

T.C.
SÜLEYMAN DEMİREL ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
RESİM ANASANAT DALI

KİTAP KAPAĞI'NDA
GRAFİK TASARIM ÖĞELERİNE VE İLKELERİNE
KURAMSAL BİR YAKLAŞIM

YÜKSEK LİSANS TEZİ

HAZIRLAYAN
NAZAN DÜZ

DANIŞMAN
Yrd. Doç. H. Nevin Güven

ISPARTA, 2001

ÖNSÖZ

Türkiye’de grafik tasarım gerçek kişiliğini son yirmi otuz yıldır kazanmaya başlamıştır. Tanıtım ve reklam amaçlı bir iletişim süreci olan bu tasarım dalı günümüzde gerçekten “Ben büyük bir gücüm.” Demektedir. Çünkü her an, iletişim içindeyiz, her an bir şeyler tüketmekteyiz ve her an yeni bir ürün yeni bir reklamla karşı karşıyayız. 21. yüzyılda ve reklamlar etrafımızı kuşatmış durumda. Tanıtım ve reklam amaçlı bir grafik tasarım ürünü olan kitap kapakları da her gün onlarca sayıda piyasaya sürülmektedir. Yalnız bu ürünler reklamlarını sessiz bir biçimde yapmaktadırlar. Bu kitapların sanatsal, kullanılan malzeme ve baskı teknikleri açısından son derece kaliteli bir bütünlük içinde okuyucuya sunulanları olduğu gibi, her türlü ilgiden, denetimden yoksun tamamen bilinçsizce kullanılan tasarım öğeleri ve malzemeleri ile büyük bir görüntü kirliliği içinde piyasaya sunulanları da vardır.

Araştırmamın amacı, kapak tasarımıyla ilgilenenler ve tasarım eğitimi alan, grafik tasarımcı aday arkadaşlarıma kaynak olabilmektir. Çünkü bir grafik tasarımcının her türlü tasarım ürününün, tüm niteliklerini bilmeleri gerektiğini ve karşılığın böyle bir tasarım geldiğinde bilinçli bir şekilde hareket etmelerinin gerekli olduğu kanısındayım. Türkiye’de özellikle grafik alanında çok az Türkçe kaynak olması ve yine çok az olan yabancı kaynaklara ulaşamaması eğitim alan arkadaşlarımı büyük sıkıntıya düşürmektedir. Kendim de bu araştırmayı yaparken büyük bir kaynak sıkıntısı yaşadığımı belirtmek isterim Bu nedenle eski tarihli sanat dergilerini sayfa sayfa tarayarak ulaştığım, kapak tasarımıyla ilgili makale ve söyleşileri toplayarak, bu bilgileri, tasarım ve sanat kitaplarından aldığım bilgilerle ve çoğu yerde kendi bilgilerimle yorumlayarak, günümüze uyarladım ve kapakla ilgili hemen hemen her bilginin kısa da olsa bulunabileceği bir kaynak haline dönüştürmeye çalıştım. Ayrıca bu araştırmanın, yeni araştırmacılara da kaynaklık edeceğini umarım.

Araştırmamda emeği geçen herkese özellikle manevi desteklerinden dolayı çok sevdiğim aileme teşekkür ederim.

ÖZET

Bilgilenme ve kültürlenme aracı olan kitap, günümüz iletişim ve bilgi çağında hem görsel hem metinsel anlamı içinde sayfa düzeni, kapak tasarımı ile bir sanat yapıtı ve yazar ile okur arasında ilk iletişimi sağlayan kaynak olmaktadır.

Kitap kapağı, içeriğindeki mesajı görsel iletişim yoluyla hedef kitleye duyurma işlevini, estetik nitelikleriyle birlikte, resim ve yazıyı birbirini tamamlayan bir düzenleme içinde kullanarak yerine getirir.

“Kitap Kapağı’nda Grafik Tasarım Öğelerine ve İlkelerine Kuramsal Bir Yaklaşım” adı altında yapılan bu araştırmanın amacı kitap kapağını meydana getiren öğelerin bir tasarım içinde bir araya gelerek birbiriyle bağıntı kurmasını belirleyen, bütün görsel sanat ve tasarımlarında geçerli olan ilkelerin irdelenmesidir.

Araştırma üç bölümden oluşmaktadır. I. Bölümde kitap kapağının tasarım sürecine, tasarımın görselleştirilmesine, kapak ve grafik iletişim ilişkisine, II. Bölümde kitap ve kapağının tarihsel süreçteki gelişimine, III. Bölümde ise kitap kapağının estetik öğeler ve ilkeler açısından irdelenmesine değinilmiştir.

Kitap kapağı, yazar ile okur arasındaki köprüdür. Bu nedenle yüklendiği iletişim görevini en iyi şekilde dile getirmelidir. Kapak aynı zamanda içerikteki espriyi, konunun anlamını ve dinamizmini görsel açıdan güzel bir görünüm içinde yansıtmalıdır. Çünkü kitap tüketiciye yani okura sunulmak üzere, kapağıyla paketlenmiş bir nesne durumundadır. Kitap kapağı ile kendisinin reklamını yapar ve kitabı sattırır.

Bu çalışmada, kitabı dünyaya getiren yani piyasaya sunan yayınevinin gerçekten iyi bir başarı elde etmek istemesinin de ancak kendi imajını yansıtan, mesajını duyuran ve satış kaygısını taşıyan bir karakterle elde edebileceği vurgulanmıştır. Çünkü günümüzde tüm ürünler birbiriyle bir rekabet halindedir ve kitaplar da bu rekabette yerini almaktadır. Geniş Pazar ortamında en geniş payı ise ürün kalitesi iyi olan ve ambalaj tasarımına iyi para harcayan kesim almaktadır. En önemli etken de üretici ve tüketicinin dikkatini çekecek yolların aranmasıdır. Reklama önem veren firmalar için ambalaj çok önemlidir ve her ürün kendi kendini

satabilme özellikleriyle donatılmalıdır. Kapak kitabın ambalajıdır. Kitabı korur, tanıtır, taşıma kolaylığı sağlar, okuyucuya sunar. Alıcıya ürünü aldirtmaya zorlayan taşıdığı görsel güzellik kuşkusuz grafik tasarımın sağladığı, tasarım öğeleri ve ilkeleri ile kurgulanmış, ürünü çekiciliğe büründüren giysisi olmaktadır.

Anahtar Kelimeler; Hedef Kitle, Görsel Tasarım, Kitap Kapakları, Kitap Kapağı Tasarımı, Kitap Kapağında Grafik Tasarım Öğeleri ve İlkelerine Kuramsal Bir Yaklaşım.

SUMMARY

Today, in the information and communication era, book which is a high information and education means is a work with its page order and cover design with which we exchange either visual or textual message and a canal providing the first greet between author and reader.

The book cover performs its function of prediction the included message to the target mass by means of visual communication using picture and writing in a complementary order with The Fine Arts aesthetic qualifications.

“A Teorical Approach to The Graphical Design Elements and Principles in The Book Cover” named this research’s aim is to discuss the principles that are valid in all visual arts and their designs and to determine the elements to relate with one another in a design forming together the book cover.

The research is formed by three sections. It is touched in section I: The design period of book cover, the visualization of design and the communicative relation between cover and graphic, in section II: Historical development of book and its cover, in section III: The discussion of book cover regarding aesthetic elements and principles.

Book with its cover is a bridge between author and reader. For this reason, it must perform perfectly its communication mission. The cover must also reflect the included wit, the subject’s mean and dynamism in a beautiful aspect by visual angle. For this reason, book is an object packed with its cover to be presented to the consumer. Book with its cover advertises and lets sell itself.

In the research, it is also stressed that publishing house which creates and gives the book to the market can obtain really a good success only with a character reflecting its image, predicting its message and bearing its selling anxiety. Because in our days, all produces are in a competition with one another. The books also are in a competition with one another. In wide

marketing medium, the biggest shares are taken by the parts having a good produce quality and spending a good money for packing desing. That the producers seek the ways of attracting consumer's attention is the most important factor. For the firms giving much importance to the advertisement, packing is very important and all produces must be provided with self-selling properties. The cover is the book's packing. The cover protects, introduces the book and provides easily portability for it. The visual beauty forcing the consumer to purchase the produce is its clothes wich is provided by graphical design and fictionalized with design elements and principles covering the produce with attraction.

Key words : Mass media, visual design, book covers, book cover design, “a teorical approach to the graphical design elements and principles in the book cover.”

İÇİNDEKİLER

ÖNSÖZ.....	I
ÖZET.....	II
SUMMARY.....	IV
İÇİNDEKİLER.....	VI
GİRİŞ.....	X

I. BÖLÜM

TASARIM, GRAFİK TASARIM VE GRAFİK İLETİŞİM İLİŞKİSİ

I.1. Tasarım ve Grafik Tasarım.....	1
I.1.1. Tasarım Süreci.....	6
I.1.2. Tasarımın Görselleştirilmesi.....	8
I.1.3. Tasarım Grafik İletişim İlişkisi.....	9
I.1.3.1. Kaynak (Gönderici).....	13
I.1.3.2. Mesaj (İleti).....	14
I.1.3.3. Hedef (Alıcı).....	15
I.1.3.4. Kanal.....	16
I.1.3.5. Geri Besleme (Geri Bildirim).....	17
I.1.3.6. Gürültü.....	18
I.1.4. Hedef Kitleye Göre İletinin Kodlanması ve Açımı.....	19

II. BÖLÜM

KİTAP KAPAĞI VE TARİHÇESİ

II.1. Kitap Kapağı (Nedir?).....	22
II.2. Kitap Kapağı Tasarımı.....	25
II.3. Kitap Kapağının Tarihçesi.....	28
II.3.1. İlkçağlardan Günümüze Kitap Kapağının Tarihçesi.....	29
II.3.1.1. Uygurlar Döneminde Kitap Kapağı.....	33

II.3.1.2. Selçuklular Döneminde Kitap Kapağı.....	43
II.3.1.3. Osmanlılar Döneminde Kitap Kapağı.....	46
II.3.1.3.1. Tanzimat Döneminde Kitap Kapağı.....	64
II.3.1.3.2. Meşrutiyet Döneminde Kitap Kapağı.....	66
II.3.1.3.3. Cumhuriyet Döneminde Kitap Kapağı.....	72
II.3.1.3.3.1. Yazı Devriminden Sonra Kitap Kapağı.....	73
II.3.1.3.3.2. Günümüzde Kitap Kapağı.....	80
II.3.2. Kitap Kapağında Ex-Libris' in Yeri ve Önemi.....	83

III. BÖLÜM

KİTAP KAPAĞI'NIN ESTETİK, GRAFİK TASARIM ÖĞELERİ VE İLKELERİ AÇISINDAN İRDELENMESİ

III.1. Kitap Kapağının Sanat Yönünden İrdelenmesi.....	89
III.2. Kitap Kapaklarının Konu, Malzeme Türü, Şekil ve Biçim Yönünden İrdelenmesi.....	93
III.2.1. Konularına Göre Kitap Kapaklarının Değerlendirilmesi.....	95
III.2.1.1. Bilimsel Kitap Kapakları.....	97
III.2.1.2. Sanat Kitap kapakları.....	99
III.2.1.3. Çocuk Kitap Kapakları.....	101
III.2.1.4. Macera ve Bilim Kurgu Kitap Kapakları.....	103
III.2.1.5. Sosyal İçerikli Kitap Kapakları.....	105
III.2.1.6. Edebi Kitap Kapakları.....	106
III.2.2. Malzeme Türlerine Göre Kitap Kapakları.....	109
III.3. Kitap Kapağında Yayınevinin Dikkat Çekme, İmaj, Mesaj ve Satış Kaygısı.....	112
III.3.1. Dikkat Çekicilik.....	112
III.3.2. Yayınevinin Kurumsal İmajı.....	114
III.3.3. Yayınevinin Mesaj İletme ve Satış Kaygısı.....	125
III.4. Kitap Kapağının Grafik Tasarım Öğeleri ve Tasarım İlkeleri Açısından İrdelenmesi.....	126

III.4.1. Kitap Kapağının Grafik Tasarım Öğeleri Açısından İrdelenmesi.....	129
III.4.1.1. Nokta.....	130
III.4.1.2. Çizgi.....	131
III.4.1.3. Leke.....	132
III.4.1.4. Yön.....	133
III.4.1.5. Form (Şekil) ve Biçim.....	133
III.4.1.6. Ölçü – Oran – Aralık.....	135
III.4.1.7. Doku.....	136
III.4.1.8. Renk.....	137
III.4.1.9. Değer (Ton Değeri).....	140
III.4.2. Kitap Kapağının Grafik Tasarım İlkeleri Açısından İrdelenmesi.....	141
III.4.2.1. Denge.....	142
III.4.2.2. Orantı.....	145
III.4.2.3. Görsel Hiyerarşi.....	145
III.4.2.4. Görsel Devamlılık.....	146
III.4.2.5. Bütünlük.....	147
III.4.2.6. Vurgulama.....	148
III.5. Kitap Kapağının İçsel Estetik Değer Öğeleri Açısından İrdelenmesi.....	149
III.6. Kitap Kapağının Tipografik Açısından İrdelenmesi.....	151
III.7. Kitap Kapağı Tasarımında, Kapak Tasarımcısının Dikkat Etmesi Gereken İlke ve Kurallar.....	156
III.8. Kitap Kapağının Baskı Teknikleri ve Maliyet Açısından Değerlendirilmesi.....	159
III.9. Grafik Tasarımcılarının Kitap Kapağı Hakkındaki Görüşleri.....	161
III.9.1. Yıldız Cıbroğlu.....	161
III.9.2. Yüksel Çetin.....	162
III.9.3. Bülent Erkmen.....	163
III.9.4. Mengü Ertel.....	164
III.9.5. Fahri Karagözoğlu.....	165

III.9.6. Erkal Yavi.....166

SONUÇ.....167

KAYNAKÇA.....169

GİRİŞ

Günlük yaşantımızda bir kitapçının önünden geçerken veya raflara bakarken yüzlerce kitapla birkaç saniye için karşı karşıya geliriz. Bu kapakla ilk selamlaşmadır. İşte bu birkaç saniye yazar, grafik tasarımcı ve yayınevi için çok önemli bir zaman birimidir. Bu kısa süreçte kitap kapağıyla girdiğimiz iletişimde grafik tasarımcı, metni bize görsel kavram ve biçimlerle ne kadar güzel, çekici, albenili anlatmaya çalışırsa kapağı o kadar başarıya ulaşmış demektir. Çünkü aldığı, geliştirdiği tasarım eğitimi, kapakta kullandığı öğeleri nasıl bir araya getirerek bir bütünlük oluşturacağını, ilkeleriyle ona şart koşmuştur ve insanın algılama süresi birkaç saniyedir. Bu birkaç saniye içinde, okuyucuyu kitabın kendisine çekip aldirmaya zorlar. Böyle bir eylemde bulunan okuyucu kapakla kısa bir iletişim içine girmiş, kitaba yaklaşmış, eline almış kapağı daha yakından incelemeye koyulmuştur bile. Hatta arka kapaktaki tasarımı izlemeye ve yazarın kitap hakkındaki birkaç notunu okumaya başlamıştır.

Bir grafik tasarım ürünü olan kitap, kapağıyla, sayfa düzenlemesiyle, biçimiyle bir bütündür. Kapak, kitabın içeriğinde yer alan bilginin grafik tasarım öğelerinin tasarım ilkeleri doğrultusunda kullanılarak üçüncü şahıslara doğru ve etkili bir şekilde iletilecek görsel mesajlar haline getirildiği bir üründür. Grafik tasarımın üç temel işlevi olan; ikna etmek, bilgi vermek ve kimlik belirlemek kitap kapağı için de geçerlidir.

Yüzyıllardır insan hayatında son derece önemli bir yeri olan kitap, çok büyük kitlelere seslenebilmektedir. Yayınevi ise kitabının görsel ve metinsel kalitesiyle rakiplerinden ayrılmak, ürününü satmak ve iyi kar etmek ister. Bu geniş pazar ortamında kitapla ilk kez karşılaşan okuyucu için, estetik ölçütler, vazgeçemediği yazar veya yayınevi, kitabı satın almada devreye giren unsurlardır.

Kapağı görselleştirme, tasarımın en önemli yaratıcılık isteyen evresidir. Çünkü kitabı gördüğümüz an, bizde ilk etkiyi kapağı oluşturan öğeler oluşturur. Bu öğeleri belirli bir düzende bir araya getirip bütünleştiren de kuşkusuz tasarım ilkeleridir.

I. BÖLÜM

TASARIM, GRAFİK TASARIM VE GRAFİK İLETİŞİM İLİŞKİSİ

I.1. Tasarım ve Grafik Tasarım:

Tasarım kavramı, “Zihinde canlandırılan biçim, duyuların ya da belleğin anlığa sunduğu görüntü” olarak tanımlanmaktadır. Tasarım sözcüğünün İngilizce karşılığı olan design, Latince designare, dissignare köklerinden gelmekte olup, ‘göstermek, işaret etmek, tanımlamak, tayin etmek’ anlamlarını taşır.”¹

Tasarım zeka ve sanatsal yeteneğin ortak bir ürünüdür, çok kesin ama aynı zamanda karmaşık bir yapıya sahiptir. Ancak bir planlamanın olduğu yerde bir tasarım olgusundan söz edilebilir.²

Günümüzde oldukça sık karşılaştığımız bir sözcük olup bütün sanat dallarında bir tasarım olgusu vardır. Tasarlama eylemi, oluşturulacak yapının organizasyonu ile ilgili her türlü faaliyeti içine alan, bir model, kalıp yada süsleme yapmak değil kendi içinde bir yapıya ve bu yapı arkasında bir planlamaya sahip olan etkinliklerdir.³

“ ‘Tasarım’ sözcüğü bir ürünü ortaya koymaya yönelik düşünsel ya da maddi çalışmalar süreci olarak da tanımlanmakta, bunu ürünün gerçekleştirilmesi aşaması izlemektedir.”⁴

“Modern felsefede Gestaltçılık, tasarımın birdenbire ortaya konan niteliksel bir bütün olduğunu ileri sürer. Bir ürünün tasarımında genel olarak bazı temel öğeler göz önünde bulundurulur. Bunlar kullanılan malzeme ya da malzemelerin olanakları, bu malzemelerin amaçlanan işleve uyarlanması kullanılan teknikler, parçaların bütün içinde yan yana geliş biçimi, bir başka deyişle yapısı ve ürünün onu izleyecek ya da kullanacak olanlar üzerindeki olası etkisi, yani tasarımın amaçları ve ürünün işlevidir.”⁵

“Elizabeth Adams Hurwitz, kitabının başlığında tasarımın tanımını şöyle yapar: ‘Tasarım: Gerekli Olanın Araştırılmasıdır.’”⁶

“Yale Üniversitesi Tasarım Bölümü’nden Profesör Robert Gillam Scott; ‘Ne zaman tanımlanmış bir amaç için bir şey yapıyorsak, o zaman tasarlıyoruz.’ demektedir. Başka bir deyimle; tasarım belirli bir amaç gözetilen yaratıcı bir eylemdir.”⁷

“Uygulamalı tasarım dallarını üç ana başlıkta toplamak mümkündür: Endüstri Tasarımı, Çevre Tasarımı ve Grafik Tasarım.”⁸

“Endüstri tasarımı; üç boyutlu nesnelerin tasarlanması ve geliştirilmesiyle ilgilidir. Bu ürünlerin ambalajı ise çoğunlukla grafik tasarımın çalışma alanı içine girer. Çünkü her ambalaj, üç boyutlu hale getirilmeden önce iki boyutlu bir

¹ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 3, Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, Hürriyet Ofset, İstanbul, 1997, s. 1746.

² Emre Becer, İletişim ve Grafik Tasarım, Dost Kitabevi, Ankara, Eylül 1997, s. 32.

³ Becer, age., s. 32.

⁴ Eczacıbaşı Cilt 3, s. 1746.

⁵ Eczacıbaşı Cilt 3, s. 1746-1747.

⁶ Becer, age., s. 32.

⁷ Becer, age., s. 32.

