (2025, Ocak 23). *Illuminated Manuscripts / Miniatures*. Panda Art Docents Art Projects & Resources: <https://pandaartdocents.wordpress.com/projects/illuminated-manuscripts-miniatures/> adresinden alındı
- Parr, F. (2025, Ağustos 16). *Intonation meaning: what it is and why intonation is important in music*. Classical Music by BBC Music Magazine: <https://www.classical-music.com/features/musical-terms/intonation-meaning> adresinden alındı
- Patoski, J. N. (1997). *Selena: Como la Flor*. New York: Berkley.

- Poynor, R. (2003). *No More Rules: Graphic Design and Postmodernism*. London: Laurence King Publishing.
- Purvis, A., & Tholenaar, J. (2010). *Type: A Visual History of Typefaces and Graphic Styles*. Cologne: Taschen.
- Pytlik, M. (2003). *Björk: Wow and Flutter*. Toronto: ECW Press, Canada.
- Road, J. (2019). *Lettering Alphabets & Artwork: Inspiring Ideas & Techniques for 60 Hand-Lettering Styles*. New York: Lark Publishing.
- Rodriguez, D. (2017). *The Big Awesome Book of Hand & Chalk Lettering*. Dubai: Alpha.
- Ruder, E. (1967). *Typographie: A Manual of Design*. Teufen: Arthur Niggli Ltd.
- Samara, T. (2018). *Letterforms: Typeface Design from Past to Future*. Massachusetts: Quarto Publishing Group USA Inc.
- Schimmel, A. (1990). *Calligraphy and Islamic Culture*. New York: New York University Press.
- Seddon, T. (2015). *The Evolution of Type: A Graphic Guide to 100 Landmark Typefaces*. London: Thames & Hudson.
- Spiekermann, E. (2022). *Stop Stealing Sheep & Find Out How Type Works (4th Edition)*. Berlin: TOC Publishing.
- StereoFox. (2025, August 27). *Trip Hop: The Evolution from The Underground*. StereoFox: <https://www.stereofox.com/articles/trip-hop-the-evolution-from-the-underground/> adresinden alındı
- Stones, A. (2008, Spring). The Douce Apocalypse. Picturing the end of the world in the Middle Ages, and: St Margaret's Gospel Book: The favourite book of an eleventh-century Queen of Scots (review). *Society for Textual Scholarship*, s. 79-81.
- Street, J. (2025, August 17). *Peace, Love and Hippies*. Museum of Youth Culture: <https://www.museumofyouthculture.com/hippies/> adresinden alındı
- The Art Story. (2025, August 1). *Summary of Pop Art*. The Art Story: <https://www.theartstory.org/movement/pop-art/> adresinden alındı
- The Kennedy Center. (2025, August 17). *Understanding Different Voice Types*. The Kennedy Center: <https://www.kennedy-center.org/education/resources-for->

- educators/classroom-resources/media-and-
interactives/media/opera/understanding-different-voice-types/ adresinden alındı
- The Library of Trinity College Dublin. (2025, Nisan 9). *The Book of Kells*. The Library of Trinity College Dublin: <https://www.tcd.ie/library/research-collections/book-of-kells.php> adresinden alındı
- The Washington Post. (2025, Ağustos 21). *Selena saw where Latin music can go*. The Washington Post: https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/2025/03/31/selena-legacy-impact-thirty-years-later/?utm_source=chatgpt.com adresinden alındı
- Timuçin, A. (2009). *Düşünce Tarihi I*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Timuçin, A. (2012). *Düşünce Tarihi II: Gerçekçi Düşüncenin Gelişimi*. İstanbul: Bulut Yayınları.
- Tornau, C. (2025, Mart 4). *Augustine of Hippo*. Stanford Encyclopedia of Philosophy: <https://plato.stanford.edu/entries/augustine/> adresinden alındı
- Tschichold, J. (1991). *The Form of the Book: Essays on the Morality of Good Design*. Vancouver: Hartley & Marks.
- TypeType Foundry. (2025, Mart 15). *Glossary of Typography Terms: Display Font*. TypeType: <https://typetype.org/typography-terms/> adresinden alındı
- TypeType Foundry. (2025, Şubat 12). *Glossary of Typography Terms: Lowercase*. typetype.org: <https://typetype.org/typography-terms/> adresinden alındı
- TypeType Foundry. (2025, Şubat 11). *Glossary of Typography Terms: Uppercase*. typetype.org: <https://typetype.org/typography-terms/> adresinden alındı
- Uçar, T. F. (2004). *Görsel İletişim ve Grafik Tasarım*. İstanbul: İnkılâp Kitabevi.
- University of Michigan. (2025, Ocak 29). *What is a Codex?* University of Michigan Library: <https://apps.lib.umich.edu/reading/Paul/codex.html> adresinden alındı
- University of Michigan. (2025, Şubat 10). *What is a Codex?* University of Michigan Papyrus Collection: <https://apps.lib.umich.edu/reading/Paul/codex.html> adresinden alındı