⁸ Becer, age., s. 32.

yüzey halinde tasarlanmak ve baskıya verilmek zorundadır. Endüstri tasarımcısı; kullanımı ve üretimi daha kolaylaştıracak yöntemleri araştırır, bunun yanı sıra dayanıklılık ve işlevselliği göz önünde bulundurur.”⁹

“Çevre tasarımı ise bina, peyzaj ve iç mekan tasarımını kapsayan oldukça geniş bir çalışma alanıdır. Bu alanda da tasarımcının görevi pek değişmez: Dayanıklı, işlevsel ve estetik olanı bulmak.”¹⁰

“Grafik tasarımcı ise genel olarak, okunan ve izlenen görüntülerin tasarımından sorumludur. Afişler, kitaplar, bilgi ve uyarı işaretleri, broşürler vb. grafik tasarımın etkinlik alanı içine girer. Grafik tasarımın amacı da gerek iletişim, gerekse estetik kaliteyi en üst düzeye çıkartmaktır.”¹¹

“Endüstri Devrimi’yle birlikte gündeme gelen İŞLEV’le ESTETİK’in birleştiği TASARIM kavramı, “grafik tasarım” deyiminin doğmasına neden olmuştur. Dolayısıyla grafik sanatı, baskı sanatlarını tanımlarken; ‘görsel iletişim tasarımı’ olarak da adlandırılan grafik tasarım, işlev ve estetiği birleştirerek kitlelerle iletişim kurmayı sağlayan, yazı ve resmin bir arada kullanıldığı görsel anlatım dilini tanımlamaktadır.”¹²

“Hepimizin bildiği gibi grafik tasarım, verilen bir bilgiyi, yazı, resim ve renk kullanarak görsel mesaj haline getirme işidir. Bu bilgi bir ürüne, kuruma ya da kişiye ait olabilir. İletişim dilinde bunlara mesajın kaynağı deniyor. Bu kaynağa ait bilginin başka insanlara aktarılması isteniyor. Biz bu bilgiyi alıyoruz, üçüncü şahıslara, doğru ve etkili bir şekilde iletilecek görsel mesaj olarak tasarlıyoruz. Sonra bu mesaj kent duvarları, posta, basın-yayın organları gibi araçlarla alıcılara ulaştırılıyor. Yirminci yüzyılın ilk yarısında reklam sanatçısı denilen, İkinci Dünya Savaşından sonraki yıllarda grafik tasarımcı adını alan bu iş kolu çalışanları, son yıllarda iletişim tasarımcısı, yaptıkları iş de iletişim tasarımı olarak niteleniyor. Bugün artık iletişim tasarımı olarak adlandırılan grafik tasarımın üç temel işlevi vardır: İkna etmek, bilgi vermek ve kimlik belirlemek.”¹³

“Farklı dilleri konuşan insanlar arasında ortak bir iletişim dili kurmak açısından çok önemli bir işlevi olan bu tasarım dalı, iletişim medyalarına paralel olarak, her geçen gün daha büyük oranda insanın yaşamında yer almaya başlamış, günümüzde ise dünyayı saran iletişim ağı ortamında artık çağdaş dünyanın vazgeçilmez bir unsuru haline gelmiştir.”¹⁴

Ürün etiketlerinden billboardlara, tüm işaret levhalarından kitap ve dergi kapaklarına kadar tanıtım, işlev, teşvik, yönlendirme, satın aldırma, haber verme, duyurma, mesaj iletme gibi tüm özellikleri taşıyan ürünlere grafik tasarım ürünleri denir. Bu ürünler, estetik güzellik sağlamak için görüntü öğelerini kullanıp bunlara mesaj yetisi kazandırmayı amaç edinen grafik tasarımcıları tarafından hazırlanır. İletişim amacı taşımayan bir grafik tasarım ürünü yapay bir nesne durumundadır. Bir grafik tasarım ürünü olabilmesi için içerik, işlev ve mesaj yüklenmelidir. Bu durumda tasarımcı bu unsurları iki boyutlu yüzeyler üzerinde çözmek zorundadır. Çünkü “tasarım, bir problemin çözümü demektir.”¹⁵ Genel olarak bütün sanat dallarında kullanılan ortak dil grafik tasarımcı tarafından da kullanılır.

Grafik tasarımın amacı hem iletişimi, hem de estetik kaliteyi en üst düzeye çıkarmaktır. Tasarımda mesajın doğru ve etkili olabilmesi için tasarım ilkelerinin bilinmesi ve bu bilgilerin nasıl işlenmesi gerektiğinin öğrenilmesi gerekir.¹⁶

“Grafik tasarımcının, tüm tasarım dallarında olduğu gibi ESTETİK’le İŞLEV’i bir araya getirirken estetik elemanları amacı doğrultusunda kullanıp, kitleyle iletişim kurmak için, işlevi daima önde tutması tasarımcının SANATÇI’yla olan farkını ve sanatçı kadar özgür bir ortama sahip olmadığını gösteren başlıca özelliktir. Grafik tasarımcı zaman zaman yaratıcı niteliklerini ön plana çıkarmakta daha özgür bir ortama sahip olsa bile, daima kitleyle etkili bir iletişim kurmanın yollarını arayıp bulmak zorundadır. Bu iletişimi kurarken, içeriğin görsel anlatıma tam olarak aktarılması, görsel anlatımda hedef kitleyle kurulan anlatım dilinin doğru seçilmesi, görsel imajın dikkati çekebilmesi ve akılda yer etmesi, göz önüne alınması gereken önemli unsurlardır. Görsel imajın ve dolayısıyla mesajın izleyicinin aklında yer etmesini sağlamak için tasarımcı, bazan espri unsuruna başvururken, bazan da çeşitli sanat hareketlerinin görsel anlatım niteliklerinden yararlanarak, Gerçeküstücülük’ün izleyicide çok etkisi yaratan mantık dışı unsurları yeni bir gerçeklik bağlamında bir arada kullanma yöntemi gibi, farklı anlatım yollarına başvurur.”¹⁷

“Grafik tasarımcı, bir mesajı hedef kitleye iletirken yerine göre, bir kişi ya da kuruluşun kimliğini tanımlayan AMBLEM; kişi, kurum, ürün ya da hizmetin ismi olan harf dizisi, sözcük ya da sözcük dizisinin amblem niteliğinde tasarlanması anlamına gelen logotype; kitleye duyuru işlevini yerine getiren ve herkesin görebileceği bir yere asılan AFİŞ; basın yoluyla bilgilendirmek üzere basın ilanı (dergi ilanı, gazete ilanı); billboard (büyük boy kentsel afiş); kişi ya da kurumu tanımlayan basılı kağıt (antetli kağıt, zarf, kartvizit, fatura); dergi ve kitap tasarımı, takvim, davetiye, tebrik kartı, pul, direct-mail (mektupla duyuru), TV-film, ürün tanıtımı için etiket ve ambalaj vb. unsurların tasarımını yaparken tüm kitle iletişim alanlarında etkinlik gösterir.”¹⁸

Kitap Kapağı da bir grafik tasarım ürünüdür. İçerikte yer alan bir mesajı görsel iletişim yoluyla hedef kitleye duyurma işlevini GÜZEL SANATLAR’ın estetik nitelikleriyle birlikte, resim ve yazıyı birbirini tamamlayan bir düzenleme içinde kullanarak yerine getirir.

⁹ Becer, age., s. 32-33.

¹⁰ Becer, age., s. 33.

¹¹ Becer, age., s. 33.

¹² Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi, Cilt 2, Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, Hürriyet Ofset, İstanbul, 1997, s. 701.

¹³ Sadık Karamustafa, “Kurum Olmadan Kurumsal Kimlik Olmaz.” Açılış Konuşmasından., A.V.C. KURUMSAL KİMLİK KONFERANSI MOVENPICK. İstanbul, 23 Mart 1994.

¹⁴ Eczacıbaşı Cilt 2, s. 702.

¹⁵ Becer, age., s. 34.

¹⁶ Becer, age., s. 33.

¹⁷ Eczacıbaşı Cilt 2, s. 702.

¹⁸ Eczacıbaşı Cilt 2, s. 702.

“Özellikle son yıllarda, dünyamızda hızla artan nüfus, buna paralel olarak sayıları (özellikle aynı iş kollarında) hızla artan işyerleri, taşıma, ulaşım ve iletişim sektöründeki gelişmeler, aynı, hatta daha kaliteli ürünlerin uzak ülkelerden daha ucuzda bulunabilme kolaylıklarını da getirdi. Bunlara, yoğun rekabet ortamı ve tüketicinin iyi markalara olan eğilimi de eklenince, hemen hemen her iş alanında, firmaların ve bunların ürettikleri mal / hizmetlerin bir “Marka” olmaları gerekliliği ortaya çıktı. Bu da firmaları, özellikle Tanıtım’a (Reklam ve Halkla İlişkiler’e) daha çok önem vermeye zorladı. Çünkü iyi ve etkili bir markanın yaratılması ve piyasa içinde yerini alabilmesinin, daha çok, iyi araştırılmış, planlanmış ve dizayn edilmiş, bir dizi (bazen uzun yıllar sürecek) Reklam ve Halkla İlişkiler çalışmasıyla mümkün olabileceği görüldü.”¹⁹ Yayınevinin adını markalaştırması bu bağlamda ele alındığında iyi reklam iyi satış demektir. Bu nedenle yayınevinin hayatını devam ettirebilmesi, kar sağlamasına bağlıdır. Piyasada rakiplerinden bir şekilde öne çıkması gerekir ki bu da işine verdiği ciddiyet ve kalite ile olur.

“Kitleleri bir malın, hizmetin ya da siyasi hareketin iyi, doğru, gerekli, harikulade ya da yanlış, gereksiz, kötü saçma olduğu konusunda ikna etmeye çalışan iş koluna reklamcılık, bu işlevi yerine getiren tasarıma reklam tasarımı, mal ve hizmetlerle ilgili bilgileri görselleştirme işine bilgilendirme tasarımı, kurumların kimliklerini belirleyen tasarım alanına ise kurumsal tasarım diyoruz.”²⁰

“1964 yılında Amerikan Pazarlama Birliği (American Marketing Association) reklamı, “reklam veren tarafından bir ürünün, hizmetin veya fikrin, bedeli ödenerek, kişisel olmayan yollarla sunumu” olarak tanımlamıştır.”²¹

Mehmet Ak “Kurumsal Kimlik ve İmaj” adlı kitabında reklamı şöyle açıklar: “Reklam; bir iş, mal (ürün) ya da hizmetin, bir bedel karşılığında çeşitli iletişim araçlarında ve genel yayın araçlarında (kitle iletişim araçları / medya), çeşitli yöntem ve şekillerde, belirlenen kitlelere duyurulmasını sağlayan, tanıtan, nereden, nasıl ve ne fiyata alınabileceğini özel, etkileyici bir mesajla anlatan, tüketicieye parasını en iyi değerlendirme yolunu gösteren, yatırımcıya hak ettiği pazarı kazanmasını sağlayan, işlerini verimlendiren, onu yeni yatırımlara teşvik eden bir tanıtım aracıdır.”²²

Yüksel Ünsal “Bilimsel Reklam ve Pazarlamadaki Yeri” adlı kitabında reklamı; “Reklam, bir işin, bir malın veya hizmetin para karşılığında, genel yayın araçlarında, tarif edilerek geniş halk kitlelerine duyurulmasıdır”²³ diyerek tanımlarken reklamcılığı ise; “Reklamcılık bütün ekonomik sistemlerde çeşitli mal ve hizmetleri tanıtan, nereden, nasıl, ne fiyata temin edeceği ve nasıl kullanacağını tarif ederek tüketicieye parasını en iyi şekilde değerlendirme yolunu gösteren bir araç; aynı zamanda da iş adamlarına hak ettikleri pazarı bulmalarını sağlayarak işlerini verimlendirmek, sermaye ve çabalarını değerlendirmek ve yeni yatırımlara teşvik etmekte en büyük destekçidir.”²⁴ olarak açıklamaktadır.

“Reklam para karşılığı yapılıdır. Kişisel bir satış çabası değildir, (kitleseldir), büyük hedeflere ulaşan bir iletişim biçimidir. Reklamın mesajında sadece ürün değil, hizmet ve düşünme anlayışı da vardır, reklamı yapan kişi veya kurum bellidir, ikna etme ve inandırma vardır (bu Reklam’ın temel görevidir), reklamın amacı ve araçları hedef pazara ve kitlelere göre saptanmaktadır.”²⁵

Günümüzde pek çok yayınevi birbiriyle bir rekabet halindedir. Bu rekabet ortamında kitabın kapağına, iç sayfaların düzenlenişi ve kağıt seçimine çok önem veren, kitabın kalitesi için masraftan kaçınmayan yayınevi en büyük payı almaktadır. Kapak tasarımı kolay bir tasarım olmadığı gibi, grafik tasarımının günlerini, aylarını alan bir çalışma sürecini gerektiren ve profesyonelce yaklaşılması gereken bir tasarım türüdür. Kitap, kapağıyla kendi kendisinin reklamını yapmaktadır.

1.1.1. Tasarım Süreci:

Kitap kapağının tasarım sürecini oluşturan unsurlar; problemin tanımı, bilgi toplama, yaratıcılık ve buluş süreci, çözüm bulma ve uygulama olarak beş aşamada ele alınabilir.

Kapak tasarım süreci, tasarımcının bir işi üzerine almasıyla başlar. Bu süreç, problemin çözümüne ve getirilen çözümün müşteri tarafından kabul edilip uygulanmasına kadar sürer. Aşamalar kısa bir zaman diliminde tamamlanabildiği gibi uzun bir süreç içine de yayılabilir. Tasarım süreci; planlı ve yönetsel olduğu gibi tamamen rastlantusal ve sezgisel özellikler de gösterebilir.²⁶

Bir tasarım problemini çözmek için yapılacak ilk iş problemi tanımlamaktır. Tasarımda yer alan mesaj kimleri hedeflemekte, ne söylenecek, mesaj nasıl iletilecek vb. kısaca tasarımın amacı nedir? Belirlenen hedef kitlenin büyüklüğü, hangi yaş grubu ve cinsiyete seslendiği, bu kitlenin nerede olduğu, bölgesel mi, ulusal mı yoksa uluslararası bir kitle mi, hedef kitlenin ortak özellikleri var mı? İletilecek mesajın ne olacağı, hedef kitlenin özellikleri ve büyüklüğüne, mesajın içeriği konusunda alınacak kararlarda yardımcı olur. Mesajı iletmede seçilecek yöntem, gereksinimlere en iyi ve en mantıklı yanıtı vermelidir.

¹⁹ Mehmet Ak, Marka / Firmalarda Kurumsal Kimlik ve İmaj, Işıl Ofset Sanayi Limited Şti., İstanbul, 1998, s. 17.

²⁰ Karamustafa, “Kurum Olmadan Kurumsal Kimlik Olmaz.”, Açılış Konuşmasından.

²¹ Hikmet Seçim, Reklamcılık ve Satış Yönetimi, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1992, s.2.

²² Ak, age., s. 129.

²³ Yüksel Ünsal, Bilimsel Reklam ve Pazarlamadaki Yeri, Yayın-Dağıtım TV Reklam, İstanbul, 1984, s. 12.

²⁴ Ünsal, age., s. 9.

²⁵ Ak, age., s. 129-130.

²⁶ Becer, age., s. 40.

Kapak tasarımında bir hareket noktası sağlayabilmek için problem hakkında mümkün olduğunca bilgi toplanmalıdır. Bilgi toplama süreci, müşterinin gereksinimlerini ve etkinlik alanlarını öğrenme, başka tasarımcıların benzer problemleri nasıl çözdüğünü araştırma ve tasarımın mesajını ileticeği ortama denetleme evrelerinden oluşur.

Yaratıcılık ve buluş sürecinde, yaratıcı kişi, üzerinde çalıştığı kavramları görselleştirmek veya ona yeni bir biçim kazandırmak için algı ve sezgiye dayalı bilgi birikimini kullanarak yeni ve alışılmadık bir çözüm bulmayı hedefler. Yetenekli bir sanatçı, alışılmış ve basmakalıp problem çözümlerini ayıklama potansiyeline sahiptir. Bunu yaparken, bir probleme yüzlerce çözüm araştırarak en kendine özgü, en alışılmadık, buna karşın işlevini kaybetmeyen bir çözümde karar kılar.

Yaratıcılık ve buluş sürecinde gerçekleştirilen, problemin ortaya konması ve olasılıkların araştırılması, çözüm bulma sürecinde olasılıklar hakkında bir karara varılarak, araştırmanın sona erdirilmesi ile sürer. Bu aşamada seçilen olasılıklar, daha sonra müşteriye sunulmak üzere ayrıntılı taslaklar halinde hazırlanır. Çözümün sınırlanmasında Mesaja, Biçim ve Boşluğa ve Yankıya ilişkin sorular birer kriter oluşturduğu gibi bazen de önsözler, tasarım problemine getirilen çözümleri değerlendirme sürecinde en iyi araç haline gelebilirler.

Bir tasarım sürecinin beşinci aşamasını oluşturan uygulama; bulunan çözümü sunma ve uygulamaya koymadır. En iyi çözümün bile müşteri tarafından onaylanmaması tasarımcıyı uygulayacağı stratejinin yaptığı çalışmaların kabul edilebilirlik oranını yükseltmeye yöneltecektir.²⁷

Geliştirilen her yeni düşünce ve buluş, bunlara alışık olunmadığı için tepki ile karşılaşır veya pek kabul edilmez. Çünkü müşteriler genellikle görüntü ve algılama konusunda derin bilgilere sahip olmadığından, tasarım probleminin çözümü hakkında bilgilendirilmeye ihtiyaç duyarlar. Tasarımcı bu tür çözümlerin savunmasını hazırlayarak kabul edilirlilik oranını artırmaya çalışır. Tasarımcı, bulup müşteriye sunduğu çözümü görsel nitelikleri ile, konuya uygunluğu ile ve istenen mesajı etkili biçimde aktarabilme özellikleri açısından savunabilmelidir. Çözüm bulma öncesinde, özellikle de problemin tanımlanması ve bilgi toplama aşamalarında müşteri ile ortak bir çalışma içine girmek iyi bir yöntemdir.

1.1.2. Tasarımın Görselleştirilmesi:

Kapağı görselleştirme, bir tasarımın en önemli yaratıcılık isteyen evresidir. Görselleştirmenin ilk basamağı taslakların hazırlanmasıdır. Taslaklar yaratıcı düşünceleri yalınlaştırarak aktaran görsel notlar ya da karalamalar olup, her biri zihin araştırmasıdır. Bir tasarım sürecinde, en uzun süre ayrılan kısım ya da ayrılması gereken kısım taslak aşamasıdır. Taslak; düşünceyi, yaratıcı zekayı geliştirir. İyi bir taslak deneyelliğin ve gelişmişliğin göstergesi olup tasarımcının başarısının, görsel yeteneğinin nitelenmesidir.

Taslaklar, tasarımın görünümü hakkında üretim öncesinde bilgilendiğimiz unsurlardır. Her mesaj, yani her tasarım için en az bir taslak hazırlanmalıdır. Fakat bunun yanında "görsel vurgunun" tasarımın neresine yerleştirileceği sorusunu taslaklar yanıtlamalıdır. En iyi yerin tespitine kadar çok sayıda taslak hazırlanmalıdır.

Taslak aşamasında tasarımcı yaratıcılığının bütün sınırlarını zorlamalı, taslağı belirli bir olgunluğa ulaştıktan sonra seçme yoluna gitmelidir. Taslak genel hatlarıyla yerine oturunca, aynı düzenleme biçimiyle farklı çeşitlemeler üretilebilir. En iyi sonuca ulaşıncaya kadar taslak içinde bulunan görsel elemanların yerleri değiştirilebilir.

Taslakların daha doğrusu tasarımın ilk görselleştirilmeye başlandığı zamanlar 19. yüzyıl sonlarıdır. Yeni ortaya çıkmaya başlayan ve o zamanlar hiçbir saygınlığı olmayan reklam firmalarında metin yazan kişi, hazırlanan ilanda neyin nereye yerleştirileceğini basitçe gösteren bir kroki çizip bunu üretim teknolojisini bilen, yazı karakterlerini tanıyan bir ressamı verir. Ressamın çalışması tamamen kopya olup bu kişiler kesinlikle birer tasarımcı değillerdi. O dönemde de henüz ne tasarım ne de tasarımcı kavramları bilinmemekteydi. Görselleştirme işini üstlenen ressamın yanına birkaç yardımcı verilmeye başlandıktan sonra "Sanat Yönetmenliği" mesleği doğdu. İlk sanat yönetmenleri farklı ressamların çalışmaları arasından bir seçme yaparak bunu metin yazısının üstüne yerleştirir ve tasarım çevresindeki bordürün rengine karar verir. Zamanla tasarımcı, ressam, grafikçi, sanat yönetmenliği, reklam ajansı kavramları anlaşılma aralarındaki ayırım belirginleşmeye başladı. Sergi kataloğlarında sadece resimleri çizip boyayan sanatçıların isimleri yer alıyordu. Günümüzde ise yıllık ve katalog kapaklarında bir tasarım çalışmasının metin yazarı, sanat yönetmeni, illüstratör, fotoğrafçı vb. olarak farklı uzmanlık dallarındaki kişilerin adları yer almaktadır.²⁸

Amerika ve Avrupa' da sadece reklam ajanslarına taslak hazırlayarak hayatını kazanan birçok sanatçı vardır. Taslaklar üzerinde reklam kampanyalarının ve yaratıcı düşüncelerin tartışılıp değerlendirildiği araçlardır. Her türlü çalışmada yani küçük bir etiketten bir reklam filmi dizisine kadar, yaratıcılığa dayalı bütün çalışmaların ilk evresi taslaklardır.²⁹

1.1.3. Tasarım Grafik İletişim İlişkisi:

"Toplumsal yaşam, sosyo-ekonomik düzeyleri farklı da olsa insanlığını bir arada yaşamaya zorlamaktadır. Bunun sonucunda ise yaşamın vazgeçilmez bir ögesi olan "iletişim"olgusu ortaya çıkmaktadır. İletişim sözcüğü XV. yüzyıldan sonra bir bilgiyi topluluğa yayma anlamında kullanılmıştır."³⁰

²⁷ Becer, age., s. 56.

²⁸ Becer, age., s. 75.

²⁹ Becer, age., s.76.

İletişim gönderici ve alıcı olarak adlandırılan iki insan ya da insan grubu/kitlesi arasında gerçekleşen bir duygu, düşünce, davranış ve bilgi alışverişi olarak tanımlanmaktadır. İnsan doğduğu andan itibaren ölümüne kadar, uyku dışındaki zamanını ya iletişim kuran kişi olarak ya da kendisiyle iletişim kurulan kişi olarak geçirir. İletişimin olabilmesi için konuşma, işitme, işaretleme gibi eylemlerden herhangi birinin olması gerekir. Konuşmayı veya işareti alan alıcı buna göre bir reaksiyonda bulunduğu an iletişim tam olarak gerçekleşmiş olur. Reaksiyon önce düşünce olarak daha sonra fiziksel eylemle gerçekleşir.

“Genel olarak ‘yaşamak iletişimde bulunmaktır.’ denilebilir. İletişim belli bir anda olup biten statik bir olgu değildir. Zaman içinde sürekli değişen ya da süregelen dinamik bir oluşumdur. Bu bakımdan iletişim bir ‘süreç’ olarak görülebilir. Bu süreç içerisinde, süreci oluşturan öğeler birbiriyle etkileşim içindedir. Bu etkileşim derecesi ise iletişimin etkinliğine bağlıdır.”³¹

Pek çok iletişim biçimi olduğu ve insanın doğumundan ölümüne kadar hayatının önemli parçalarını oluşturduğu bir gerçektir. İnsan evde, işyerinde, boş zamanlarında pek çok iletişim biçimiyle karşı karşıyadır. Bir kitapçı vitrinine veya rafına baktığımız an karşı karşıya geldiğimiz kitapların kapakları ile hemen bir iletişim içerisine gireriz. İşte bu birkaç saniye içinde kapak bizi alıp, iç kısmında kısa bir metin kısmında kısa bir gezintiye çıkarırsa ve bu gezintiden çok keyif alırsak, burası imge penceremizden dışarıya baktığımız renklerle, biçimlerle örülüyse kısa gezintiyi hemen tamamlamak istemez, okuyarak tamamlamayı tercih ederiz. Hemen o kitabı alır ve okumaya koyuluruz çünkü bu kitap kapağıyla bizim vizyonumuza girmiştir.

Sanatsal iletişim ise; “Entelektüel yeti ve birikimin sonucu üretilmiş yapıtlar aracılığıyla sanatçı ile sanat izleyicisinin kurduğu iletişim türüdür. Sinema, tiyatro, müzik, yazın, plastik sanatlar vb. etkinlikler bireylerle gerek bilişsel, gerekse duygusal bağlamda ilişki kurarlar. Sanat yapıtını oluşturan göstergeleri tanımlayarak bunların birbirleriyle ilişkilerini ve işlevlerini belirlemeye çalışan göstergebilimciler için sanat yapıtının özsel niteliği önem taşımaz. Eşdeyişle, göstergebilim sanatla gerçekten ilgili değildir, daha çok anlamla ve kavrama biçimleriyle (metni anlamak için gereken kodlarla) ilgilenmektedir.”³² Kitap kapağıyla girdiğimiz iletişimde grafik tasarımcı, metni bize görsel kavram ve biçimlerle anlatmaya çalışır. Çünkü aldığı, geliştirdiği tasarım eğitimi, ilkelerini ona şart koşmuştur.

İletişimi başlatan unsur, göndericidir. Grafik iletişim, bir ürünü pazarlamak, kitleyi bilgilendirmek, kitlenin değer yargılarını değiştirmek amacıyla yönelik olabildiği gibi bir firmaya imaj kazandırmak da başlı başına bir iletişim kurma nedenidir. Bu firmanın en küçük sembol işaretlerinden ürün ambalajlarına kadar her türlü iletişim malzemesine işlev kazandıran etkinlikler grafik iletişimi belirleyen unsurlardır. “İletişim faaliyetine başlamadan önce iletişime neden gerek duyulduğu belirlenmelidir. İletişimin amacı belirlendiği zaman, mesajı alan kişi ya da kişilere yönelik beklentiler de achiğa kavuşacaktır.”³³

İletişim daima üç öğeyi gerektirir. Bu üç öğeden biri olmazsa iletişim olmaz. Bunlar Kaynak, Mesaj ve Hedef tir. Kaynak, herhangi bir birey, yazar veya gazete, yayınevi, televizyon olabilir, ses olabilir. Mesaj, gönderilen sinyaldir. Kağıda basılı olabilir, ses olabilir. Hedef, mesajın iletilmek istendiği kişi ya da kitledir.³⁴

İletişim yöntemi yada aracı, farklı gereksinimlere bağlı olarak değişebilir. Örneğin konuşmak bazı durumlarda yeterli olsa bile sınırlı bir iletişim yöntemidir. Sözlü iletişimde fikir ve düşünce alışverişini olanaklı kılacak herhangi bir kayıt olmadığı için sık sık yanlış anlamalar olmakta, düşünceler kolaylıkla unutulabilmektedir. Bir düşünce yada kavramın kaydedilmesi için bir grafik iletişim sisteminin kurulmuş olması gerekir. Bu sistemi oluşturan başlıca grafik iletişim araçları ise yazılar, resimler ve fotoğraflardır.³⁵

“Grafik, görsel olarak algılananlarla, yani görüntülerle ilgili bir kavramdır. İletişim ise her türlü bilginin insanlar arasındaki alışverişidir. Bu durumda grafik iletişim, görüntülerden oluşan bilgilerin değiş-tokuşu olarak tanımlanabilir.”³⁶

“Grafik iletişim, bir gazete, dergi tasarımından ilaç kutusuna, bir afişten ürün tasarımına, ambalajına kullanılan bilgisayar programlarından reklamlara, evlerdeki ansiklopedilerden marketteki poşetlere, okullardaki ders kitaplarına kadar hayatın hemen her alanında göz göze gelinen profesyonelce hazırlanmış grafik tasarımların sunum yöntemidir.”³⁷

Grafik iletişimin başlıca amacı ve kriteri, bir mesajın açık, ekonomik ve estetik bir yolla iletilmesidir. Ekonomik olması, mümkün olan en az sayıda görsel imgenin, mümkün olan en yüksek sayıda bilgiyi aktarabilmesi demektir. Bu aynı zamanda

³⁰ Ünsal Oskay, Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş, Ankara Üniversitesi S.B.F. Yayınları, Sevinç Matbaası, No: 281, Ankara, 1973, s. 100.

³¹ Kazım Sezgin, “Canlandırma Anlam Yaratma Sorunu”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1986, s. 18.

³² İlker Bıçakçı, İletişim ve Halkla İlişkiler, MediaCat Yayınları, Ankara, 1998, s. 44-45.

³³ Becer, age., s. 14.

³⁴ İnal Cem Aşkun, “Örgütsel İletişim ve Küçük Grup Boyutları”, İletişim Bilimleri Fakültesi Dergisi, Eskişehir, 4 Ekim 1981, s. 25.

³⁵ Becer, age., s. 28.

³⁶ Becer, age., s. 28.

³⁷ Abbas Ketizmen, “Grafik Teknolojisinde Bilgisayar Destekli Tasarım ve Grafik Eğitiminde Verimliliğe Etkileri.”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ocak 1997, s. 5.

iletişimin de temel kurallarından biridir ve her grafik unsur, mesajın etkisini arttıracak biçimde tasarlanmalıdır.³⁸

Kitap, gazete, dergi, broşür, afiş ve diğer görsel araçlar, demokratik bir toplumda okuyucu yada izleyiciye bilgiler aktaran görsel araçlardır. İlk kez gidilen yerlerin haritalar aracılığıyla tanınması; dış macununun kremden ayrılması için üzerindeki yada ambalajındaki yazı, resim ve fotoğraflardan oluşan görsel bilgilere başvurulması ve daha pek çok durumda grafik imgelere başvurulur. Kısaca modern bir insanın tüm etkinlikleri grafik imgelerle iletişim kurabilme yeteneklerine bağlıdır.³⁹

Bu sanat dalına yaratıcılık ve yaratıcı stratejiden başlanabilir. Mevcut pazar ortamında birbirine benzeyen ve birbiriyle yarışabilecek çok sayıda ürün, hizmet, marka ve çok fazla pazarlama karmaşası vardır. Adeta savaş alanına dönmüş olan karmaşık ve gürültülü pazar ortamında tüketici, kendisini hedef alan binlerce mesaj ile bunalmış durumdadır. Reklamcılar tarafından etkin bir yaratıcı strateji üzerine yapılandırılmış yaratıcı çalışmalar dışında, bu karmaşık ortamda başarılı olmak ve hedeflenen tüketiciye arzulanan mesajları ulaştırabilmek olanaksız görünmektedir. Reklamın insanları inandırmak için büyük harcamalar gerektirdiği bir gerçektir. Bu yüzden öncelikle iletişim sürecini gözden geçirmek reklam çabalarını etkili kılabilmek için yoğun ileti yığımı altındaki hedef kitlenin durumunu ortaya koymak gerekir.

Bilindiği gibi haber, bilgi, duygu, düşünce ve tutumların simgeler sistemi aracılığı ile toplumsal düzeyde değiş tokuş edildiği dinamik bir süreç olarak tanımlanabilen iletişim süreci yapısal açıdan şu öğeleri içerir. Kaynak, Mesaj, Hedef, Kanal, Geri Besleme, Gürültü.⁴⁰

1.1.3.1. Kaynak (Gönderici):

Kaynak iletişimin başlangıcı kabul edilir. "Kaynak, belirli bir mesajı 'hedef'e iletmek üzere kodlayan kişi ya da örgüttür. Amacı, hedeflediği 'alıcı' konumundaki kişi ya da kitleye ulaşmak ve onda, istediği yönde bir tutum değişikliği yaratmaktır."⁴¹ Kaynak mesajını simgelere dönüştürerek bir semboller sistemi içinde kodlayarak çeşitli iletişim kanallarına bırakır. Kaynağı başka bir biçimde tanımlayacak olursak; iletmek istediği mesajı yazı, resim, film, reklam ve benzeri biçimlerden herhangi biriyle aktarılabilir bir biçime dönüştürmektir.

"Kaynaktan çıkarak kanalı geçen ileti, alıcı için 'girdi' olarak kabul edilir. Bu girdinin etkili olabilmesi, taşıyıcının; alıcı için uyaran niteliğinde olmasına ve bilginin çözülüp anlaşılmasına bağlıdır. Alıcı tarafından işaret yada simgelerin çözülüp anlaşılmasına 'kod açmak' adı verilmektedir."⁴²

Hem gönderici olan "kaynağın", hem de hedef durumundaki "alıcının" yaşam deneyimi, sosyal ve kültürel birikimi, eğitimleri kazanmış oldukları bir anlamlandırma "çerçeveleri" vardır. Kaynak ve alıcının sahip olduğu anlamlandırma çerçevesi birbiriyle ortak alanı buluyorsa, kodlamalar bu ortak alanda yer alıyorsa, ortak alan büyükse, mesajın, alıcı tarafından, yüklü bulunduğu anlamlandırmaların doğru algılanması da o kadar kolay olacaktır.

Kapak grafiğinin kaynaklarına değinmek gerekirse; ilk kaynak, kitabın kendisidir. Kitabın konusu, yazarı, konunun geçtiği yer, tarih, vurgulanmak istenen düşünce, iletmek istenen asıl mesaj, belki yan mesajlar, kitaptaki çevre ve çevreyi oluşturan her şey grafik tasarımcısı için birer kaynaktır. Yazar kitabını kimlerin okuyabileceğini, kimlerin seviyesine inebileceğini yada çıkabileceğini bilir.

³⁸ Becer, age., s. 28-29.

³⁹ Becer, age., s. 29.

⁴⁰ Füsün Kocabaş – Müge Elden, Reklam ve Yaratıcı Strateji, Yayınevi Yayıncılık Reklam ve Organizasyon Ltd., İstanbul, 1997, s. 9-15.

⁴¹ Ahmet Tolungüç, Turizmde Tanıtım ve Reklam, MediaCat Yayınları, Ankara, 1999, s. 16.

⁴² Aşkun, age., s. 25.

Kitabının iyi satmasını sağlamak için elinden gelen çabayı harcar. İçeriği çok iyi olan bir kitabın kötü bir ambalaj içinde sunumunu doğal olarak istemeyecektir. Çünkü kitabın kılıfı, ambalajı olan kapak, bu konuda yeterli eğitimi almamış, deneyimsiz, sıradan bir kişinin ellerine bırakılamaz. Başarısız bir kapakla kitabın piyasaya sürümü tam bir fiyasko olabilir. Hiçbir yazar da bu durumla karşı karşıya kalmak istemez. Kitabını formalar halinde de piyasaya süremeyeceği için, yapacağı en iyi iş, kişiliğine, hedef kitlesine uygun, düşünce yapısına ters düşmeyen, verdiği mesajı saptırmadan kapağa yansıtabilecek, bu konuda uzmanlaşmış bir kapak tasarımcısına, kitabının kapağını yapması için emin ve güçlü bir ele bırakmaktır. Ya da kapak tasarımlarına önem veren, masraftan kaçınmayan bir yayınevinin ellerine teslim etmektir. Mesajın yanlış verilmesi, yani yazar ile okuyucu ya da satıcı ile alıcı arasında köprü olan kişinin işini iyi sonuçlandıramaması kitabın satışını son derece etkilemektedir.

I.1.3.2. Mesaj (İleti):

Mesaj, iletilmek istenen fikrin (bilgi ya da duygunun), bir simgeler dizisi biçiminde kodlanmasıdır. Amacı ne olursa olsun iletişim sürecinde başarının temel koşulu, kodlamanın ‘gerektiği’ gibi yapılmasıdır.

Mesaj, kaynak tarafından hedef üzerinde tepkiler oluşturmak amacıyla iletilen simgeler bütünüdür. Mesaj iletilmek istenen fikrin, duygu yada düşüncenin simgeler dizisi biçiminde kodlanmasıdır. Mesaj iletişim sürecinde çok önemlidir. Çünkü mesajın gideceği kitlenin özelliklerine uygun bir kodlama olmalıdır ve mesajın hedef tarafından zorlanmaksızın anlaşılabilir nitelikte olması gerekir.

Mesaj hedef tarafından dikkat çekici olmalıdır. Hem alıcı hem de kaynağın ortak oldukları anlamlandırma çerçevesine düşmelidir. Alıcıda gereksinim uyandırıp almaya yönlendirmelidir. Mesaj bireyi istediği yönde harekete geçirirken, ait olunan toplumsal grubun kurallarına ve o grup içindeki konumuna uygun düzenlenmelidir.

Mesaj kodlandıktan sonra çeşitli iletişim kanallarına verilir. Bu bir kanala veya aynı anda birkaç kanala verilebilir. Çok fazla iletişim kanalının olması bunlar arasında en iyisinin seçilmesi ile kullanılan araçların verimliliği, iletilecek mesajın kalıcılığı, dolaşım hızı, güvenilirlik ve mesajın herhangi bir anlam kaymasına neden olmadan iletilmesini sağlayacak bir biçimde net olmasına özen gösterilmelidir.

“İletişimci, istenen geribildirim (feedback’i) alabilmek için mesaj konusunun çekici olmasını düşünmek zorundadır. Mesajda üç çeşit çekicilik söz konusudur. Rasyonel (rational), duygusal (emotional) ve ahlaki (moral). Rasyonel çekicilikler izleyicinin kişisel ilgisine bağlıdır. Bu çekicilikler ürünün istenen faydayı sağlayacağını gösterir. Örneğin iletişim mesajları; ürün kalitesi, ekonomik olma veya

performans üzerinde durur. Duygusal çekicilikler, satın almayı güdüleyen pozitif ya da negatif duyguları harekete geçirme eğilimindedir. Ahlaki çekicilikler; izleyicilerin, ‘doğru’ ve ‘uygun’un hangisi olduğuna karar verme duygularını yönlendirir.”⁴³

Kitapta da durum böyledir. Kapak, kitabın içeriğini satmalı, göstermelidir. Kapakta kullanılan renkler, biçimler, çizgiler, tipografi, resimlemeler hepsi birer mesajdır. Çok güzel, ayrıntılı bir illüstrasyonla olduğu gibi tek bir çizgiyle de pek çok şey anlatılabilir. İçeriğin, ne tür bir malzeme kullanarak en güçlü şekilde ifade edileceğini saptamak gerekmektedir.

I.1.3.3. Hedef (Alıcı):

“İletilen mesaja ‘hedef’ oluşturan kişi, grup yada kitledir.”⁴⁴ Hedef, bir iletişim sürecinden söz edebilmek için kaynak karşısında hedefi oluşturan kişi ya da gruplar olması gerekir. İletişim sürecinde mesajın etkinliğine göre, hedefin istenilen yönde bir tutum ve davranış değişikliğine yönelmesini ve bu yönde harekete geçebilmesini amaçlar.

“Hedefin özellikleri, tanıtım faaliyetlerinin planlanması, uygulanması ve sonuçlarının değerlendirilmesi açısından belirleyici bir öneme sahiptir.”⁴⁵ Reklam ve tanıtım çalışmalarında hedefin özellikleri bilinmeden ancak rastlantısal bir başarı elde edilebilir. Mesajın, mesajı hedefe iletecek kanal ve araçların, son derece hassas bir biçimde, mesajın hedef kitlesine uygun düşecek araştırmalarla yapılmalıdır. Çünkü bireyler grupları, gruplar toplumları oluşturur. Toplulukların genel özelliklerini adet ve gelenekler, kültür, sosyal ve ekonomik koşullar, aralarında küçük ayrımlar olsa da kısaca hayat standartlarını belirler. Ortak dil, ortak çevre, ortak etkileşimler doğurur.

İnsanlar birbirlerinin kullandıkları ürünlerden, katıldıkları sosyal etkinliklerden birbirlerinin ne yaptıklarını çok yakından izlerler. Bu da onları yeni yeni yerlere gitmeye, katılmaya, yeni ürünler kullanmaya, denemeye iter. Çünkü bunlar bireylerin

⁴³ Füsün Kocabaş – Müge Elden – Serra İnci Çelebi, marketing P.R., MediaCat Yayınları, Ankara, 1999, s. 99-100.

⁴⁴ Tolungüç, age., s. 18.

⁴⁵ Tolungüç, age., s. 18.

kişisel imajını yükseltir. Herhangi bir tanıtım, kişinin ihtiyaç duymasına, seçenekleri belirleyip, değerlendirmesine, satın alma kararını veya katılım kararını verdirip bu yönde eyleme geçmesine neden olur. Bu aşamalar hiyerarşik bir dizi oluşturmadığı ve birbirini izleme zorunluluğu bulunmadığından hedef konumundaki bireyler, bu sürece aradaki aşamaların herhangi birinden girebileceği gibi zaman içinde geriye de dönebilirler.

Her kitabın bir hedef kitlesi vardır ve bunu yazar belirler. Hedef kitle yaş, cinsiyet, bilim, kültür ve düşünce yaşı ve yapısına göre tayin edilir. Grafik tasarımcı kapağı oluştururken yazarın belirlediği bu hedef kitle doğrultusunda kapağı tasarlar. Toplumdaki her bireyin kültür düzeyi farklıdır. Bilimsel bir kitabın okuyucusu, üniversite öğrencileri, akademisyenler, yüksek düzeyde eğitim öğretim verenler ve hobi olarak, bilgi için ilgilenenler olabilir. Bu okuyucu kitlesinin görsel imgelemi anlama, kavrama, irdeleme gücü ile farklı düzeylerde kültür seviyesinde olanların arasında anlama da farklı olacaktır. Üst düzeyde bilgi ve kültürle donatılmış olanlar kitabın içeriğini yani mesajını daha kolay algılayabilirler.

I.1.3.4. Kanal:

“Simgeler biçimine dönüşmüş iletilerin (mesajların) kaynak ile hedef arasında bağlantı kurma ve mesajı taşıma olanağını sağlayan iletişim ortamıdır.”⁴⁶

“Bu aşamada tanıtıma yönelik iletişim sürecinin istenilen sürede amaçlarına ulaşabilmesi için, yönelinen ‘hedef’ açısından en uygun ve etkin iletişim kanal ve araçlarının belirlenip, kullanılması amaçlanmaktadır.”⁴⁷ Saptanan hedefin seçilen kanala uygunluğu, en ucuz kanal ve aracın saptanmasını gerektirir. İletişimi sağlayacak kanal ve aracın “kime ne söyleyeceği”, “nereden, ne kadar süre ile ve kaç kez söyleneceği”nden daha önce saptanmalıdır.

Kanal, mesajı verenle yani kaynakla, hedefin bulunduğu yerdir. Uygulamada medyanın seçimi oldukça karışık ve zor bir iştir, özellikle dikkat ve hesap ister. “Medya seçiminde hedeflerin iyi tayin edilmesi, kalitatif ve kantitatif değerlendirilmenin doğru yapılması gereklidir. Medya planı, pazarlamanın esaslarına göre yapılır. Alınacak karar hangi medya gruplarının, hangi ünitelerinin, ne hacimde, ne sıklıkta ve ne sayıda kullanılacağını tayinidir. Medya seçimi denilen işlem, bütçe çerçevesinde hangi medyaya hangi yüzdenin ayrılacağını tayini ve bunun detaylandırılmasıdır.”⁴⁸

Medya seçiminde dikkate alınması gereken en önemli unsurlar Kantitatif Faktörler ve Kalitatif Faktörlerdir. Kantitatif faktörler; pazarın tetkiki, yoğunluk, muhatap sayısı, haberleşme etkenliği ve maliyet olarak incelenir. Kalitatif faktörler ise bazı medyalarda yer almak, prestij sağlama açısından önem taşıdığından hem satıcılar hem de alıcılar için önemli bir unsurdur. Kalitatif faktörler prestij sağlama, hoş gitme, beğenilme, meşgul etme ve vakit ayırma olarak incelenebilir.⁴⁹

Yazarın mesajlarını hedefine aktardığı kanal, önce baskıya verilen, sonra formalar haline getirilip ciltlenen kitap nesnesidir. Kitap, metnin ve görüntünün birlikte bulunduğu önemli bir kültür ürünü olmasından öte fiziksel bir nesnedir. Bir metne ulaşabilmek için metnin cisimleştiği fiziksel bir taşıyıcıya her zaman ihtiyaç

⁴⁶ Kocabaş- Elden, Reklam ve Yaratıcı Strateji, s. 9-15.

⁴⁷ Tolungüç, age., s. 57-58.

⁴⁸ Ünsal, age., s. 427-428.