Willen, B., & Strals, N. (1981). *Lettering & Type: Creating Letters and Designing Typefaces*. New York: Princeton Architectural Press.



İNTERNET KAYNAKLARI

- http-1:** https://www.instagram.com/p/DDce_diiu0m/ (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2025)
- http-2:** <https://blog.8faces.com/post/31156204114/lubalin-talkingtype> (Erişim Tarihi: 13 Temmuz 2025)
- http-3:** <https://i.pinimg.com/736x/9a/f1/cb/9af1cb1947af02555cff1440c2b645ef.jpg> (Erişim Tarihi: 13 Temmuz 2025)
- http-4:** <https://i.pinimg.com/736x/01/7d/36/017d36b73159f76fbc4eae3c1d658f4f.jpg> (Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2025)
- http-5:** <https://i.pinimg.com/1200x/08/a8/f6/08a8f6adf714dee0cef31c108104ba82.jpg> (Erişim Tarihi: 12 Ağustos 2025)
- http-6:** <https://marianbantjes.com/work/seduction/> (Erişim Tarihi: 10 Ağustos 2025)
- http-7:** <https://www.designspiration.com/save/5495718827714/> (Erişim Tarihi: 12 Temmuz 2025)
- http-8:** <https://www.lettering-daily.com/dope-hand-lettering/> (Erişim Tarihi: 8 Haziran 2025)
- http-9:** <https://www.behance.net/gallery/31582091/CreativeMornings-Empathy> (Erişim Tarihi: 18 Şubat 2025)
- http-10:** <https://i.pinimg.com/564x/b0/3a/38/b03a385fca83150b8028a2847de930ef.jpg> (Erişim Tarihi: 18 Şubat 2025)
- http-11:** <https://i.pinimg.com/736x/db/6d/88/db6d88de9d573bde5591bfc5eee155b6.jpg> (Erişim Tarihi: 3 Mart 2025)
- http-12:** <http://www.lettercult.com/archives/3985> (Erişim Tarihi: 1 Mart 2025)
- http-13:** <http://codex99.com/typography/21.html> (Erişim Tarihi: 5 Ocak 2025)
- http-14:** <https://www.themorgan.org/collection/hours-of-henry-viii/134> (Erişim Tarihi: 12 Ocak 2025)
- http-15:** <https://www.manhattanrarebooks.com/pages/books/1528/illuminated-manuscript/illuminated-manuscript-leaf-with-text-from-the-office-for-the-dead?soldItem=true> (Erişim Tarihi: 12 Ocak 2025)
- http-16:** <https://apps.lib.umich.edu/reading/Paul/codex.html> (Erişim Tarihi: 13 Ocak 2025)
- http-17:** <https://smarthistory.org/parchment-the-good-the-bad-and-the-ugly/> (Erişim Tarihi: 13 Ocak 2025)
- http-18:** <https://www.gresham.ac.uk/sites/default/files/the-making-of-medieval-illuminated-manuscripts.jpg> (Erişim Tarihi: 13 Ocak 2025)
- http-19:** <https://www.lookandlearn.com/history-images/LLB8004-033-02/Scriptorium> (Erişim Tarihi: 13 Ocak 2025)