⁴⁹ Ünsal, age., s. 428-430.

vardır. Bu fiziksel taşıyıcı bir kitap şeklini oluşturduğunda tasarlanmış ve zorlanmış bir alan oluşturur. Bu şekilde metnin çok sesliliğine de katkıda bulunmaya başlar; metnin kendisinin bir çoğulluk oluşturması yerine kitabın tümü bir çoğulluk olur. Nesne olarak kitabın metni etkilemesinin sebebi kitabın fiziksel ve görsel yapısının okuyucunun belirlenmesinde oynadığı roldür. Ayrıca, bu yapı okuyucunun metnin sahip olduğunu düşündüğü yorum ve anlama da katkıda bulunur.⁵⁰

1.1.3.5. Geri Besleme (Geri Bildirim):

Kaynak birimin gönderdiği mesaja karşılık, hedef birimin verdiği yanıt mesajıdır. Başka bir deyişle, kaynak tarafından hedefte meydana gelebilecek tepkinin ölçülmesi ve değerlendirilmesi sürecidir. Böylece kaynak, hedefin mesajı nasıl yorumladığını ve yanıtladığını öğrenebilir.⁵¹

“Geribildirimde, mesajın içeriğine yönelik bir yanıt beklentisinden öte, kaynak ve alıcı arasındaki ileti alışverişinin biçimsel anlamda gerçekleşip gerçekleşmediğinin sınanması söz konusudur.”⁵²

Mesaj kodlandıktan sonra kanala ve araçlara sokulur bu durumda denetimden çıkmış olur işte bu noktada mesajı izleyebilmek, alıcısına ulaşip ulaşmadığını, istenilen biçimde algılanıp algılanmadığını, iletim sırasında bir bozulma ya da sapmaya uğrayıp uğramadığını, gerçekleşmesi beklenen amacın ne ölçüde gerçekleşebileceğinin öğrenilebilmesi geri besleme ile ilintili olmaktadır.

İletişim sürecinin her aşamasında, denetlenebilir ya da denetlenemez nedenler oluşabilir. Bunlar mesajın bozulma, kopma ya da sapmasına neden olabilir. Geri besleme sürecinde mesajın gerektiği gibi kodlanmamış olması, yanlış kanal ve araçların seçilmiş olması, ortak anlamlandırma çerçevesinin dışına taşılmasından hedefin beklentilerinin karşılanamamasına kadar çok çeşitli nedenlerden kaynaklanabilecek bir kesintinin var olup olmadığının öğrenilebilmesi, “geri bildirim” süreci ile mümkündür.

Tüm iletişim süreçlerinin başarısında büyük öneme sahip olan “geri bildirim” süreci tanıtım faaliyetlerinin planlanmasından uygulanmasına kadar her aşamada asla vazgeçilemeyecek bir öğedir. Çünkü “geribildirim” tanıtım amaçlı iletişim sürecindeki önemi yaşamsaldır. Tanıtım amaçlı iletişim sürecinin planlanması, hedef üzerindeki tutum ve davranışların çok yavaş gerçekleşmesi uzun vadeli yani 2-3 yıl gibi olabilmektedir. Uzun vadeli bu planlama yakından izlendiğinde, eğer yanlış yönde kullanılmış olan tercihler varsa onların düzeltilmesini sağlayacaktır; böylece hem zaman, hem para ve en önemlisi imaj kaybının sürmesine neden olan ya da olabilecek yanlışlıkların önüne geçilip, düzeltilmesini sağlayacaktır.

Kitaba olan ilginin çok az olması yada hiç olmaması iletişim sürecinde geri bildirim olarak adlandırılır. Yazar, kitabın adı, yayınevini imajı ve en önemlisi kitap kapağının dikkat çekmemesi, tüketici yani kitap okuyucusunun mesaja olumsuz cevap verme süreci, geri bildirimdir. Eğer bunların tam tersi olursa gelen mesaja olumlu cevap giderse bu da olumlu geri bildirim sürecini oluşturur.

1.1.3.6. Gürültü:

“Kaynak birimin gönderdiği mesajın yanlış anlaşılmasına yol açan nedenlere verilen addır. İletişimin niteliğini bozan, istenmeyen her şey gürültüdür.”⁵³

Bir mesajın hedefe etkili bir biçimde ulaşmasını engelleyen iki türlü gürültü vardır. Bunlardan ilki; anlama dayalı (semantik), ikincisi ise mesajın iletiildiği kanala özgü gürültüdür. Anlama dayalı gürültüler, mesajda kullanılmak için seçilen sözcükler olup bunu taşıyacak olan kanal yani iletişim organı mesajı hedef kitleye götürürken hedef kitlenin anlamadığı sözcük ve ifadeler kullanılıyorsa anlama dayalı gürültü ortaya çıkar. Kullanılan sözcük ve ifadeler, iletişim organı ve hedef kitlesi tarafından farklı biçimde yorumlanırsa anlama dayalı gürültü, mesajı bozmuş demektir.⁵⁴

Eğer sorun mesajı ileten araç ile ilgili ise, bu kez kanala özgü gürültü ortaya çıkar. Radyo kanalıyla gönderilen seste, televizyon kanalıyla gönderilen ses ve görüntüde meydana gelen parazitler, kanala özgü gürültülerdir. Ayrıca tipografik

⁵⁰ Jeremy Charles Steel, “Nesne Olarak Kitabın Tasarımı.”, Bilkent Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Eylül 1997, s. 4.

⁵¹ Kocabaş-Elden, Reklam ve Yaratıcı Strateji, s. 9-15.

⁵² Bıçakçı, age., s. 41.

⁵³ Kocabaş – Elden, Reklam ve Yaratıcı Strateji, s. 9-15.

⁵⁴ Becer, age., s. 15-16.

yanlılıklar, okunmayı engelleyen grafik unsurlar; kötü baskı kalitesi, zor okunan yazı karakterleri vb. basılı iletişim kanalındaki gürültülerdir. İyi bir tipografi ve grafik tasarım bilgisi ile oluşturulan mesaj kanala ilişkin gürültüleri önler ve daha etkili bir iletişim sağlar.

Kitap ve kapağındaki gürültüler; birinci olarak anlama dayalı, yani kitap metninin anlatım dilinin kötü olması, mesajı görsel yolla anlatan tasarımcının hedef kitlenin anlayamayacağı sözcük ve ifadeler kullanması, kapaktaki ismin anlaşılır ve dikkat çekici olmaktan uzak olmasıdır. İkinci olarak kanala özgü gürültü ise, kanal olarak seçilen kitap nesnesinin kötü bir kağıttan seçilmesi, baskı kalitesindeki kayıplar, okunması zor, akıcılığı bozan tipografi, resim yazı bütünlüğünün içeriğe ve mesaja uygun olmaması, gereksiz detaylar ve görüntü kirlilikleridir. Ayrıca kitabın reklamını yapan görsel ya da işitsel medyadaki olumsuz etmenlerdir.

1.1.4. Hedef Kitleye Göre İletinin Kodlanması ve Açımı:

“Gönderilen bilginin kodunun çözümü; hedef tarafından iletinin algılanmış olmasını gösterir. İşte iletişim böyle bir süreç içinde oluşmaktadır. Eğer bir ileti, diğer iletilerden daha farklı bir mesaj iletir ve bir eylem belirtirse daha etkili olur. Bu iletilerin gönderilmesi için birtakım araçlardan yararlanılır. Bunların en başında simgeler gelir. Dil veya sözcükler, resimler, hareketler ve benzerleri bilinen başlıca iletişim simgeleridir. İletişimin amacı, hedefte istenilen birtakım değişimleri oluşturmaktır.”⁵⁵

Kod açımını yapan, kişiler veya kitlelerdir. Kodlanmış bir şekilde alıcısına ulaşan, kodlanmış simgeler dizisi kişi veya kitleler tarafından bu kez tersten başlayarak bu simgelerin hangi anlamlarla yüklü olduğu bulunmaya çalışılır. Böylelikle kod açımı sağlanmış olur.

Öncelikle ileticinin, farklı ilgi alanları olan, gittikçe daha fazla uzmanlaşan ve ancak ortak ilgi alanları nedeniyle bir araya gelen insan topluluğuna seslendiğinin farkında olması gerekir. Yani kaynak ve iletişim organı hedef kitesini çok iyi tanımak zorunda olup hedef kitlenin hobileri, fiziksel ve psikolojik özellikleri, yaşam biçimi vb. araştırılarak işe başlanmalıdır. Örneğin estetik yapıya sahip yazı karakterlerindeki ve illüstrasyonlardaki modern yaklaşımlar; üst düzeyde sanatsal niteliklere sahip bir hedef kitlenin beğenisini kazanırken, başka bir kitle üzerinde hiçbir etki yaratmayabilir veya rahatsız edici bile olabilir.

Yayınevinin ya da kitabın reklamı yapılırken, iletişim organı ve gönderici hedef kitlenin neyi okuduğunu, neyi izlediğini ve neleri inandırıcı bulduğunu bilmelidir. Eğer göndericinin seçtiği kanalı, hedef kitle inandırıcı bulmuyorsa, grafik tasarım ve tipografide yapılacak değişikliklerle bu olumsuz etki silinebilir. Dikkatli seçilmiş sözcükler ve ifadeler ve iyi bir grafik düzenleme ile kötü imajı değiştirmenin ilk adımı atılmış olur.⁵⁶

Reklamın, yani gönderilecek mesajın sesle mi, hem ses hem görüntü ile mi, veya basılı iletişim organları ile mi gönderileceği hedef kitlenin okur yazarlık ve ilgi alanına göre iyi tespit edilmelidir. Özellikle hem ses hem görüntü ile gönderilen mesajlar tekrar edilebilirlik oranına göre hedef kitle üzerinde daha etkileyici olabilmektedir. “İletişim organları, bir mesajın görülüp hatırlanabilmesi için sık sık tekrarlanması gerektiğine inanırlar. Bu yüzden birçok iletişim aracından aynı anda yararlanma yoluna giderler. Gerçekten de “tekrar”, başarılı bir iletişim oluşturmada anahtar sözcüktür. Tekrarlama olgusu, bir mesajın hem aynı iletişim aracı içinde, hem de birden fazla kanalda yinelenmesi anlamını taşır. Örneğin, basılı iletişimde önemli bir mesaj yada deyimim vurgulanmasında kullanılan özel bir yazı karakteri mesajın etkisini ve hatırlanabilirliğini artırır. Sayfa kenarlarında yinelenen grafik unsurlar okuyucunun bağımsız parçalar arasında daha kolay ilişki kurmasını sağlar.”⁵⁷

Yayınevinin yayınladığı kitapların reklam ve tanıtımını hem basılı hem de görsel medyada belirli tekrarlarla yapması satışta arttırmada etken bir rol oynayabilir. Okuyucu tanıtımını duyduğu ya da okuduğu kitaba ilgisini yöneltebilir ve o kitapla ilk karşılaştığı an, bir de güçlü bir kapak tasarımı ile karşı karşıya ise, kapak o kitabı okuyucuya aldırabilir.

⁵⁵ Aşkun, age., s. 25.

⁵⁶ Becer, age., s. 16.

⁵⁷ Becer, age., s. 15.

II. BÖLÜM

KİTAP KAPAĞI TASARIMI VE TARİHÇESİ

II.1. Kitap Kapağı (Nedir?):

Tarih çağları boyunca büyük bir bilgi nesnesi, kültürlerin büyüüp gelişmesi ve yaygınlaşmasının en temel aracı olan kitap, beşinci yüzyıldan beri büyük bir öneme sahip olmuştur. Basımcılık öğrenmenin aracı, bilginin koruyucusu ve yazının ortamıdır. Bunun için beşinci yüzyıldan beri önceden kestirilemeyen bir güce sahip olmuştur. Bilgi, birikim ve kültürün nesilden nesile aktarımını sağlayan, aydınlanma, bilgilenme ve kültürleşmenin en temel aracı olan kitapların insanlık tarihindeki önemini Warren Chappel “Basılı Sözcüğün Kısa Bir Tarihçesi” adlı kitabında vurgulamıştır. Bunun yanı sıra kitaplar insanın tüm sanatsal duyarlılığını yansıtabildiği ürünler olmuştur.⁵⁸

Tarihsel süreç içinde önemli olayların genellikle düşün adamlarının düşüncelerinin yaygınlaşmasının da etkisiyle ortaya çıktığı söylenebilir. Martin Luther der ki: “Her büyük kitap bir hareket, her hareket bir kitaptır.”⁵⁹ Eflatun ve Aristoteles’in felsefesine bugünkü düşünce ve kurum sistemiyle bakarsak Batı Demokrasilerinin kaynağı olduğunu görürüz. Rönesans matbaanın bulunuşuyla yeni düşüncelerin yaygınlaşmasına olanak tanımış, Reform, Martin Luther’in Latince olan İncil’i Almancaya çevirerek kitlelere yaygınlaştırılmasını sağlamış, Fransız Devrimi, Voltaire ve Rousseau gibi düşün adamlarının düşüncelerinin topluma yayılması yoluyla gerçekleşmiştir. Bütün bunlar basım ve kitaplar aracılığıyla olmuştur.⁶⁰

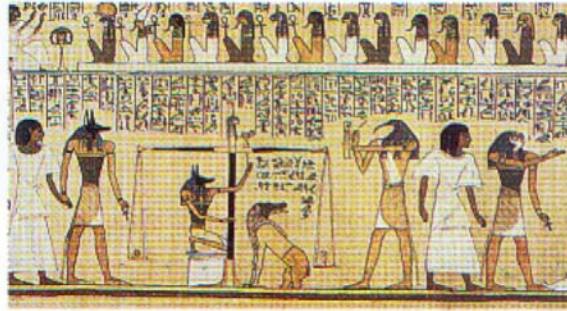
Kitap ve basılı kültür, günümüze kadar modern gelişimini sürdürürken kitap temel işlevini, insanoğlunun duygu, düşünce ve deneyimlerine süreklilik kazandırmak olarak yüklenmiş uygarlığı bugünkü düzeyine getirmiştir.

⁵⁸ Namık Kemal Sarıkavak, “Kitap ve Kapak Tasarımı Üzerine.”, MediaCat Reklam ve Halkla İlişkiler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 23, Aralık 1996, s. 22.

⁵⁹ Ülkü Demirtepe, “Dünyada ve Türkiye’de Yayımcılığın Gelişmesi.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 84, 15 Kasım 1983, s. 11.

⁶⁰ Demirtepe, age., s. 11.

“Yalnız içeriği ile değil, görsel öğeleri ile de sanat ileten bir araç olan kitap, söz sanatının olduğu kadar, görsel sanatların da bir taşıyıcısıdır. Bugün elimize geçen ve evimize giren tüm insan yapısı araçları bir gözden geçirelim: Kitap kadar sanat ögesi taşıyan ve sanatçı eli ile oluşan bir başka yapıt bulamayız. Kitabın bu özelliği kitabın doğuşu ile beraber belirmiştir. Rulo şeklindeki ilk kitaplarda bile yazı, yazı bloklarının yüzey içinde yerleşmesi grafik sanatı açısından, o çağ zevkinin en ileri düzeyindedir.(Resim 1) Kitap sanatına beşiklik eden ülkemiz her çağda bu sanatın zengin bir kaynağı olmuştur. Rulodan sonra kodeks denilen ilk ciltli kitaplar



İstanbul’da yapılmıştır. Bilinen ciltli ilk üç kitaptan biri Topkapı Sarayı Müzesi’ndedir. Bu kitap yazısı, sayfa düzeni, cildi ve dengeli boyutları ile her çağda örnek olabilecek bir düzeydedir.”⁶¹

Resim 1: Mısır’da 18.Hanedan (Amarna) devrinde papirüsü üzerine yazılıp resimlenen “Ölünün Kitabı” ndan bir sahne.

Günümüzde İnternet gibi bir bilgi ve iletişim ağının kurulmasına rağmen kitaplar hayatımızdaki manevi arkadaşlığını sürdürmektedir. Yaşadığımız bilgi ve iletişim çağının vazgeçilmez unsuru olarak, her dönemde hep güçlü olmuştur.

Reklam tekniği 19. yüzyılın sonunda endüstri ve ticaretin gelişmesiyle yaygınlık kazanmıştır. Teknolojinin getirdiği yenilikler reklam diline yansımış, afiş tekniği, paketlenme, saklama ve tüketiciye sunma, ışıklı panolar, radyo, sinema, televizyon sırasıyla öne çıkmıştır. Reklam, afişten sonra ikinci büyük atılımını, ürünlerin korunması, saklanması, taşınması ve tanıtılmasına olanak tanıyan marka ve paketlenme kavramlarının ortaya çıkmasıyla yapmıştır.⁶²

Sarma ve Paketlenme işlemi yani; Ambalaj Grafığı; günümüzde üretilen binlerce ürünün paketlenmesinde bir uzmanlık haline gelen sanat dallarından biridir.

⁶¹ Mustafa Aslıer, “Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 123, 14 Mart 1975, s. 10-11.

⁶² Tan Oral, “Reklam mı Sanat mı ?”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 268, 15 Temmuz 1991, s. 9.

Bir Süper markete girildiğinde göz göze gelinen binlerce ürün ve piyasaya sürülmeye hazırlanan ürünler firma ve ürün kişiliğinin kazandırılmaya çalışıldığı, grafik tasarım ilkelerine uygun, kısa algılama süresi içinde tüketiciyi kendine çekip ürünü aldırtmaya yönlendiren estetik unsurlar göz önünde bulundurularak hazırlanmış çok çeşitli malzemeler içinde piyasaya sunulmaktadır. Ürünün ambalajı, tüketiciyi psikolojik olarak ürünü almaya motive etmekte, bu da satışı son derece etkilemektedir.

Endüstri ve tasarım ürünlerinin, tüketiciye sunum için, hazırlanması sürecinde çok çeşitli grafik tasarımların işlevi vardır. Ürünün adı, markası ve özelliklerinin tasarlanmasıyla başlayan çalışmalar, etiketi, ürünün konacağı kap, bu kapların ambalajlarının tasarımlarıyla sürer ve bütünleşir. Ürünün tüketicide bir imaj yaratabilmesi için bütün bu grafik tasarımların şekil, renk ve anlatım bütünlüğü göstermesi, ürünün tanınıp benimsenmesi için zincirleme etki sağlaması gerekir. Amblemden ürünün büyük ambalajına kadar süren grafik tasarımlar dizisi, ürünün özellikleri, alıcıları ve onların etkilenmeleri ile ilgili olarak çok çeşitli bilimsel araştırmalardan ve verilerden yararlanılarak gerçekleştirilir. Bu süreç, grafik tasarımcısının, iletişim bilimcileri, pazarlama bilimcileri, sosyal bilimciler ve psikologlarla bir işbirliği içinde gerçekleşir.

Araştırma konumuz olan kitap kapağı da bir ambalajdır. Kitap kapağı da afiş, broşür, el ilanı, gibi bir grafik sanatı ürünüdür. Öykü, hikaye, bilimsel yayımlar, dergiler, ders kitapları, romanlar, sosyal, kültürel, ekonomik, politik tüm edebiyat ürünleri yazılır, basılır, forma haline getirilip ciltlenir daha sonra üzerine bir kapak geçirilerek piyasaya sürülür. Böylece kitabın kapağı ambalajı olur. Ambalaj grafiğindeki tüm tasarım ilkeleri, işlevsellik, mesaj kaygısı ve tüketici pazar ilişkileri kitap kapağı için de geçerlidir. Kitap, ambalajı tasarlanacak bir ürün konumundadır. Kitabı oluşturan ilk öge, üzerinde yazı bulunan kağıtlardır. Kapak ise kitabın giysisidir.

Her sayfasının yazı, blok, metin düzenlemesinden kapağına kadar kitap tamamen bir grafik sorunsalıdır. Hem bir sanat ve edebiyat ürünü hem de tüketiciye, yani okuyucuya sunulmaya hazır paketlenmiş bir nesnedir.

“Kitap üretiminin en son aşaması kitap ceketidir. Bu aşama, çok dikkat ve ustalık isteyen bir davranış gerektirir.”⁶³

II.2. Kitap Kapağı Tasarımı:

“Çağımızda, insanlar arası iletişim aracı olarak grafik resim (tasarım) çok yaygın ve çeşitli bir işlev yüklenmiştir. Görsel grafik öğelerin dili, sözle ve söze dayalı, yazılı anlatımı aşan bir güce sahiptir. Aynı dili konuşmayan, yazmayan, okuyup yazma bilmeyen insanlara, grafik simgelerle aynı şeyleri anlatmak, imkanı vardır. İşte bu imkan, grafik tasarım çalışmalarını, çeşitli uzmanlık dallarını kapsayan bir meslek durumuna getirmiştir.”⁶⁴

Reklamcılık, eksiksiz bilgi üstüne doğru kurulmuş bir düşünceyi etkili bir reklam mesajına dönüştürerek, hedef kitlelere iletmek için bazı teknikleri bilmeyi ve kullanmayı gerektirir. Bu tekniklerden yararlanarak yepyeni bir şeye ulaşmak, özgün bir bileşime varmak, reklamcılığın yaratıcılık boyutunu oluşturur. Tam bu noktada yaratıcı strateji devreye girer. İyi bir yaratıcı strateji, yaratıcı kişilere reklamın kime hitap edeceğini ve ne söyleyeceğini hatırlatır, reklamcuyu sağlam ve yaratıcı bir rota üzerinde tutar. Strateji, istenen bir sonuca ulaşmak üzere belirlenen hareket tarzı, bir bütün olarak işletmenin geleceğini etkileyen önemli kararlardır.⁶⁵

“Reklam ‘kuvvetli’ ürünlerin geliştirilmesi ve korunmasında önemli rol oynar ve ürünün imajını yükseltir.”⁶⁶

“Amerikalı sanayici John Wanamaker ‘Reklama harcadığım paranın yarısı boşa gidiyor, biliyorum ama hangi yarısı olduğunu kestiremiyorum.’ demiş.”⁶⁷ Başarılı reklam, amacına ulaşan reklamdır. Yaratıcılık, estetik bu amaca ulaşmada, sadece önemli araçlardır. “Her reklam bir problemin çözümü için yapılır. Problemi olmayan reklam veren yoktur. Problem değişebilir... Pazarda pay kapma, payı

⁶³ Oliver Simon, Introduction to Typography, Revised edition for Pelican Books, Made and printed in Great Britain for Penguin Books Ltd. Harmondsworth, Middlesex at The Curwen Press Ltd., 1954, s.89.

⁶⁴ Mustafa Aslıer, Resim-1, Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim, Türk Tarih Kurumu Basımevi, Ankara, 1986, s. 152.

⁶⁵ Kocabaş-Elden, Reklam ve Yaratıcı Strateji., s. 9-15.

⁶⁶ Yiğit Şardan, Reklam Halkla İlişkiler ve Ötesi, “Şirketler Ekonomik Durgunlukta Neden Reklam Harcamalarına Devam Etmelidirler?”, MediaCat Yayınları, Ankara, 1999, s. 23.

⁶⁷ Feridun Hürel, 18 Yaşından Küçükler Okuyamaz, MediaCat Yayınları, Ankara, 1999, s. 11.

koruma, stok eritme, sıcak satış sağlama vs... Mutlaka bir problem vardır. Her biri değişik çözüm gerektirirse de sonuç tektir: Satış...”⁶⁸

“Mimarlıkta nasıl her çizginin ve süsün bir işlevi varsa grafikte de her süsün ve çizginin bir işlevi bulunmaktadır. İşlevsiz çizgi ve süs kolaylıkla zevksizliğe dönüşür. Kitap bütünüyle sağlam bir yapı ve yüklendiği iletişim görevini en iyi biçimde dile getiren bir oylum olmak zorundadır. Kitabın yapısı, içerikteki espriyi, konunun anlamını, bu anlamın dinamizmini en uygun, en güzel bir görünüm içinde yansıtmalıdır.”⁶⁹

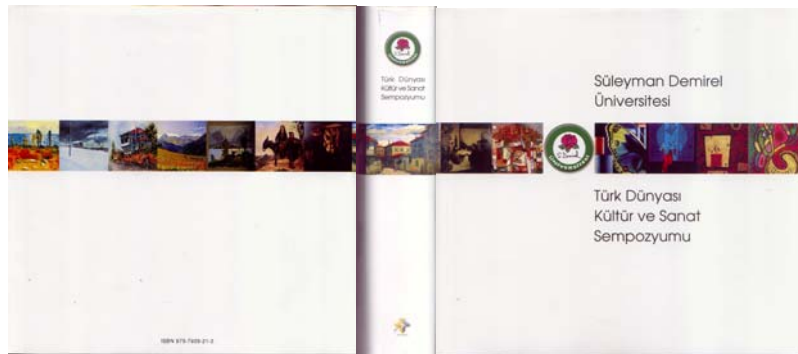
“Kitap ceketinin ilk işlevi başlı başına bir koruyucu olmasıydı fakat zamanla buna kitabın konusuyla ilgili bir başlık bilgisi, yazar ve yayınevinin adları eklenerek güçlü bir satış gücü elde etmiştir.”⁷⁰

Kitap kapağı, kitabı koruyan bir kılıf, direncini arttıran bir nesne, kirlenmesini ve yıpranmasını önleyen bir araçtır. En önemlisi de kitabın kapladığı içeriğin ve kendi iç sorunlarının bildirisini iletmesidir.⁷¹

Kapak: Yazar, yayıncı, okuyucu ve yapımcıdan oluşan bir ilgi dörtgeniyle sınırlıdır. Her birinin kitap kapağına yaklaşımı genellikle farklıdır. “Yazar, içeriği iyi yansıtacak, abartısız, yanlış anlaşılma olasılıklarına kapalı bir düzenleme düşünür. Yayıncı, yazara ek olarak bir kitapçı vitrininde, bir sergide kolayca öne çıkabilecek, göze çarpacak bir kendine özgülük taşımamasını ister.”⁷²

Kitapla ilk kez karşılaşan okuyucu için, estetik ölçütler, vazgeçemediği yazar veya yayınevi satın almada öncelik taşır.

Elimize aldığımız yapıyla ilgili ilk etkiyi kitap kapağını oluşturan öğeler meydana getirir. Bunlar kitabın kapağındaki harfler, çizgiler, süslemeler olup bunların en güzel bir biçimde yerleştirilmesidir. Bu düzenlemede yazar kimdir, kitabın adı ve konusu nedir, yayınevi hangisidir kolaylıkla görülmelidir. Yayınevinin amblemi en uygun yerde kendini belli etmelidir. Kapak, yalnız “üst kapak” olmadığından, arka kapak ve kitabın sırtı da ustaca değerlendirilmelidir. Önde, arkada ve sırtta her şey yerli yerinde olursa kitabın içi ve dışı tam bir bütünlük kazanmış olur. (Resim 2-3)



Resim 2: Üst kapak, arka kapak ve cilt sırtının ustaca değerlendirildiği bir kapak tasarımı.

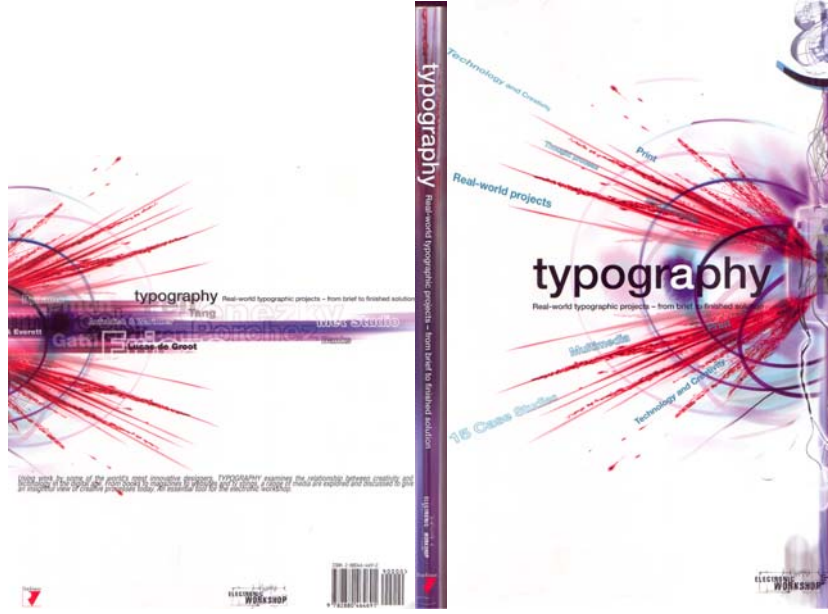
⁶⁸ Hürel, age., s. 32.

⁶⁹ Arslan Kaynaradağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 70, 15 Nisan 1983, s. 8.

⁷⁰ Simon, age., s. 89.

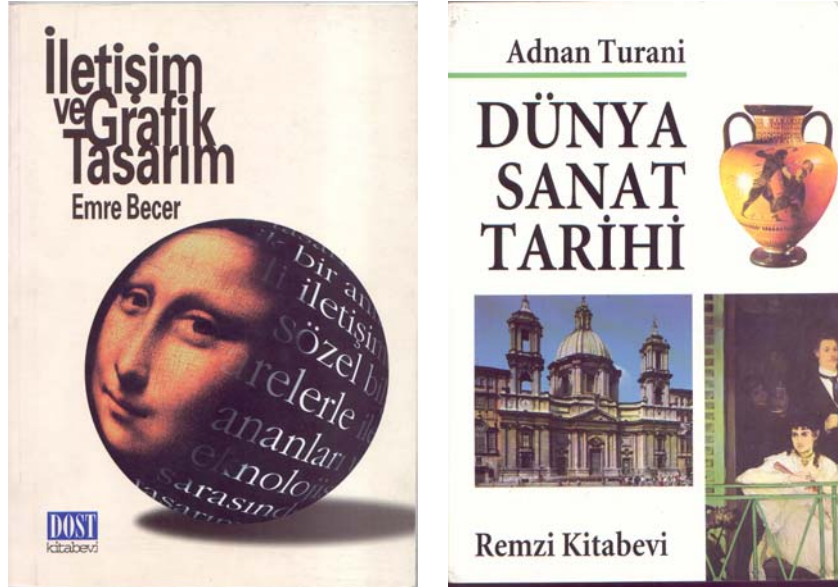
⁷¹ Sait Maden, “Yarışmanın Ardından.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 89, 1 Şubat 1984, s. 8.

⁷² Maden, “Yarışmanın Ardından.”, s. 8.



Resim 3: Üst kapak, arka kapak ve çilt sırtının ustaca değerlendirildiği bir kapak tasarımı.

Kitap kapağında yer alan yayınevinin logosu veya amblemi önemli unsurlardan biridir. Kitabın basımını yapan yayınevi kapağın ön yüzüne, cilt sırtına veya arka yüzüne kendini tanıttığı işaretini koyar. Okuyucu için kitabın hangi yayınevi tarafından basıldığı önemlidir. Kitabı alırken yayınevinin işareti okuyucu için bir güvence kaynağı ve tarama kolaylığı sağlamaktadır. Basımını yapan yayınevi kitap piyasasında iyi bir imaj bırakmış ise onun logosu veya amblemi ürününün kalitesini ve niteliğini yansıtır. (Resim 4-5)



Resim 4-5 Dost Kitabevi ve Remzi Kitabevi' ne ait örnek kapaklar.

II.3. Kitap Kapağının Tarihiçesi:

Günümüzde basılıp çoğaltılan kitap sayısı, geçmişte elle yazılıp çoğaltılan kitap sayısı karşılaştırılamayacak durumdur. Elle yazılan kitaplar çok vakit almakta ve uzun emekler karşısında ortaya bir tek eser çıkmaktaydı. Matbaanın bulunmasıyla kitap sayısı arttı ve tekniğin gelişimiyle çok hızlı baskı yapan baskı makineleri sayesinde daha da artmaktadır.

El yazması kitaplar eski dönemlerde deri ciltlerle ciltlenerek, kitaba gerekli kapağı hazırlama işi ciltçi denilen “mücellitlere” düşmekte, bu ciltler yapıldıkları ülkenin ve dönemin üslubunu dile getirmekteydiler. Deri cilt geleneği matbaadan sonra da sürmüştür. Giderek basımı artan kitap sayısı nedeniyle her kitaba deri cilt yapma olanağı kalmamış bu nedenle bez ciltler yapılmaya başlanmıştır. Bez ciltlerin üzerine kitabın kimliğini belli eden yazılar basılmış daha sonra da karton ve kağıt kapaklara geçilmiştir. Bütün dünyada olduğu gibi bizde de matbaanın ilk ürünleri hep deri kaplanmış, yazma kitap döneminin bu geleneği uzun zaman sürdürülmüştür.

Kitap (kapağının) in tarihçesinde kağıdın icadı ve yazının bulunuşu çok önemlidir. Çünkü dünyada yayımcılık yazının bulunuşuyla başlamış, basımcılığın gelişimiyle de başlı başına bir endüstri haline gelmiştir. Sanatçı titiz uğraşlardan sonra yapıtını yaratır ancak onu dünyaya getiren yayımcıdır. Bir sanat ya da düşün adamının yapıtı yayımlanmayıp topluma inmeseydi , yapıtın önemi yaratıcısıyla sınırlı kalırdı. Yedi bin yıl önce olaylar, efsaneler, destanlar, yasalar, din kuralları, duyu ve düşünceler ağızdan ağıza (sınırlı olarak) yayılmıştır. İnsanoğlunun belleğinde saklanan bu bilgiler, kuşaktan kuşağa aktarılırken bir takım eklemeler ya da unutmalar oluyordu. Böylece bilgi doğruluğunu yitirebiliyordu. Yazının bulunuşuyla birlikte ilk kitap doğmuş, başka bir deyişle bilginin saklanması sağlanabilmiştir. İlk kitaplar her uygarlıkta farklı görünmüştür. Örneğin; kitap formları Mısır’da papirüs ruloları, Çin’de bambu tabletlar, Asur ve Babil’de kil tabletlar olarak görülmüştür.⁷³

II.3.1 İlkçağlardan Günümüze Kitap Kapağının Tarihçesi:

El işçiliği günümüzden iki milyon yıl önce Afrika’da başlamıştır. İlk insanlar çakıl taşlarını bileyerek işlevsel hale getirmişler bu küçük aletlerle elle yapamadıklarını yapmışlardır. İlk sanat yapıtları da “Homo Habilis” olarak tanımlanan insan türü tarafından üretilmiştir. “Homo Erectuslar” yaklaşık bir milyon yıl önce Afrika’da, beş yüz bin yıl önce ise Asya ve Avrupa’da taşları, tabaka tabaka yontarak işlevsel hale getirmişlerdir. Bu insan türünün Çin’deki üyeleri ise ateşten yararlanmayı öğrenmişlerdi. Araç yapımında biçim-işlev ilişkilerine dayalı bir anlayış gelişmeye başlarken çeyrek milyon yıl sonra bugünkü biçimlerine yakın el baltaları ortaya çıkmıştır. Bu belki de sanatsal üretimin ilk aşamasıydı. “Neanderthal İnsanı”(Homo Sapiens Neanderthalis) yaklaşık 125 000 yıl önce Avrupa ve Asya’da yaşamış, ölümlerini değerli hediyeler, yiyecek ve silahlarla birlikte gömerek; onları fiziksel dünyanın ötesine ulaştırmayı düşünmüştür. Buzul Çağının son dönemlerinde (yaklaşık olarak İ.Ö. 40 000 Yılları) Neanderthal insanı yok olmuş ve diğer alt türlerden -bizim de üyesi olduğumuz- tek bir tür “Homo Sapiens Sapiens” yeryüzünde kalmayı başarmıştır. Bu gelişkin insan türü sanat yapıtı olarak nitelendirilebilecek ilk nesnelere meydana getirmiştir. Bu insanlar ağaç ve pişmemiş kil gibi dayanıksız malzemelerle çalışmışlardır. Ne yazık ki bu ilk sanatçılar hakkında doyurucu bir bilgiye sahip değiliz. Bu nedenle “Sanat Tarihi Perdesi” oyun başladıktan sonra açılmıştır.⁷⁴

Willendorf Venüsü adlı, boyu 11.5 cm’yi geçmeyen çok küçük kadın heykelciği Avusturya’da Willendorf’da bulunmuştur. Yaklaşık 25-30 000 yıllık olan bu heykelcik Paleolitik en iyi bilinen sanat yapıtıdır. Bugünkü Fransa’dan Güney Rusya’ya kadar yayılan Üst Paleolitik bir kültüre ait olan bu heykel için arkeolojik veriler en eski sanat biçimi olduğunu göstermektedir.⁷⁵

Mağara duvarına oyularak yapılan desenlerin en eskileri İ.Ö. 25 000 ile 20 000 yıllarına aittir. İ.Ö. 18 000 yıllarında, mağara duvarlarına el izi çıkarmak için kırmızı, siyah ve sarı pigment boyalar kullanılmıştır. Güney Fransa’da Lascaux’da bulunan mağara resimleri ise İ.Ö. 15 000 yıllarına aittir. Gerek Lascaux’daki, gerekse Kuzey İspanya’da Altamira’da bulunan mağaralardaki boğa ve bizon betimlemelerinde o zamanki insanın şaşırtıcı stilizasyon ustalığı gizlidir.⁷⁶

⁷³ Demirtepe, age., 11.

⁷⁴ Becer, age., s. 83.

⁷⁵ Becer, age., s. 83.

⁷⁶ Becer, age., s. 84.

Bir hayvanı amblem yada simge olarak kullanılmak üzere stilize etmek istendiğinde, mağara ressamlarının biçimleri yalınlaştırmadaki üstün yeteneklerine şaşdırmamak mümkün değildir. Çizgilerin en az, en öz, en yalın, en anlamlı bir şekilde kullanıldığı görülür. Mağara devri sanatçısı ele aldığı figürü yalınlaştırırken, onun kimliğini ve canlılığını korumayı başarmıştır. Bu biçimsel üslup, bugünün amblem ve simge tasarımına büyük katkıda bulunmuştur. Bu mağara resimleri süsleme amacına yönelik olmadığı gibi kültürel ve tinsel amaçlara yönelik bazı işlevlere de sahip olmaktadır.⁷⁷

İnsanlık tarihi yazının bulunuşu ile başlamıştır. Yazının bulunuşundan önceki döneme “Tarih Öncesi” dönem denilmiştir.⁷⁸

İ.Ö. 4.-5. yüzyıllarda Mezopotamya Uygarlığını Sümerler kurmuşlardır. Mezopotamya Yunanca da “nehirlerarası” anlamına gelmektedir. Dicle ve Fırat gibi iki büyük nehir arasında kurulmuş pek çok uygarlığa beşiklik etmiştir. Sümerler, Akadlar, Asurlular ve Babililer bu bölgede kurulmuştur. Sümerler şehir devletleri kurmuşlar, tanrı evi olarak kabul edilen büyük tapınaklar “Ziggurat”lar inşa etmişlerdir. Yapılan kazılar sonucu ortaya çıkan buluntularda, bu yiyeceklerin stoklarını kaydetme ihtiyacı sonucu, yazının bulunmasına yol açmıştır. Sümerler ilk yazı sistemini geliştiren toplumdur. Sümer dilinin kökeni tam olarak bilinmemekte fakat IV. Uruk döneminde bulunan “Çivi Yazısı”, insanlık tarihinin dönüm noktalarından biri olarak kabul edilmiştir. Bu yazının ilk gelişim basamağı piktogramlardır. Kavram ya da sözcüğü temsil eden, resim özelliği taşıyan bu simgeler önce tablet haline getirilmiş ıslak kil yüzeyine “stylus” adı verilen kamışlarla çizilmiş, bu kil daha sonra kurutulmuş ya da fırınlarda pişirilerek kalıcı hale getirilmiştir. Üçgen uçlu stylus’larla kil yüzeyine baskı İ.Ö. 2.500 yıllarında olmuştur. Kil yüzeyine basılan imgeler soyut bir işaretleme sistemi oluşturmuşlardır. Böylece piktogramlar resme dayalı iken çivi yazısı adı verilen soyut simgelere dönüşmüştür.⁷⁹

Çivi yazısı öncelikle tapınak raporlarının tutulmasında kullanılmıştır. Sümerlerde yazının bulunması bilgi patlamasına yol açmış, anlaşmalar, bilimsel ve

⁷⁷ Becer, age., s. 84.

⁷⁸ Becer, age., s. 85.

⁷⁹ Becer, age., s. 85.

edebi yapıtlar kil tabletlerin üzerine kaydedilmiş, kütüphaneler kurulmuştur. Ünlü “Hammurabi Kanunları” da (İ.Ö.1930-1880) çivi yazısı ile taş üzerine yazılmıştır.⁸⁰

Hiyeroglif ise Eski Mısır Uygarlığı’nda yazı işlevi gören ve resim özelliği taşıyan simgelere denilmektedir. İlk hiyeroglifin İ.Ö. 3100 yıllarına ait olduğu sanılmaktadır. Eski Mısırlılar yazı yüzeyi olarak papirüs adı verilen bir bitkiyi kullanmışlardır. (İ.Ö. 2 500). Bu olay, grafik iletişim açısından çok önemlidir. Çünkü ilk kez kağıt yerine bir malzeme kullanılmıştır. Papirüs bataklıkta yetişen bir bitki olup gövdesinden elde edilen tabakalar ıslatılarak dövülmüş ve yan yana eklenerek kurutulmuştur. Oluşan yüzey parlatılmış ve bunlar rulo haline getirilmiştir.⁸¹

Emre Becer “İletişim ve Grafik Tasarım” adlı kitabında grafik sanatının en önemli malzemesi olan kağıdın Eunuch T’sai Lun adlı bir saray memuru tarafından İ.S. 105 yılında Çin’de bulunduğunu savunurken İsmet Binark “Eski Kitapçılık Sanatlarımız” adlı kitabında Uygur Türklerinin Çinlilerden önce “Kagat” adını verdikleri kağıt keçesini buldukları ve imal ettiklerini savunmaktadır. Emre Becer T’sai Lun’un tekniğini kitabında şöyle anlatmaktadır: Doğal lifler, kendir ve paçavra suda ıslatılır ve hamur haline gelinceye kadar dövülür. Bu hamurlu suya bir elek daldırılıp yukarıya kaldırıldığında fazla su aşağıya süzülür, elek üzerinde kalan hamur tabakası, düzeltilip kurutularak kağıt tabakası haline getirilir. Bu tabakalar daha sonra artarda yapıştırılarak rulo yapılır ve bir çita ya da çubuk üzerine sarılır.⁸²

Bunun yanı sıra Ümit Otan “Cennet diye bir yer varsa” adlı makalesinde: İki bin beş yüz yıl öncesinin Pergamon’unu için ardı ardına sıralanan güzelliklerin bugünün Bergama’sında burukluğa dönüştüğünü ifade ederek, Pergamonlular’ın dünyanın en ünlü hastanesini, akropolünü, tiyatrolarını inşa ettiklerini, kentlerine 56 km uzaklıktan su getirerek olmaz denileni başardıklarını, kültürde bir zamanların ünlü İskenderiye’siyle boy ölçüşüp papirüs yerine ürettiği parşömen ile dünyaya nam saldıklarını anlatmaktadır.⁸³

Otan, Athena tapınağının hemen yukarısında Pergamon’un iki yüz bin tomarlık şöhretli kütüphanesi o zamanların bütün bilginlerinin Bergama’ya akın etmesine

⁸⁰ Becer, age., s. 86.

⁸¹ Becer, age., s. 86-87.

⁸² Becer, age., s. 88.