- http-20:** <https://www.europeana.eu/en/stories/lighting-the-way-how-illuminated-initials-guided-medieval-readers-through-books> (Erişim Tarihi: 14 Ocak 2025)
- http-21:** <https://www.europeana.eu/en/stories/lighting-the-way-how-illuminated-initials-guided-medieval-readers-through-books> (Erişim Tarihi: 14 Ocak 2025)
- http-22:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schriftzug_Capitalis_Rustica.jpg (Erişim Tarihi: 15 Ocak 2025)
- http-23:** https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Schriftzug_Capitalis_Quadrata.jpg (Erişim Tarihi: 15 Ocak 2025)
- http-24:** <https://cdn.britannica.com/70/104970-050-09877ABF/Uncial-calligraphy.jpg> (Erişim Tarihi: 18 Ocak 2025)
- http-25:** <https://cdn.britannica.com/70/104970-050-09877ABF/Uncial-calligraphy.jpg> (Erişim Tarihi: 18 Ocak 2025)
- http-26:** <https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Merov.jpg> (Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025)
- http-27:** <https://cdn.britannica.com/35/60635-004-2C403453/Exultet-Roll-Beneventan-Monte-Cassino-Italy-British.jpg?s=1500x700&q=85> (Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025)
- http-28:** <https://hmmlschool.org/latin-visigothic/> (Erişim Tarihi: 19 Ocak 2025)
- http-29:** <https://medievalwritings.atillo.com.au/scripts/examples/insular1.htm> (Erişim Tarihi: 20 Ocak 2025)
- http-30:** <https://cdn.britannica.com/84/10784-004-EC12E3E3/script-Lindisfarne-Gospels-Hiberno-Saxon-British-Library-London.jpg?s=1500x700&q=85> (Erişim Tarihi: 20 Ocak 2025)
- http-31:** https://images.squarespace-cdn.com/content/v1/525dbe2de4b0f07bb3df2c6c/1457223386888-GOKTOF58OJLDCAP8DW6S/IMG_1109.JPG?format=1500w (Erişim Tarihi: 22 Ocak 2025)
- http-32:** <https://smarthistory.org/the-lindisfarne-gospels/> (Erişim Tarihi: 22 Ocak 2025)
- http-33:** <https://smarthistory.org/the-lindisfarne-gospels/> (Erişim Tarihi: 22 Ocak 2025)
- http-34:** <https://www.visittrinity.ie/blog/symbolism-in-the-book-of-kells-the-chi-rho-page/> (Erişim Tarihi: 24 Ocak 2025)
- http-35:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/4/4b/Albani-Psalter_Initialen.jpg (Erişim Tarihi: 27 Ocak 2025)
- http-36:** <https://iiif.biblissima.fr/collections/manifest/dd5064487ede40587bf19318db2b8d8ecd77e090> (Erişim Tarihi: 30 Ocak 2025)
- http-37:** <https://smarthistory.org/wp-content/uploads/2023/01/CambridgeModelBook-870x1384.jpg> (Erişim Tarihi: 30 Ocak 2025)

- http-38:** <https://cdn.britannica.com/73/104973-050-6C58653D/calligraphy.jpg> (Erişim Tarihi: 2 şubat 2025)
- http-39:** <https://www.museumofthebible.org/magazine/collections/capturing-the-collections-the-pauline-epistles> (Erişim Tarihi: 5 şubat 2025)
- http-40:** <https://digital.bodleian.ox.ac.uk/objects/d8f4f265-b851-48a8-b324-4fc871f68657/surfaces/8e155059-c1a2-482c-aeb6-5434cf83d822/> (Erişim Tarihi: 6 şubat 2025)
- http-41:** https://historyofinformation.com/images/leningrad_bede.jpg (Erişim Tarihi: 7 şubat 2025)
- http-42:** <https://scarc.library.oregonstate.edu/omeka/exhibits/show/mcdonald/incunabula/gutenberg/> (Erişim Tarihi: 7 şubat 2025)
- http-43:** <https://dokuzeylulcom.teimg.com/dokuzeylul-com/uploads/2023/08/matbaa-harfleri-hurufat.jpg> (Erişim Tarihi: 8 şubat 2025)
- http-44:** <https://www.gutenberg.org/files/65847/65847-h/65847-h.htm> (Erişim Tarihi: 10 şubat 2025)
- http-45:** <https://www.timetoast.com/timelines/the-history-of-graphic-design-44a77e73-69a8-417a-bb91-891203d26898> (Erişim Tarihi: 10 şubat 2025)
- http-46:** https://ku-viscom.com/TypeSystems/TypeSystems_RomanduRoi.html (Erişim Tarihi: 1 Mart 2025)
- http-47:** <https://www.flickr.com/photos/itsaheartthang/3591746501> (Erişim Tarihi: 15 şubat 2025)
- http-48:** <https://digital.tcl.sc.edu/digital/collection/SFMAPS/id/3177/rec/3> (Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2025)
- http-49:** <https://www.skinnerinc.com/news/blog/trade-signs-2961b/> (Erişim Tarihi: 23 Haziran 2025)
- http-50:** <https://archive.org/details/EWReidquotsNurs00EWReH/mode/2up> (Erişim Tarihi: 4 Nisan 2025)
- http-51:** <https://archive.org/details/hendersonssignpa00ohni/page/n93/mode/2up> (Erişim Tarihi: 28 Aralık 2024)
- http-52:** https://upload.wikimedia.org/wikipedia/commons/thumb/e/ea/Adolfo_Hohenstein_-_Poster_for_first_French_production_of_Giuseppe_Verdi%27s_Falstaff_-_Original_1.jpg/960px-Adolfo_Hohenstein_-_Poster_for_first_French_production_of_Giuseppe_Verdi%27s_Falstaff_-_Original_1.jpg?20200721234209 (Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2025)
- http-53:** <https://www.moma.org/collection/works/67565> (Erişim Tarihi: 13 Ağustos 2025)
- http-54:** <https://archive.org/details/engraved-work-eric-gill-picture-book/page/72/mode/2up> (Erişim Tarihi: 12 Ağustos 2025)
- http-55:** <https://www.tate.org.uk/art/artworks/lichtenstein-whaam-t00897> (Erişim Tarihi: 12 Ağustos 2025)
- http-56:** <https://www.brooklynmuseum.org/tr-TR/objects/99514> (Erişim Tarihi: 13 Ağustos 2025)

http-57: https://i0.wp.com/www.printmag.com/wp-content/uploads/2011/08/2a34d8_7ed072b14c7240bc9a29c42bc007dc10mv2.jpg?resize=492%2C445&quality=89&ssl=1 (Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2024)

http-58: http://basalgangster.macgui.com/RetroMacComputing/The_Long_View/Entries/2010/7/31_MacPaint.html (Erişim Tarihi: 2 Haziran 2025)

http-59: <https://www.behance.net/alexis-persani> (Erişim Tarihi: 7 Kasım 2024)

http-60: <https://i.pinimg.com/736x/2c/94/70/2c94700476633ba61a9da3feb5d6c7c0.jpg> (Erişim Tarihi: 18 Aralık 2024)

http-61: <https://design.tutsplus.com/tutorials/team-awesome-from-hand-lettered-logotype-to-vector-in-adobe-illustrator--cms-23737> (Erişim Tarihi: 16 Haziran 2024)

http-62: <https://www.behance.net/gallery/1033713/Are-you-Talking-to-me> (Erişim Tarihi: 21 Haziran 2025)

http-63: https://www.behance.net/gallery/130188397/Better-Together-Lettering-Mural?locale=sv_SE (Erişim Tarihi: 21 Haziran 2025)

http-64: <https://www.instagram.com/typelettering/> (Erişim Tarihi: 19 Temmuz 2025)

http-65: <https://www.behance.net/gallery/14265837/Everything-Else> (Erişim Tarihi: 23 Temmuz 2025)

http-66: <https://www.lettering-daily.com/ipad-lettering-guide/> (Erişim Tarihi: 20 Temmuz 2025)

http-67: <https://michaelhoutz.co/GQ> (Erişim Tarihi: 29 Temmuz 2025)

http-68: <https://alextruchut.com/project/puma/> (Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2025)

http-69: <https://1000logos.net/stussy-logo/> (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2025)

http-70: <https://www.behance.net/gallery/18366359/Undone> (Erişim Tarihi: 16 Temmuz 2025)

http-71: <https://www.behance.net/gallery/709790/Pepper> (Erişim Tarihi: 5 Ocak 2025)

http-72: <https://www.printmag.com/featured/swiss-style-principles-typefaces-designers/> (Erişim Tarihi: 22 Mart 2025)

http-73: http://www.alterlittera.com/al_html/oldtype/gutenberg_b.htm (Erişim Tarihi: 14 Haziran 2025)

http-74: <https://www.artsy.net/article/artsy-editorial-alphonse-muchas-iconic-posters-define-art-nouveau>

http-75: <https://www.are.na/block/20679254> (Erişim Tarihi: 28 Aralık 2024)

http-76: <https://informalproject.co/portfolio/sneaks-up-coming-soon/> (Erişim Tarihi: 7 Temmuz 2025)

http-77: <https://www.discogs.com/release/6952178-Don-Elliott-Rejuvenation> (Erişim Tarihi: 19 Mayıs 2025)

http-78: <https://alchetron.com/ITC-Avant-Garde> (Erişim Tarihi: 2 Şubat 2025)

http-79: <https://www.rit.edu/carycollection/tom-carnase> (Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2025)