⁸³ Ümit Otan, “Cennet diye bir yer varsa.”, Cumhuriyet Kitap Dergisi, Sayı: 787, 22 Nisan 2001, s. 17-18.

neden olduğunu, yazıların Mısır'dan satın alınan papirüslere yazıldığını, bunların rulo halinde saklandığını, bir yapıtık rulo demetine tomar denildiğini ifade etmektedir. En görkemli dönemlerini yaşayan İskenderiye'liler, Pergamon'un şöhreti karşısında kıskançlık duygularına kapılınca, Mısır'dan papirüs satışı durmuş, Bergamalılar kağıtsız bırakılmak istenmiştir. Ancak Krates adındaki bilgin, hayvan derisinden bir kağıt üretmiştir. Roma'da yapılan bir yarışmada Mısır'ın papirüsünden daha dayanıklı olduğuna karar verilince, Pergamon kağıdı parşömenin, bütün dünyada tanındığını aynı makalesinde anlatmaktadır.⁸⁴

Emre Becer insanlık tarihinin ikinci önemli buluşu olan baskı tekniğini de Çinlilerin bulduğunu ifade ederken İsmet Binark ilk baskı tekniğini bulanların Türkler olduğunu savunmaktadır.

Alfabenin bulunuşu yazılı iletişimde bir dönüm noktası olmuştur. Alfabenin kökeninin Girit piktogramlarına dayandığı sanılsa da ilk alfabetik yazıyı Fenikeliler bulmuştur. Bugünkü Lübnan, Suriye ve İsrail'in bulunduğu bölgede yaşamışlar, dışa açık bir ticaret toplumu oldukları için çivi yazısı ve hiyeroglif yazısını tanımışlardır. İ.Ö. 1500 yıllarında tamamen soyut biçimlere dayalı 22 harfli ilk alfabe, yazı yönü soldan sağa olarak bu toplum tarafından kullanılmaya başlamıştır.⁸⁵

Yunanlılar Fenike alfabesine a, e, i, o, u gibi sesli harfler ekleyerek geometrik ve estetik kazandırmışlar, harfleri aynı satır çizgisi üzerine çekerek soldan sağa çevirmişlerdir. İ.Ö. 190 yıllarında yazı yüzeyi olarak papirüsün yanında parşömen adı verilen hayvan derilerinden yapılan bir malzeme kullanılmaya başlanmıştır.⁸⁶

Roma, İ.Ö. 750 yıllarında Tiber nehri kıyısında küçük bir köy iken İ.S. 1. yüzyılda kuzeyde İngiltere'den güneyde Mısır'a, batıda İspanya'dan doğuda İran Körfezi'ne kadar büyük ve güçlü bir imparatorluk olmuştur. Romalılar bilim ve kültüre çok önem vermişler Yunanistan'ı işgal edip bütün bilim adamlarını ve kitapları ülkelerine götürmüşlerdir.⁸⁷

⁸⁴ Otan, age., s. 17-18.

⁸⁵ Becer, age., s. 90.

⁸⁶ Becer, age., s. 90.

⁸⁷ Becer, age., s. 90.

Miladi yılın başlarında kitaplar yeni bir sistemle yazılmaya başlanmış, rulo yerine “codex” gelmiştir. Bu sistemde parşömen tabakaları katlanarak kesilmiş ve aynen günümüzdeki kitaplar gibi, sayfa sayfa bir araya getirilmiştir.⁸⁸

Roma imparatorluğunun kültürel yapısı tartışmasız mükemmel bir halde olup Batı toplumları bundan çok etkilenmiştir. Roma alfabesi 21 harften meydana gelmiş ve Batı dünyasında yazı dilinin oluşmasına kaynaklık etmiştir.⁸⁹

İlk olarak Sümerler tarafından bulunan çivi yazısı, Mısırlılar tarafından bulunan hiyeroglif yazı, yine Eski Mısırlıların papirüsü yazı yüzeyi olarak kullanması kağıt görevi yapacak bu malzemenin ortaya çıkışı, Eunuch T’sai Lun veya Türkler tarafından kağıdın bulunması, yine Çinliler tarafından mı Türkler tarafından mı bulunduğu netleşmeyen baskı tekniği, Fenikelilerin ilk alfabetik yazıyı bulması, hem insanlık tarihi açısından hem de grafik sanatı tarihi açısından çok önemlidir. Kitabın oluşumunda ki alfabetik yazı, kağıt ve baskı tekniği gibi üç unsur böylece bir araya gelmiştir.

II.3.1.1. Uyurlar Döneminde Kitap Kapağı:

Cilt ve ciltçilik eski Türklerde yazılı eserlerin saklanıp korunmasında çok önemli kitapçılık sanatlarından biri olmuştur. Cilt deri demektir ve dilimize Arapça’dan geçmiştir. Cilt işini yapanlara ise Mücellit(ciltçi) denilmiştir. Mücellit cilt kelimesinden türemiş olup bu sanatın tarihi çok eski devirlere kadar uzanır. Kağıt icat edilmeden önce papirüs ve balmumu levhalar üzerine yazılan yazılar tahta kapaklar içinde saklanmış, kenarlarından iplerle bağlanarak bir çeşit cilt yapılmıştır. Daha sonra parşömen kullanılmaya başlanmış, bunlar katlanıp formalar haline getirilmiş ve dikilerek ciltlenmiştir.⁹⁰

Matbaa ülkemize girmeden önceki elyazması eserler, pek çok geleneksel sanatı bir araya getirmiştir. Çünkü bu eserler bir sanatçının değil birden fazla sanatçının elinden çıktığı için sanat eseri olarak çok büyük önem taşırlar. Kağıt, mürekkep, hat, minyatür, tezhip ve cilt sanatları birleşerek birbirini bütünlemiş cilt sanatı da bu

⁸⁸ Becer, age., s. 90.

⁸⁹ Becer, age., s. 90.

⁹⁰ İsmet Binark, Eski Kitapçılık Sanatlarımız, Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1975, s. 1.

güzel kitabı korumuş, açıp okuma isteği uyandırarak güzel bir kılıf içinde okuyucuya sunmuştur.⁹¹

“Uygurlar, M.Ö. 1. yüzyıldan, M.S. 13. yüzyıla kadar orta Asya’da ayrı ayrı devletler kurarak yaşayan bir Türk kavmidir. Uzun yıllar Çinliler’e, Göktürk ve Kutluk devletine bağlı kalmışlardır. Göktürklerden sonra Orta Asya’da Türk hakimiyetini devam ettiren Uygur Türkleri olmuştur. Orta Asya’da yapılan kazı ve araştırmalar, Uygur-Türk şehirlerinde bulunmuş fresk (duvar resmi), resimli ve minyatürlü kitaplar, M.S. 8-9. yüzyıllarda bu sanatların Uygur Türklerinde ne derece ilerlemiş olduğunu açıkça gösterir.”⁹²

Orta Asya’da kağıdın icadı Türklerde ciltçiliğin gelişmesine ve bir sanat kolu haline gelmesine sebep olmuştur. Bin Buda Mağaralarında İngiliz araştırmacı Dr. Aurel Stein ve Fransız Sinologlarından Paul Pelliot tarafından yapılan araştırmalar sonucu bulunan parçalardan Orta Asya Türklerinin ciltcilikte deri kullandıkları ve ilk defa madeni kalıplarla süsler bastıkları anlaşılmıştır. O tarihlerde Uygurların klişe baskıyı da kullandıkları bilinmektedir.⁹³

İsmet Binark’ın “Eski Kitapçılık Sanatlarımız” adlı kitabına göre; ilk Türk ciltleri Doğu Türkistan’da Mani dinini kabul eden Uygur Türkleri’ne aittir. Uygur Türklerinin yaşamış oldukları Doğu Türkistan toprakları üzerinde son yarım yüzyıldan beri, çeşitli ülkelerin arkeolog ve sanat tarihçileri tarafından yapılan kazı ve araştırmalar sonucu, bu kültürün zenginliği hakkında bugüne kadar bilinmeyen pek çok gerçek aydınlanmış ve gün ışığına çıkmıştır. Orta Asya’da yapılan bu araştırmalar sonucu elde edilen bilgi ve materyaller, Türklerin eski kültür ve medeniyetlerinin ne kadar büyük ve gelişmiş olduğunu ortaya koymuştur.⁹⁴

Alman A. Grünwedel, Albert van Le Coq “Uigurica” adıyla üç büyük cilt halinde bir eser yayınlamışlardır. Bu eserde Turfan, Karahoçu, Biş Balıg gibi Türk şehirlerinde bulunmuş fresk (duvar resmi), minyatür ve kitap ciltleme sanatlarının

⁹¹ Mine Esiner Özen, Türk Cilt Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, Haziran 1998, s. 9-10.

⁹² Binark, age., s. 38.

⁹³ Binark, age., s. 3-5.

⁹⁴ Binark, age., s. 3-5.

M.S. 7. ve 8. yüzyıllarda Uygur Türkleri arasında ne kadar ilerlemiş olduğunu göstermektedir.⁹⁵

Bazı Avrupalı sanat tarihçileri cilt sanatının Çinlilerden Türklere, onlardan da Batıya geçtiğini ileri sürmüşlerdir. Ancak orta Asya toprakları üzerinde yapılan son yarım yüzyıllık araştırmalardan elde edilen bilgiler ve malzemeler ileri sürülen bu iddiayı çürütmüştür.⁹⁶

Tanınmış Sinolog Prof. Dr. Wolfram Eberhard yukarıda ileri sürülen düşüncenin tersini “Çin Tarihi” adlı eserinde savunmuştur ve Çin kitaplarının ciltli olmayıp tomar halinde olduğunu belirtmiştir. Aynı zamanda Çin resimlerinin çerçevelenmediğini ve duvara asılmadığını, onların tomarlar halinde ve bir sandıkta durduklarını ancak sahipleri onları görmek veya başkasına göstermek istedikleri zaman açıp astıklarını, bu resimlerin tamamen bir kitap muamelesi gördüklerini özellikle eski zamanlarda Çin’de tomar halinde pek çok kitap olduğunu görüşleri arasında vurgulamıştır.⁹⁷

Çinliler tahta levhalarla klişe baskı yaparak kitap basmışlar ancak yine bunlar tomar halinde olup, ciltlenmemiştir. Çin’de klişe baskı daha çok T’ang Sülalesi (618-906) zamanında gelişmiştir. Bunun en güzel örneği “Kutsal Sutra”dır.⁹⁸

Aslında Çin’de ciltçiliğin gelişmesi; Uygur sanatçılarının Çin illerine göç edip yerleşmeleriyle başlamış İran’a ve Halife Mutasım Billah zamanında da Samarra’ya giden 9. yüzyıl Uygur Türkleri bu şehirlerde cilt sanatının ilerlemesinde ve bir sanat kolu olarak yerleşmesinde büyük rol oynamışlardır.⁹⁹

O çağlarda Avrupa’da kitap ciltleri Doğuya göre çok basitti. Bunun sebebi M.S. 12. yüzyılın birinci yarısına kadar Avrupa’da kağıt imali bilinmiyordu. Avrupalılara kağıt imalini Endülüs Emeviler’i öğretmiştir. Endülüs’te ilk kağıt fabrikası, 1144-1154 yılları arasında Şatibe’de -San Felipe- kurulmuştur. Semerkantlı müverrih Ali bin Mehmed’e göre ipek kozasından kağıt yapan ilk imalathane M.S. 652. yılda Semerkant’ta kurulmuştur.¹⁰⁰ (Resim 6)

⁹⁵ Binark, age., s. 3-5.

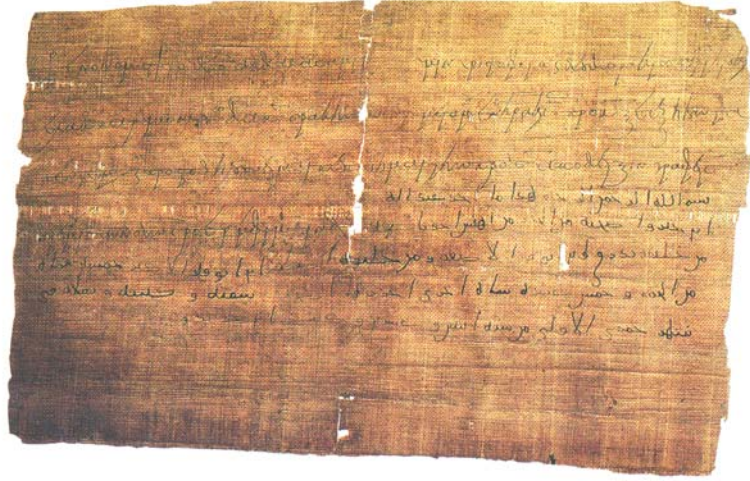
⁹⁶ Binark, age., s. 3-5.

⁹⁷ Binark, age., s. 3-5.

⁹⁸ Binark, age., s. 3-5.

⁹⁹ Binark, age., s. 3-5; Özen, age., s. 9-10.

¹⁰⁰ Binark, age., s. 3-5; Özen, age., s. 9-10.



Resim 6: Hicri 22 tarihli Yunanca Arapça papirüs, Avusturya Milli Kütüphanesi,G 39 726

Bu kadar yüzyıl önce ipek kozasından kağıt yapan Doğunun şüphesiz ciltçilik sanatında da Batıdan üstün olacağı gerçeği kaçınılmazdır. Orta Asya'ya mahsus bir sanat dalı olan ciltçilik, Türklerin İslam dinine girmelerinden sonra büyük bir gelişme göstermiştir.¹⁰¹

İsmet Binark Eski Kitapçılık Sanatlarımız adlı kitabında, Mine Esiner Özen Türk Cilt Sanatı adlı kitabında Avrupalı sanat tarihçilerinden Alman F. Sarre'nin "İslamische Bucheinbände" (Berlin, 1923) eserinde tam olarak İran'a bağlayamadığı ciltlere İran-Türk, İran'ın kötü örneklerine Türk, güzel Türk eserlerini de İran cildi olarak nitelendirirken Kemal Çiğ "Türk Kitap Kapları" adlı makalesinde F. Sarre'nin İslam kitap kapları üzerinde ilk defa ciddi tetkiklerde bulunduğunu ve yayın yaptığını irdelemektedir. Cilt sanatının Orta Çağların ilk zamanlarından beri Mısır'da ve Doğu Türkistan'da, özellikle Uygur Türkleri'nin yaşadığı alanda uygulandığını tespit ettiğini savunmaktadır.

A. Von Lecoq, Karahoçu kazılarında Mani dinine ait el yazmaları arasındaki iki cilt parçası üzerinde arkeolojik verilere dayanarak yaptığı araştırmalar sonucunda bu parçaların 6-9. yüzyıllara ait olabileceği, üzerlerinde bulunan süslemelerin Mısır'ın Kıpti ciltleri süslemeleri ile güçlü bir ilgisi bulunduğunu ortaya koymuştur.¹⁰² "Bu parçaların dış yüz süslemeleri bıçakla kesme tekniği ile yapılmış geometrik biçimlerdir. İç yüzlerine ise yıldızlı deri kaplanmış, damga hakkedilmiş ve oyulmuştur. Mısır'ın cilt yapma tekniği Orta Asya'ya İslamıktan önce Nasturiler

¹⁰¹ Binark, age., s. 3-5; Özen, age., s. 9-10.

¹⁰² Kemal Çiğ, "Türk Kitap Kapları.", Türkiyemiz Dergisi, Sayı: 9, Şubat 1973, s. 6.

vasıtasıyla girmiş olduğunu, İslamlık devrinde ise, dini kitaplarla tekrar Türkistan ve İran sahasında etkisini göstermeye devam etmiş bulunduğunu bugün artık kesin olarak bilmekteyiz.”¹⁰³ (Resim 7-8-9)



Resim 7: 1464 tarihli Fatih’in kitaplığı için yapılmış Şerh-i Divan al- Hamase isimli kitabın cildinin dış yüzü.

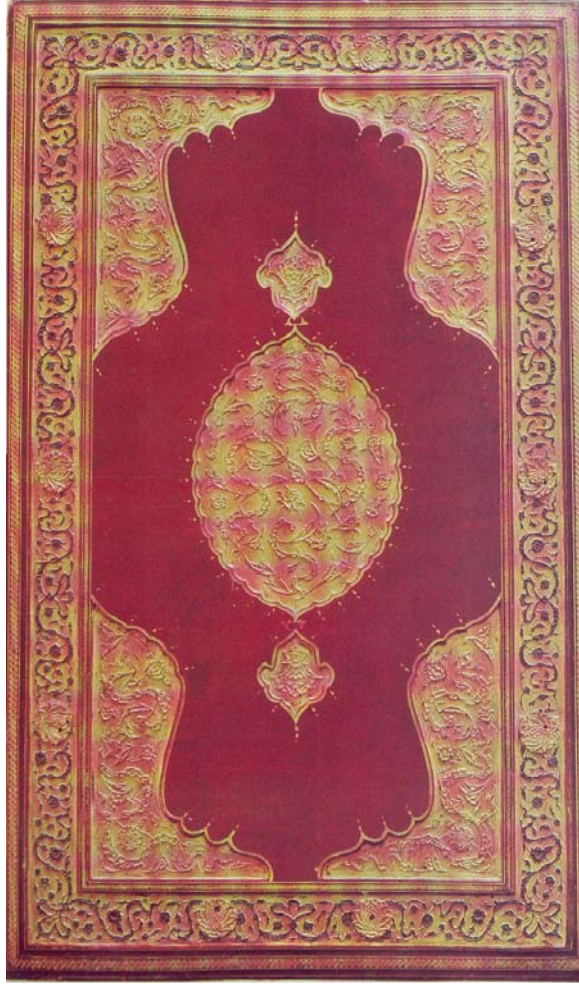
Resim 8: Gurar al-Ahkam adlı 1474 de Fatih Sultan Mehmet için yazılmış eserin cildinin dış yüzü .

Resim 9: Şarh Hidayet al- Hikma adlı 1467 tarihinde Fatih Sultan Mehmet için yazılmış eserin cildinin dış yüzü.

“Hicretin ilk yıllarında tahta üzerine deri kaplanarak yıldız kullanılmadan “Kör Alet” kullanma tekniği ile yapılan basit geometri süslemeli ciltler, parşömen üzerine yazılan Kur’an sayfelerini mahafaza için kullanılmıştır. Daha sonraları tahta yerine deri geçince, işlenmesindeki kolaylık yüzünden süslemede bir zenginlik başlamış, geometrik süslemeler filigri motiflerle kompoze edilerek cazip ciltler meydana getirilmiştir. Bu nevi ciltler Selçuk, Memluk ve İran sahasında teknik ve süsleme bakımından önemli bir değişiklik göstermeden XV. yüzyıla kadar devam etmiş, XV. Yüzyılda İran sahasında Timurluların hakimiyeti zamanında büyük gelişme göstererek pek sanatlı şaheserler yapılmasına sebep olmuştur.”¹⁰⁴ (Resim 10)

¹⁰³ Çığ, age., s. 6.

¹⁰⁴ Çığ, age., s. 6-8.



Resim 10: 1506 da yazılan bir Kur'anın cildi.

Cilt sanatının İslamıktan önce ve sonra Orta Asya ve İran bölgesinde geçirdiği tarihi gelişim kısaca bu şekildedir.

Matbaacılığında cilt yapımı gibi bulunuşu Orta Asya Türklüğüne kadar uzanmaktadır. Bulunduğu tarihten bu yana, her geçen gün gittikçe gelişen ve bugünkü haline gelen matbaacılığın tarihçesi çok eskiye dayanır. Matbaacılık Avrupa'da Gutenberg tarafından bulunmuşsa da önce Asya'da tatbik edildiği, bu arada Çin'de ve Kore'de de denendiği bilinmektedir. Ancak bu topraklar üzerinde gelişen matbaacılığın asıl kurucusunun Çinliler mi, yoksa Uygur Türkleri mi olduğu, zamanımıza kadar cilt sanatı gibi bir tartışma konusu olmuştur. Bazı görüşler ileri sürülmüş, bu görüşlerin bir kısmı matbaanın Çinliler tarafından, diğer bir kısmı da, Çinlilere ait en eski basılı vesikaların bulunduğu Çin Türkistan'ı (Çin-İli) n da o devirlerde yaşamış Uygur Türkleri tarafından bulunduğu yolunda olmuştur. Elde edilen bilgiler matbaanın ilk şeklinin Uygur Türkleri tarafından bulunmuş ve

kullanılmış olduğunu göstermektedir. Çünkü Çinlilerin çok sayıda (6000) kadar ve çok çeşitli şekilde harflerden oluşan bir alfabe ve değişik yazı dillerine sahip olmaları böyle bir alfabe basım sanatında kullanmaları ve dolayısıyla matbaayı bulmuş olmaları şüphelidir. Bunun yanı sıra Çinli demirci Pi-Sheng'in müteharrik harfler meydana getirme fikrini çok sayıdaki Çin yazı sisteminden ziyade, uygun sayıda harflerden oluşan Uygur alfabesinden almış olduğu da düşünülebilir.¹⁰⁵

Nitekim, matbaa tarihi ile uğraşan İngiliz bilgini Carter; yeryüzündeki en eski matbaa hurufatının (kurşun baskı kalıpları) Uygur dilinde olup Türkçe olduğunu, matbaanın daha önce Çinlilerce bilindiği yolundaki fikirlerin, bir Çin efsanesinden ibaret olduğunu kesin bir yargıyla savunmuştur. Çincenin silabik karakter taşıdığını, o zamanlar matbaaya uygulanamayacağı bilim adamlarınca açıklanmış ve 14 harften oluşan Uygur Türk alfabesinin matbaaya uygulanması daha kolay olmuştur.¹⁰⁶

Turfan, Beşbalık, Bezeklik, oniki kilometrelik surları ve oniki kapısı ile Karahoça veya idi-Kut, Yarkent, Hoten vs. gibi Uygur şehirlerinin bulunduğu tarım bölgesinde yapılan araştırmalar sonucu, sert ağaçtan yapılmış müteharrik harfler Uygurlarda matbaa sanatının varlığını bir kez daha kanıtlamıştır.¹⁰⁷

(Türk boyları arasında kullanılan) Türk yazısının en muhteşem abideleri 726-732 ve 735 yıllarından kalma Orhun kitabeleridir. Bu kitabelerde eski Türk devlet teşkilatından başka sevgi, tanrı, ölüm gibi konuların da yer alması 8. yüzyıl Türkçesinin yeterli derecede işlenmiş bir edebiyat dili olduğunu da göstermektedir.¹⁰⁸

Orta Çağların en medeni milletlerinden biri de Uygur Türkleriydi. Renkli duvar resimleri ile süslü salonlarla, özel ciltlenmiş kitaplarla dolu kütüphanelerle donatılmış Uygur şehirlerinde resmi daireler, noterler, gümrük teşkilatı ve mahkemelerin olduğu anlaşılmıştır. Yine bu eski kültür merkezlerinde ele geçen diğer önemli bir malzeme matbaanın aslında Türk buluşu olduğunu belgelemiştir. Rus bilginlerinden Oldenburg, modern matbaanın prototipi olan müteharrik Uygur harflerinin elde olduğunu (edildiğini), Fransız bilgini S. Risler Avrupa'dan 600

¹⁰⁵ Binark, age., s. 58.