- http-80:** https://www.designspiration.com/save/1084425960231/?utm_source=extension&utm_medium=click&utm_campaign=muzli (Erişim Tarihi: 11 Kasım 2024)
- http-81:** <http://www.lettercult.com/archives/3956> (Erişim Tarihi: 17 Mayıs 2025)
- http-82:** <https://www.digitalcommonwealth.org/search/commonwealth:tm70n561t?view=commonwealth%3Atm70n563c> (Erişim Tarihi: 25 Nisan 2025)
- http-83:** <https://friendsoftype.com/wp-content/uploads/2016/08/Los-York-ERIK-MARINOVICH-1250x1250.jpg> (Erişim Tarihi: 6 Temmuz 2025)
- http-84:** <https://cdn.dribbble.com/userupload/19391680/file/original-3d3dd5823779a3da500eb85eeabf447c.png?resize=400x300&vertical=center> (Erişim Tarihi: 3 Mart 2025)
- http-85:** https://www.instagram.com/p/CV6k6nT2sNT0/?igshid=MzA0OGM2MjU4Zg%3D%3D&epik=dj0yJnU9SmFCV6k15ZUF2UzNGUHJHbk53dHltWmxSWkxvWlIXWF8mcD0wJm49RzJpNFFETDNtMTkzMW1aWDdHa1ZMdyZ0PUFBQUFBFR2lIR0Q0&img_index=5 (Erişim Tarihi: 12 Ağustos 2025)
- http-86:** <https://blog.mam.org/2019/05/14/from-the-collection-illuminated-manuscript/> Erişim Tarihi: 14 Mart 2025)
- http-87:** <https://www.metmuseum.org/essays/calligraphy-in-islamic-art> (Erişim Tarihi: 25 Ocak 2025)
- http-88:** <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/40105> (Erişim Tarihi: 8 Temmuz 2025)
- http-89:** <https://www.eventbrite.co.uk/e/medieval-calligraphy-workshop-full-day-tickets-1228059431819> (Erişim Tarihi: 6 Haziran 2025)
- http-90:** <https://www.artnews.com/art-news/news/unesco-arabic-calligraphy-1234613597/> (Erişim Tarihi: 6 Haziran 2025)
- http-91:** <https://www.hanhai-language.com.sg/blog/art-of-chinese-calligraphy> (Erişim Tarihi: 6 Haziran 2025)
- http-92:** <https://www.printmag.com/design-image-of-the-day/image-of-the-day-february-6-2012/> (Erişim Tarihi: 6 Haziran 2025)
- http-93:** <https://www.jasna-wittmann.de/galerie/> (Erişim Tarihi: 18 Haziran 2025)
- http-94:** <https://i.ebayimg.com/images/g/KP8AAOSwvEFffU/s-l1600.jpg> (Erişim Tarihi: 18 Haziran 2025)
- http-95:** https://en.wikipedia.org/wiki/Cursive#/media/File:Spencerian_example.jpg (Erişim Tarihi: 11 Haziran 2025)
- http-96:** <https://typographica.org/typeface-reviews/speakeasy-script/> (Erişim Tarihi: 11 Haziran 2025)
- http-97:** https://www.instagram.com/p/DIMSaSmi0bL/?img_index=8 (Erişim Tarihi: 5 Mayıs 2025)