¹⁰⁶ Binark, age., s. 59.

¹⁰⁷ Binark, age., s. 59.

¹⁰⁸ Binark, age., s. 59.

yüzyıl önce Türk ülkesinde basılmış eserlerin bulunduğunu söylemiştir. Türk matbaa tekniği Moğollar vasıtasıyla Avrupa'ya geçmiştir.¹⁰⁹

Çin Türkistan'ının Kan-Su bölümünde Tun-Huang (Bin Buda) mevkisi yakınında üstü duvarla örtülü bir mağaradan dünyanın en eski kitabı bulunmuştur. İngiliz Aurel Stein tarafından bulunan tomar şeklindeki ve 4.80 metre boyundaki kitap "Kutsal Sutra"dır. İ.S. 11 Mayıs 868 tarihini taşımakta ve British Museum'un Stein Koleksiyonunda bulunmaktadır. Kutsal Sutra yani –Sutra Elması- adlı Buda dilindeki yazının Çince tercümesini ihtiva etmektedir. Yanı başında Uygurca elyazmalarının ve ağaçtan yapılmış olan birçok Uygur matbaa harfinin ortaya çıkarılması bu görüşü desteklemektedir. Pi-Sheng'in, Uygurluların ağaç harflerinden ilham almış olup, yanmış kil ve demirden harfler dökmeyi başarması da mantıkidir. Ayrıca, 1041-1049 yılları arasında müteharrik harflerle basım yapan ilk Çin matbaası, harflerinden dolayı rağbet görmemiş ve bu tarihten sonra Çin'de tekrar blok baskı sistemine dönmüştür. Bu da matbaanın Uygurlar tarafından bulunduğu görüşünü desteklemektedir.¹¹⁰

Matbaanın Çinliler tarafından bulunduğu kabul edilirse müteharrik harfli matbaayı bulmuş olsunlar fakat yazı sistemlerinin buna uygun olmaması nedeniyle tekrar blok baskıya dönmüşlerdir. O halde, kendi yazı sistemlerine uymayan müteharrik harfli matbaayı ne için, hangi amaçla gerçekleştirmiş oldukları sorusu ortaya çıkacaktır.¹¹¹

"Alman şarkiyatçılarından Anne-marie von Gabain, Sitzungsbe richte Der Deutschen Akademic Der Wissenschaften Zu Berlin Klasse für Sprachen Leteratur und Kunst Jahrgang 1967. Nr. 1 yayınlarından alıp çevirdiği, Dic Drucke Der Turfan (Berlin, 1967) adlı eserinde Çin ve Uygur kitapçılığı hakkında çok önemli bilgiler vermektedir. Çin ve Uygur elyazması ve basma kitapları, kitapların sayfalandırılması bu bilgiler arasındadır. Bu kitaptan edindiğimiz bilgilere göre, Çin'de tomar halindeki el yazması kitaplarda sayfa numarası kaydı yoktur. Buna mükabil basma kitaplarda sayfanın sol alt köşesinde bu kayda rastlanır. Bin Buda mağarasından çıkan kitaplarda ise sayfa kaydı, sayfanın sağ üst köşesinde ve çift yapraklar

¹⁰⁹ Binark, age., s. 59.

¹¹⁰ Binark, age., s. 60.

¹¹¹ Binark, age., s. 60.

üzerindedir. Bu ise Uygur Türklerine has bir özelliktir. Ayrıca, Gabain hurufat döken Uygur sanatkarlarının Çin matbaacılığında da faaliyet gösterdiklerini ve önemli rolleri olduğunu ifade etmektedir. Yine Gabain'in ileri sürdüğü üzere; Çinliler müteharrik harfleri tek tek değil, kelimeler ve gramatik ekler halinde dökmüşlerdir. Çincenin yapısının böyle müteharrik harfler meydana getirme ve dolayısıyla matbaaya tatbikinin uygun olmaması matbaanın icadının Uygur Türkleri tarafından olduğu yolundaki görüşleri kuvvetlendirmektedir.”¹¹²

“British Museum’un Doğu Kitapları Dairesi uzmanı Dr. Lionel Gilles’in The Ganius of Chinese Literature adlı yazısında; Aurel Stein’in XIX. yüzyıl sonlarında Tun-Huang’da yaptığı kazı ve araştırmalara atfen verdiği, bu mağarada Uygur müteharrik harfleri yanında Çin müteharrik harflerinin veya bu harflerin varlığına işaret edebilecek bir eserin bulunmamasına dair bilgi, Uygur harflerinin Çin harflerinden önce olduğunu hatıra getirmektedir.”¹¹³

Bundan daha önce, yazının milat sıralarından beri Türklerce bilindiği de bir gerçektir. Türk alfabesiyle yazılı Türkçe kitabelerin en eskileri, şimdilik Yenisey ırmağı kenarlarındaki 6. yüzyıldan kalma mezar taşları olmakla beraber, Batı Türk kolunun konuştuğu R’ Türkçe sinde mevcut olan ir + .. = yaz + mak fiili, ondan çok daha da önceki çağlarda yazının Türkler tarafından kullanıldığını göstermektedir. Diğer yandan Kök-Türkçe’nin ifade gücü ve sağlam üslubu bu lehçenin iyi işlenmiş ve edebiyat dili haline gelmiş olduğunu ortaya koymaktadır. Böylelikle Türk yazısının çok daha gerilere götürülmesi söz konusu olacaktır.¹¹⁴

Bu konuda unutulmaması gereken diğer bir nokta, Çinlilere ait ilk basılı vesikaların hep Çin Türkistan’ında bulunmuş olması, Uygurluların bu topraklar üzerinde en az 9. yüzyıla kadar hüküm sürmüş olmalarıdır.¹¹⁵

Bütün bu kanıtların yanı sıra, bir ülkede matbaadan bahsedilince akla önce kağıt gelir. Uygur Türklerinin Çinlilerden önce Kagat adını verdikleri kağıt keçesini buldukları ve imal ettikleri bilim dünyasında çoktandır bilinmektedir. Önemli bir diğer nokta Albert Grünwedel, Albert von Le Coq ve Aurel Stein’in Orta Asya’da yaptıkları kazı ve araştırmalar sonucu çeşitli Uygur yazmalarının, minyatürlü olduğu,

¹¹² Binark, age., s. 60-61.

¹¹³ Binark, age., s. 61.

¹¹⁴ Binark, age., s. 61.

¹¹⁵ Binark, age., s. 61.

özel ciltlenmiş kitapların ve kütüphanelerin olduğu ortaya çıkmıştır. Albert von Le Coq'un Uigurica adıyla üç büyük cilt halinde yayınladığı Turfan, Beşbalık ve bilhassa Kara-hoça (İdi-kut) gibi Uygur Türk şehirlerinde bulunmuş olan fresk, ilk olarak Uygur ülkesinde gerçek çehresini kazanmış minyatürlü, tezhipli ve özel ciltli yazma ve basma kitaplar hakkındadır. Bu eser M.S. 7-8. yüzyıllarda bu sanatların ne kadar ilerlemiş olduğunu açıkça göstermektedir. Böylece Uygurlular kağıdın icadından, kitabın özel bir ciltle ciltlenmesi, resimlendirilmesi ve tezyinine kadar her çizgisiyle mükemmel bir kitapçılık sanatına sahip olmuşlardır.¹¹⁶

Son yüzyıldan beri Türklerin ana yurdu Orta Asya'da yapılan araştırmalar her geçen gün Türk kültürünü daha çok gün ışığına çıkarmaktadır. Elde edilen bilgiler Türklerin eski kültür ve medeniyetlerini tanımlar bir duruma gelmiştir.

Çin tarihleri Uygur Türklerinin daha 9. yüzyılda yüksek bir kültüre ulaştıklarını yazmaktadır. Uygurlular çeşitli din ve mezheplerin ülkelerinde yayılmasına izin vermişler, Mani dinini yayma bahanesiyle kültür merkezleri arasında sıkça dolaşmışlardı. Orta Asya ve Uzak Doğu tarihinde çok önemli bir faktör olmaya hazırlanmışlardı. Çingiz ve hatta Akkoyunlular ve Fatih devrindeki Orta Asya ve Doğu saraylarında kültür elçilikleri ve hocalık yapan Uygurların bu görevleri en eski devirlerden beri gelmekteydi.¹¹⁷

Uygur alfabe ve dili bütün dünya bilimlerini tercüme edebilecek kadar yüksek bir düzeyde idi örneğin Buda dininin bütün kitaplarının Türkçe terimlerle tercüme edildiği araştırmalar sonucu ortaya çıkmıştır. Göktürk alfabesiyle yazılan Uygur yazı dili, birkaç taş yazıt üzerinde edebi örnekler olmaktan kurtulmuş ve kütüphaneleri dolduran bir edebiyat ve kültür dili olmuştur.¹¹⁸

Kültür ve medeniyet bakımından tarihte çağdaş devletlere örnek olan Uygurlar, matbaanın icadına ve uygulanmasına yeterli her türlü kültürel şart mevcut, bilim, bilgi ve okuma zemininin bulunduğu bir kültürün sahibiydiler. Marujo D' Ohsson Moğol Tarihi adlı eserinde Çinli seyyahın Uygur ülkesinde herkesin kullanımına açık kütüphanelere rastladığını yazmaktadır. Uygur kütüphanelerinden günümüze kadar gelen malzemeler özellikle Karahoça ve Turfan kazılarında ele geçmiştir.¹¹⁹

¹¹⁶ Binark, age., s. 61-62.

¹¹⁷ Binark, age., s. 64.

¹¹⁸ Binark, age., s. 65.

¹¹⁹ Binark, age., s. 65.

Bütün bunların yanı sıra matbaacılığın ve müteharrik harflerin Doğudan Batıya getirilişi de Türkler sayesinde olmuştur. Bilim adamları tarafından da kabul edildiği gibi Altın Ordu devrinde Cengiz oğulları Avrupa'ya beraberlerinde basılmış kitap getirmişlerdir. Cengiz devletinin kuruluşunda ve bu devletin bir cihan devleti şekline gelmesinde Uygurların büyük rolleri olmuştur. 1211 tarihinde Altın ordu kuvvetleri Almanya içlerine girmiş, Almanlar böylece matbaacılığı öğrenmiş ve bu tarihle Gutenberg devri (1450) arasındaki iki yüzyıllık bir zamanda bunu uygulamış oldukları düşünülmektedir.¹²⁰

Önce blok baskı sistemini kullanan Avrupa, sonradan müteharrik harfli matbaaya geçmiştir. İsmet Binark'a göre Gutenberg Avrupa'da müteharrik harflerin buluculuğunu değil, müteharrik harflerle matbaacılığın ilk kuruculuğunu yapmıştır. Gutenberg'ten önce Avrupa'da tahta blok baskı yoluyla kitaplar basılmıştır. Bunların bilinen en eski örnekleri, Latince ilk gramerlerle (Doants), halk için dini ve ahlaki eserler (Speculum humanae), papanın af mektupları, (Lettre d' Indulgence) dır.¹²¹

Pek çok alanda olduğu gibi matbaacılığın da bulunuşu Türkler tarafından olmuştur. Tarihte Türklerin buluş ve icatlarının başkalarına mal edilmeye çalışıldığı gözlenmektedir. Bu kadar çok bilgi (veri) delil ve kaynak olmasa belki öne sürülen iddialar inandırıcı olabilirdi. Fakat her şey o kadar açık ve net ki bütün bu bilimlerin verilerine inanmamak mümkün değildir. Bazı kitaplarda yanlış olarak bilgilendiğimiz olaylar ya da bulgular, ya yeterli araştırmanın yapılmadığını ya da bazı şeylerin bilinçli olarak yabancı araştırmacılar tarafından öne sürüldüğü sonucunu çıkarmaktadır.

II.3.1.2. Selçuklular Döneminde Kitap Kapağı:

Kitapçılık tarihimizde cilt sanatı, en üstün seviyesine 15. ve 16. yüzyıllarda ulaşmıştır. Bunun sebepleri ise 15. yüzyılda kuvvetli bir siyasi istikrarın sağlanması, bu güce bağlı olarak, ülkenin ekonomisinin çok güçlü olmasının kültür ve sanat

¹²⁰ Binark, age., s. 67.

¹²¹ Binark, age., s. 67.

faaliyetlerine bir canlılık getirmesidir. Ayrıca 15. yüzyılın, Selçuklu-Osmanlı kültür faaliyetleri arasında bir köprü oluşundadır.¹²² (Resim 11)



Resim 11: Tamamı geçmeli Selçuklu tarzı cilt Ayasofya 3358. Kısas-ı Yuşa, 891/1486.

Orta Çağda, Hıristiyan Avrupa, İslam Dünyası ile aralarında devam edip gelmiş olan dini ayrılığa rağmen, daima İslam kültürü ile beslenmiştir. İslam cilt sanatı Türklerin elinde gelişmiş, Orta Çağ Avrupa ciltçiliği üzerinde büyük etkiler yapmıştır. Bu etkiler, Rönesans'la birlikte Batı kitap sanatında, İslam kitapçılık sanatlarının etkisi ile açıklanabilir.¹²³

Binark'a göre İslam kitapçılık sanatlarının izlerini taşıyan kitaplara İtalya'da rastlanmaktadır. İslam kitap sanatını, İtalya'ya 15. yüzyılda Doğulu ciltçiler getirmişlerdir. Ebru kağıt kullanılması da yine Doğudan aktarılmış ve bir moda haline gelmiştir. Yine aynı yüzyıllarda, Macaristan'daki Mathias Corvin Kütüphanesinin, çeşitli Avrupa kütüphanelerine geçmiş yüz elli kadar eseri, İslam cilt sanatının etkilerini açıkça göstermektedir. Kitap tarihçileri Corvin ciltlerini şarkla birleşmenin bir sonucu ve İtalyan Rönesans ciltçiliğinin müjdecisi sayarlar.¹²⁴

¹²² Binark, age., s. 4.

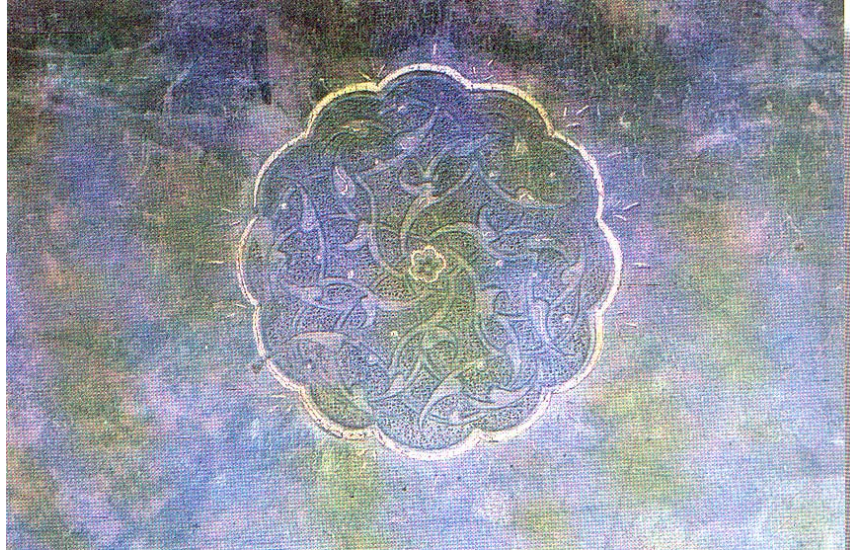
¹²³ Binark, age., s. 4.

¹²⁴ Binark, age., s. 4-5.

“Cilt süsleme üslupları, bu ciltlerin buldukları kültür alanlarına göre değişik şekiller gösterirlerse de, bu değişiklikler onların yapılış özelliklerinden çok, süsleme ve kullanılan malzeme konusunda küçük farklılıklar gösterirler.”¹²⁵

“Türk-İslam cilt sanatının tarihteki gelişiminde şu üsluplar tesbit edilmiştir: Doğu cilt sanatı, Hatai (Kaşi, Horasan, Buhara, Dihlevi), Herat (Herat, Şiraz, İsfahan), Arap (Elcezire, Halep, Fas), Rumi (Selçuklu), Memluk (Mısır), Türk (Diyarbakır, Bursa, Edirne, İstanbul, Şükufe, Rugan “lake”Barok), Magribi (İspanya, Sicilya, Fas), lake (İran, Hint), Buharayı cedid.”¹²⁶

Arap, Memluk, Rumi ve Mağribi üslupları, 7. yüzyıldan 12. yüzyıla kadar büyük bir gelişme göstermiş, daha sonra yavaş yavaş gerilemeğe başlamıştır. Hatayı ve Herat üslubu ciltler, bu gerileyen cilt üsluplarının yerlerine yayılmışlardır. Bu iki üsluba klasik üslup denilmektedir. Rumi, diğer bir adlandırılışla Selçuk ciltleri ise bu klasik üslubun etkisi altında kalarak, Osmanlı Devri Türk ciltçiliğine bir başlangıç olmuştur. Klasik üslup ilerleme temposunda bir duraklama yapmadan 17. yüzyıla kadar gelişmekte devam etmiştir.¹²⁷(Resim 12-13-14-15)

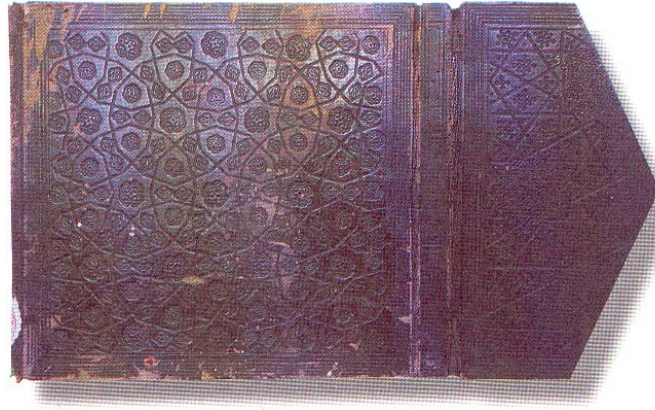


Resim 12: Selçuklu tarzı Rumi motifli yuvarlak şemse cilt. Ayasofya 3617.Cürcani, Zahir-i Harzemşahi 689/1290

¹²⁵ Binark, age., s. 5.

¹²⁶ Özen, age., s. 10.

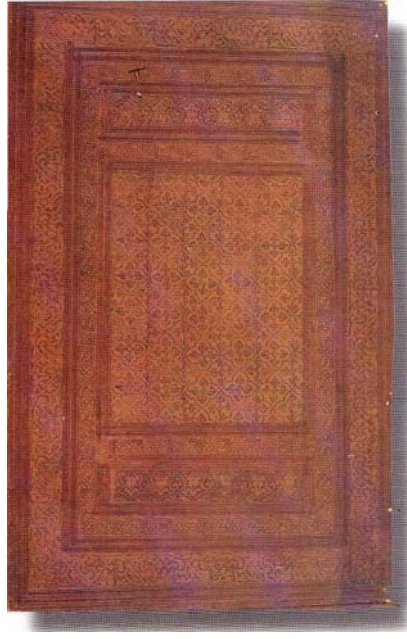
¹²⁷ Binark, age., s. 5-6.



Resim 13: Veziri cilt. Ayasofya 3769 . İbn Kuteybe, Edebü'l-Katib.



Resim 14: Rumi motifli miklepli cilt. Halat Efendi 67. Cezuli, Delailü'l-Hayrat ,1173/1759



Resim 15: Memluk tarzı süslemeli iç kapak. Süleymaniye. Mahmud el-Aynı, el-Cüzü'r-Rabi aşer.878/1473

II.3.1.3. Osmanlılar Döneminde Kitap Kapağı:

Cilt sanatı Selçuklu ve Oğuz Türkleriyle Anadolu'ya geldikten sonra ve özellikle 15. yüzyıldan sonra Osmanlı Türkleri elindeki gelişimini hızla sürdürmüştür.