- http-98:** <https://i.pinimg.com/736x/f7/67/14/f767146d3e07e55db7bf50890a70f9ef.jpg> (Erişim Tarihi: 13 Mayıs 2025)
- http-99:** <http://www.erikmarinovich.com/work/mohawk> (Erişim Tarihi: 17 Mayıs 2025)
- http-100:** <https://inspgr.id/app/uploads/2015/08/typography-pprwrkstudio-06.jpg> (Erişim Tarihi: 30 Mayıs 2025)
- http-101:** <https://danforster.com/wp-content/uploads/2020/08/MILTON-GLASER-TRIBUTE-by-Dan-Forster.png> (Erişim Tarihi: 27 Mart 2025)
- http-102:** <https://www.sothebys.com/en/buy/auction/2024/important-medieval-manuscripts-from-the-collection-of-the-late-ernst-boehlen/full-page-miniature-with-four-scenes-from-the-acts> (Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2025)
- http-103:** <https://clarkfineart.com/artists/la-belle-epoque/alphonse-mucha/job-30246/> (Erişim Tarihi: 21 Nisan 2025)
- http-104:** <https://jessicahische.shop/products/tomorrow-i-ll-be-brave-signed-copy> (Erişim Tarihi: 23 Nisan 2025)
- http-105:** <https://cabel.com/2023/06/26/backstage-disneyland/> (Erişim Tarihi: 29 Kasım 2024)
- http-106:** <https://jessicahische.shop> (Erişim Tarihi: 23 Nisan 2025)
- http-107:** <https://i.pinimg.com/736x/ff/9d/d3/ff9dd355ad06207f5d154bea6dd1600c.jpg> (Erişim Tarihi: 27 Mayıs 2025)
- http-108:** <https://alextruchut.com/project/lorem-ipsuam/> (Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2025)
- http-109:** https://www.instagram.com/p/DAFpw_4y2Wh/?img_index=1 (Erişim Tarihi: 18 Aralık 2024)
- http-110:** <https://cargocollective.com/WendyWan/filter/typography/Curry-Cup> (Erişim Tarihi: 28 Mayıs 2025)
- http-111:** <https://www.typismcommunity.com/lettering-inspiration-collection-lockups> (Erişim Tarihi: 29 Mayıs 2025)
- http-112:** <https://classicrock.net/janis-joplin-kleine-stadt-grosse-traeume-und-der-kosmische-blues/> (Erişim Tarihi: 20 Mayıs 2025)
- http-113:** <https://vault2211.wordpress.com/2015/06/30/groove-is-in-the-art-splendid-album-covers-from-the-60s-and-70s/> (Erişim Tarihi: 22 Mayıs 2025)
- http-114:** <https://recordmecca.com/item-archives/rick-griffin-original-book-cover-psychedelic-artwork/> (Erişim Tarihi: 22 Mayıs 2025)
- http-115:** <https://www.classicposters.com/product-category/neon-rose/?srsltid=AfmBOor--BkQwx0I9cX9veYyyKHyaO5hkQmmcXaCyDq9KnGeR7VDq-BI> (Erişim Tarihi: 23 Mayıs 2025)
- http-116:** <https://www.classicposters.com/performer/janis-joplin/?srsltid=AfmBOooqGyNQJbxMBpmyIMmqoHbvTygj-o3X3BLfqEeRlKRpr2DePZyQ> (Erişim Tarihi: 23 Mayıs 2025)
- http-117:** <https://kentakepage.com/wp-content/uploads/2017/04/nf-obits-fitzgerald-facebookJumbo.jpg> (Erişim Tarihi: 15 Temmuz 2025)

- http-118:** <https://www.ilustromania.com/artistic-movements/international-typographic-style> (Erişim Tarihi: 10 Mayıs 2025)
- http-119:** https://www.ebay.com/shop/ella-fitzgerald-poster?_nkw=ella+fitzgerald+poster (Erişim Tarihi: 29 Temmuz 2025)
- http-120:** https://www.ebay.com/shop/ella-fitzgerald-poster?_nkw=ella+fitzgerald+poster (Erişim Tarihi: 30 Temmuz 2025)
- http-121:** <https://wwd.com/fashion-news/fashion-features/diva-maria-callas-tina-turner-v-and-a-museum-1235612423/> (Erişim Tarihi: 27 Haziran 2025)
- http-122:** https://www.eldiario.es/castilla-y-leon/cultura/eduardo-garcia-benito-artista-vallisoletano-ilustro-portadas-revista-vogue-murio-museo_1_11938821.html (Erişim Tarihi: 29 Haziran 2025)
- http-123:** https://img.redbull.com/images/c_limit,w_1500,h_1000/f_auto,q_auto/redbullcom/2016/09/12/1331817316287_2/bjork (Erişim Tarihi: 20 Ağustos 2025)
- http-124:** <https://www.flickr.com/photos/bjorkhqcover/albums/> (Erişim Tarihi: 21 Ağustos 2025)
- http-125:** <https://i.pinimg.com/1200x/d3/2a/ac/d32aac07229e9ccce1ea9534a9663074.jpg> (Erişim Tarihi: 21 Ağustos 2025)
- http-126:** <https://stacker.com/stories/celebrities/selena-quintanilla-perez-life-story-you-may-not-know> (Erişim Tarihi: 24 Ağustos 2025)
- http-127:** <https://www.theguardian.com/artanddesign/gallery/2021/dec/04/mexico-celebrated-through-the-eyes-of-designers-in-pictures> (Erişim Tarihi: 23 Ağustos 2025)

ÖZGEÇMİŞ

Adı Soyadı : Ayça Uygungöz

Yabancı Dil : İngilizce

Eğitim Bilgileri :

2022, Anadolu Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Grafik