Orta Asya'dan Anadolu'ya geldiklerinde ilk defa Söğüt ve Domaniç'e yerleşen Osmanoğulları, kısa zamanda gelişip büyümüş, 1453 yılında İstanbul'un fethinden sonra ve özellikle II. Beyazid zamanında, teşkilatını tamamlayarak dünya siyasetinde başrolü oynamaya başlamıştır. Osmanlı Türkleri Orta Asya'dan getirdikleri kültür ve medeniyetlerine, Anadoluda Selçuklular tarafından yaratılmış büyük medeniyetin mirasını da eklemiştir. Yeni coğrafyalarından etkilenerek, 15. yüzyılın ikinci yarısından itibaren ne Orta Asya ve ne de Selçuklu olan kendilerine özgü bir sanat anlayışı yaratmışlardır. Bu sanat anlayışı ile çeşitli alanlarda çok orijinal eserler vermeye başlamışlardır. Bugün gerek mimarlıkta, gerek küçük el sanatlarında sayısız örnekleri elimizde olan bu eserler çok sayıda, kuvvetli ve inandırıcıdır. Pek çok

yabancı araştırmacıları bile, bu büyük varlığı kabul etmek zorunda bırakmış ve değerli yayınlar yapmalarına ortam hazırlamıştır.¹²⁸

“Gerek Selçuklular da olsun, gerekse daha sonra Beylikler Devrinde ve 15. yüzyılın birinci yarısına kadar Osmanlılarda olsun kitap ciltlerinde hem teknik hem de süsleme bakımından İslamlık bölgelerinde yapılan ciltlerle çok sıkı bir benzerlik vardır. Ancak 1464 tarihinden sonradır ki, Türk kitap ciltleri genel İslamlık karakterinden ayrılarak milli benliğini bulmaya başlamış ve Osmanlı Türk zevki gittikçe gelişerek kendine özgü mahsullerini verebilmiştir.”¹²⁹

Osmanlıların Klasik üslubun en güzel örneklerini verdiği yüzyıllar, Türk ciltçiliğinin en üst devresine rastlar. 15. yüzyılda kuvvetli bir siyasi iktidar sağlanmış, bu memleketin kültür ve sanat faaliyetlerinde de büyük bir canlılık yaratmış, Türk ciltçiliğinin en güzel eserleri verilmiştir.¹³⁰

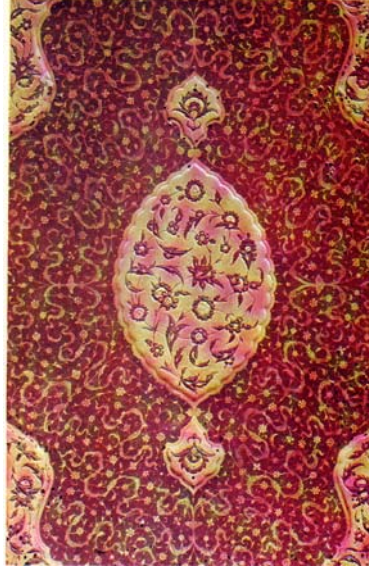
Kemal Çığ, Ermenak Sakısyan’ın 15. yüzyılda henüz Türk tipi bir cilt yok demesi üzerine bu yargının 15. yüzyılın birinci yarısına kadar olan zaman içinde belki doğru olabileceği fakat ikinci yarısından sonra bunun kesinlikle doğru olmadığını belirtmektedir. Çünkü bu yüzyılda İslam ülkelerinin hepsinde cilt yapma tekniği aynı olmakla birlikte süslemede kullanılan motiflerin ve kompozisyondaki zevk ayrılıklarının göze çarpar olması Ermenak Sakısyan’ı haksız çıkarmaktadır. Örneğin Herat’ta yapılan ciltlerde stilize motiflerle birlikte manzara ve canlı motifleri, Memluk ciltlerinde yine stilize motiflerle birlikte arabesk motifleri kullanılmış olmasına rağmen, İstanbul’da yapılan ciltlerde tabiattan stilize edilmiş üçerli yaprak, gonce, rumi, geçme, nilüfer, ıtır yaprağı, bulut, gül, tepelik, penç, hatai, orta bağ, tığ gibi motifler kullanılmıştır. Manzara, arabesk ve canlı yaratık motifi kullanılmamıştır.¹³¹ (Resim 16)

¹²⁸ Çığ, age., s. 8.

¹²⁹ Çığ, age., s. 9.

¹³⁰ Binark, age., s. 5.

¹³¹ Çığ, age., s. 9.



Resim 16: İdris-i Bitlisi'nin Heşt Behişt adlı eserinin Kanuni Sultan Süleyman için hazırlanmış nüshasının cildi.

“Yine bu yüzyıl içinde, Türk ciltlerinin iç yüzlerinde İslam ciltlerinden bazı ayrılıkları vardır; Örneğin, İran sahasında yapılanlarda “Kat’ığ” süsler hem incedir, hem de yapıştırıldığı zemin çeşitli renklerden oluşmuştur. Halbuki İstanbul’da yapılan ciltlerde iç kısım genel olarak kalın kat’ığ oyma süslü ve sadece merkez madalyondan ibarettir ve bazen de aynı şekil köşebentleri de kapsar. Zemin ya tek renk veya, nadiren olarak iki renklidir. Bazen de cildin dış yüzündeki süslemeler derinin rengi değiştirilerek içte de aynen uygulanmıştır.(Resim 17-18) Fatih Sultan Mehmet’in özel kitaplığı için hazırlanmış iki kitabın ciltlerini göstermektedir. İlk defadır ki bu ciltlerde İslam toplulukları içinde Osmanlı-Türk zevki özelliği ve ayrılığı görülmeğe başlamıştır.”¹³² Türk cilt sanatında Osmanlı sarayının büyük rolü olmuştur. (Resim 19)

¹³² Çığ, age., s. 9.



17



18

Resim 17: Kitab al-Kamil adlı 1757 tarihli kitabın cildi.

Resim 18: 1715 tarihli bir Kur'an kılıfı.



Resim 19: 17. yüzyıl Osmanlı cildi.

16. yüzyıl Türk sanat hayatının çok önemli bir devri olmuştur. Siyasi hayattaki büyük başarılar sanat hayatında da kendini göstermiş, her konuda en değerli eserler bu devirde verilmiştir. Bu yüzyıl içinde, cilt dalında Topkapı Sarayı Müzesi arşivindeki “Ehli Hiref” defterlerinden birçok sanatçı ismi tespit edilebilmektedir. Bunlar arasında özellikle Kanuni devri mücellit başlarından Mehmet Çelebi, Süleyman Çelebi, Mustafa Çelebi gibi sanatçılar üstün sanat kabiliyetleri ile çok güzel deri ciltçiliği örnekleri vermişlerdir ki aynı devrede İran bölgesinde yapılan ciltler bu eserlerle karşılaştırılınca bunların üstünlükleri hemen göze çarpmaktadır.¹³³

¹³³ Çığ, age., s. 9.

İlk defa bu yüzyılda mücellitler bir okul kurmuşlardır. Bunların Osmanlı sarayında bir topluluk halinde buldukları, hoca-öğrenci olarak ikiye ayrıldıkları ehli hiref defterlerinden öğrenilmektedir. Ayrıca hocalar arasında maharetlerine göre rütbeleri bulunmaktaydı. Bunlar Sermücellit, Serbalük, Seroda, Serkethuda gibi rütbelerdİ. Bu yüzyılın çok sanatlı kitap ciltlerini yapan sanatkarların sayı bakımından iyi bir rakama ulaştığı, yalnız saray sanatkarları arasında 50 kadar mücellit olduğu bilinmektedir. Evliya Çelebi'nin kayıtlarına göre ise, bir sonraki asırda saray dışında üç yüz kişiden oluşan yüz dükkan bulunduğu bilinmektedir.¹³⁴

16. yüzyıl ciltleri motifi ve kompozisyonu bakımından şu özelliklere sahiptir. Altın yıldız İran'ın aksine, bütün alanı kaplamaz. Ya süsleme yapılan yere veya süslemelerin kendisine sürülürdü. Şemseler bir önceki yüzyılda olduğu gibi dilimli ve yuvarlak değil, oval ve salbekliydi. Dış kenar çerçeveyi oluşturan kısımda kartuşlar vardı. Süsleme motiflerinde bir önceki yüzyıl motiflerine narçiçeği, altılı çiçek, kaplan çizgisi ve beneği, tırtıllı yaprak motifi ilave edilmiştir.¹³⁵

17. yüzyılda Osmanlı imparatorluğunda başlayan çöküntü sanat hayatında da kendisini hissettirmiş tabii cilt sanatı da bundan çok etkilenmiştir. Bu yüzyılda ciltlerde yapım tekniğinde bir değişiklik yoktur fakat kompozisyonda ve süsleme motiflerinin işçiliğinde bariz bir gerileme göze çarpar. Genellikle köşebent ve bordür tezyini kalkmış, bunların yerine yan ve tepeleri çıkıntılı dikdörtgene benzer büyük şemseler tek başına süsleme olarak kullanılmıştır. Bazı ciltlerde oval şemse, az da olsa yapılmaya devam etmiş fakat biraz şekil bozukluğu göstermiştir. Dış kenar bordürü olarak kalın altın zencirek çekilmiştir. Klasik kompozisyonu muhafaza ettirenlerde de sal bekler fazla büyüyerek 16. yüzyıldaki zarafetini kaybetmiştir.¹³⁶

“18. yüzyılda; klasik deri ciltlerin yapılmasına devam edilmiş, bunun yanı sıra başka tip ve teknikte ciltler de yapılmıştır. Bunlar lake ciltler, realist motifler kullanılarak yapılan ciltler, Yek-şah diye adlandırılan ve yıldız sürülmüş deri zemine demiri kakmak suretiyle yapılan ciltler ve bu yüzyılın ikinci yarısından sonra özellikle Avrupa etkisiyle meydana gelen ve rokoko denilen süslemeli ciltlerdir.”¹³⁷

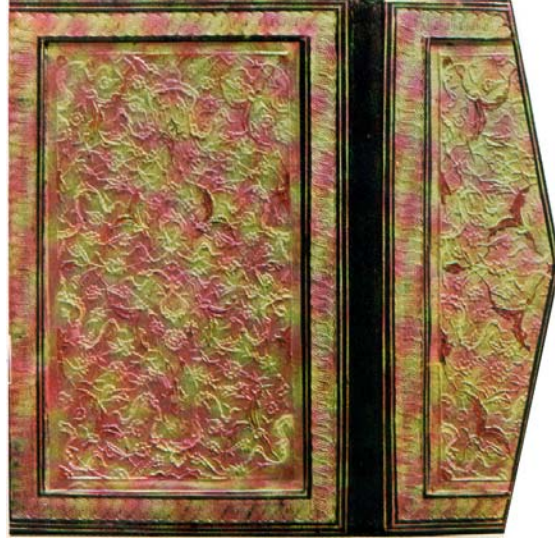
(Resim 20)

¹³⁴ Çığ, age., s. 9.

¹³⁵ Çığ, age., s. 9-10.

¹³⁶ Çığ, age., s. 10.

¹³⁷ Binark, age., s. 5-6.



Resim20: 18. yüzyıla ait bir cilt.

“19. ve 20. yüzyıllarda klasik deri kaplar kötü örnekleriyle devam etmiş ve bu kötü tarz, klasik ciltlerle aradaki bağı tamamen koparmıştır.”¹³⁸

“Şükufe devri (çiçek üslubu), klasik üslubun sonu sayılır. Daha sonraları Lake, Barok ve Rokoko üslupları bir devir takip ederler. Barok ve Rokoko üsluplarıyla Türk ciltçiliğinde Batı kitap kapaklarının ilk tesirleri görülmüş, sonunda modern ciltler, eskilerin yerini almıştır.”¹³⁹

“Türk sanatlarının çoğunda olduğu gibi ciltçilikte babadan oğula geçen bir sanat dalı olarak gelişmiştir. Arşiv vesikalarına göre Topkapı Sarayındaki ciltcibaşılar (sermücellid) olarak çalışan, 16. yüzyılın başından 18. yüzyılın sonuna kadar Yedikuleli Alaeddin, Mehmed Çelebi, Süleyman Çelebi, Kara Mehmed, Mehmed Abdi, Mehmed Yadigar, Pir Davud, Cafer Eyyubi, Ali Yusuf, Süleyman Emektar, Hasan b. Ahmed, Mehmed Halife, Hatif Ali'dir. Kaynaklara geçmiş ve tanınmış Türk ciltçileri arasında Sancaktar, Razgradlı-zade Kahya Emin, Saka İsmail, Karamanlı Hasan, Yesari-zade, Hımhım Arif, Şişman Aziz, Üsküdarlı Ali, Solak Sinan ve Kasımpaşalı Hafız'ın adları sayılabilir.”¹⁴⁰

İslam'da suret ve resim yasağı olmasına rağmen, Osmanlı toplumunda ve sarayında baştan beri çok canlı bir resim sanatı sürmüştür. Peygamberlerin yaşamını konu alan siyer-ün-nebiler, padişahların ve ordunun savaş yolculuklarını anlatan sefernameler ve fetihnameler, devletle ilgili önemli olayları, seferleri gösteren

¹³⁸ Binark, age., s. 6.

¹³⁹ Binark, age., s. 6.

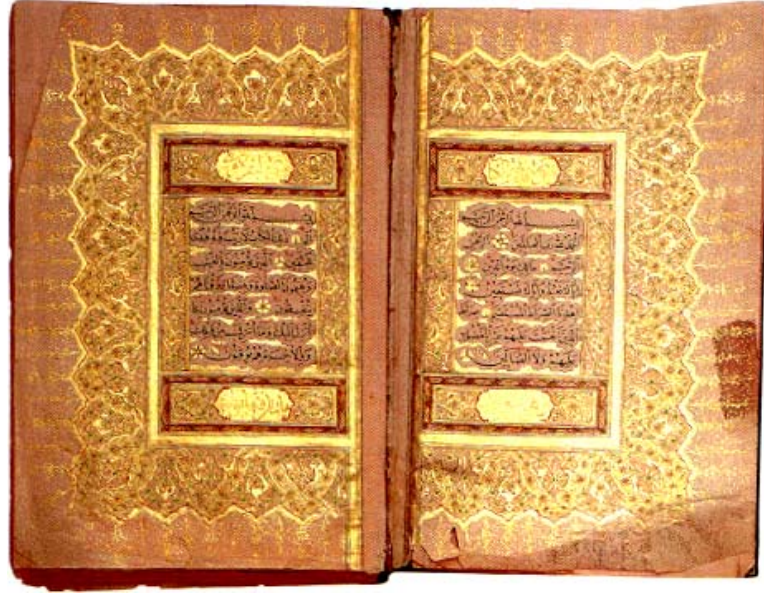
¹⁴⁰ Binark, age., s. 6.

şehinşahnameler, değişik konuların resimlendiği hamseler, şehzadelerin sünnet düğünleri çevresinde oluşan halk bayramlarının, büyük şenliklerin sergilendiği surnameler yapılmıştır. Sabır ve emek ürünü resim kitaplarının hazırlanabilmesi için saray nakkaşhanelerinde, bir nakkaşlar ağası yönetiminde, geniş kadrolu bir nakkaşlar topluluğu oluşturulmuştur. (Resim 21-22-23) Toplum katında ise kitap yazma ve çoğaltma işini üstlenen hat sanatçıları, kitap süslemelerini yapan müzehhipler, kitapların resim ve minyatür gereksinimini karşılayan musavvirler ve nakkaşların oluşturduğu bir sanatçı kitlesi bulunmaktaydı. Bunlar arasında, Fatih'in gül koklayan bir resmini çizmiş olan Sinan Bey, Nigari, Hünernamenin ve Sultan III. Murat için hazırlatılan Surnamenin yapımcısı Nakkaş Osman, Sultan III. Mehmet için hazırlatılan Eğri Fetihnamesinin çizimcisi Nakkaş Hasan Paşa, Sultan I. Ahmet için hazırlatılan Falnamenin yapımcısı Nakkaş Kalender, Şakaik-ı Numaniyeyi resimleyen Nakşi Ahmet Efendi, Sultan III. Ahmet'in nakkaşbaşısı Levni gibi Türk resimleme sanatının ustaları bulunmaktadır. Bütün bu nakkaş, hattat, müzehhip, musavvir gibi sanatçılar, iş ve yaşam koşullarını güvence altında tutan "Lonca" örgütleri içinde, usta-çırak geleneğiyle yetişirdi.¹⁴¹



Resim 21: Saray nakkaşhanesini konu alan bir minyatür.

¹⁴¹ Sait Maden (a), "Türk Grafik Sanatı Tarihi.", Grafik Sanatı Dergisi, Sayı: 1, Ocak-Şubat 1985, s. 59.



Resim 21: Kur'an, Kayışzade Hafız Osman Efendi. 19 yüzyıl.



Resim 22: Kur'an, Mehmed Şevki Efendi. 19 yüzyıl.

“İnsanlar giderek yazıları kısa sürede ve kolay çoğaltma yollarını aramışlardır. Matbaanın bulunuşundan önce de bu amaçla birçok yol denenmiştir. Örneğin, Avrupa’da 5. yüzyılda kopya yoluyla kitap çoğaltma bir endüstri niteliğine bürünmüştür.”¹⁴²

Çoğaltma sanatı pek çok evrelerden geçmiş, daha ileri bir teknik için ortam hazırlanmıştı. İnsanoğlunun yaşamına sayısız değerler katan matbaanın bulunuşu

¹⁴² Demirtepe, age., s. 11.

(matbaa gibi bir buluş) gerçekleştirilmiştir. El yazması kitaplar sayı ile ifadelendirilirken, 1500 yıllarında Avrupa’da basılan kitapların sayısı milyonları bulmuştur. İlk kitaplar Latince “İncunabula” olarak anılmıştır. Bu kitabın bebeklik çağı anlamına gelir.¹⁴³

Matbaacılık sistemi düşüncesini 15. yüzyılda Alman Johannes Gutenberg ortaya atmıştır. Gutenberg 1430 yılında harfleri ayrı ayrı oyarak oluşturduğu sayfayı kullandıktan sonra tekrar dağıtıp yeni sayfa yaparak aynı kalıpları çok sayıda tekrar kullanabilmek fikrinden yola çıkmıştı. Bir kuyumcunun yanında oyma işçiliği yapan Gutenberg bu düşüncesini gerçekleştirmek için Strazburg kentinde üç ortaklı bir işletme kurmuştur. Onlar önce tüm harflerin kalıplarını hazırlamışlar, bu kalıpları kullanarak sürekli kullanacakları harfleri dökmüşlerdir. Ortakları Johan Fust ve Peter Schoffer ile yıllarca yaptıkları denemelerden sonra 1450 tarihinde madenden müteharrik harfler döken ve bunlarla basım sanatını gerçekleştirmeyi başaran Gutenberg’in matbaasında basılan ilk eser 1454 basım tarihli -42 satırlık- İncil’dir.¹⁴⁴

“Matbaacılık 15. yüzyılın ikinci yarısında; başta İtalya, Hollanda, İsviçre, Fransa ve İspanya olmak üzere, Almanya’dan gezici Alman matbaacıları tarafından bütün Avrupa’ya yayılmıştır. Amerika’da matbaa kurma teşebbüsleri ise, ancak 16. yüzyılın ikinci yarısından sonra başlamıştır.”¹⁴⁵

Tarihsel süreç içinde üç önemli etken kitap okumayı yaygınlaştırmıştır. Birincisi kağıdın bulunuşu, ikincisi matbaanın bulunuşudur. Böylece basımevlerinin gelişmesi ve kısa sürede yayılmasıyla birlikte kitap fiyatları ucuzlamış ve kitap geniş kitlelerin malı olmuştur. Üçüncüsü ise 19. yüzyılda diğer sanayi dallarında olduğu gibi matbaacılıktaki teknik gelişmeler ve buluşlar maliyeti düşürmüş, okur yazarlığı geniş ölçüde yaygınlaştırmış ve eğitim düzeyini yükseltmiştir.¹⁴⁶

Süleymaniye kitaplığında bulunan 14. ve 15. yüzyılda Türkiye’de yazılmış kitaplar incelendiğinde şaşırtıcı grafik bulgular saptanmıştır. Çağımızın özelliklerine uygun bir tazelik ve özgünlük taşıyan bu yapıtlarda yazıyı yazan sanatçı ile

¹⁴³ Demirtepe, age., s. 11.

¹⁴⁴ Cavit Orhan Tütengil, “Türk aydınlanmasının kökleri, Türkiye’de 250 yıl önce basılan ‘ilk’ Türkçe kitaba kadar uzanır.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 308, 29 Ocak 1979, s. 5-9.

¹⁴⁵ Binark, age., s. 68.

¹⁴⁶ Demirtepe, age., s. 11.

süslemeleri ve cildi yapan sanatçıların tüm yaratıcı güçleri birleşmiştir. Batı dünyasının açtığı yol, bu kitapların sayfa düzeninde tüm olanakları ile altı yüz yıl önce Türkler tarafından denenmiştir. Latin yazısı çevresinde gelişen Batı kitap sanatı Gutenberg'le, el yazması kitabın o güne kadar ulaştığı noktadan başlamıştır. Kullandığı yazı karakteri, sayfa düzeni, süslemeler ve cilt biçimi o güne kadar ulaşılanın, yeni bir teknik eklenerek devamıdır. Bu yüzden 4. yüzyılda İstanbul'da ciltlenen ilk kitaptan bugüne kadar süren Batı kitap sanatının gelişimi zincirleme bir süreklilik gösterir.¹⁴⁷

Türkiye'de ilk basımevinin İspanya'dan Türkiye'ye sığınan Museviler tarafından 1492 yılında getirildiği bilinmektedir. Böylece, İstanbul'da ilk basılan kitap 1494 yılında İbranca olarak basılan Tevrat'tır. Musevi basımevini 1567'de Kumkapı semtinde kurulan Ermeni basımevi takip etmiştir. Kurucusu Sivaslı Apkar Venedik'ten buraya getirmiştir. Ermeni basımevinin ilk ürünleri arasında 1567'de lisanaya ait bir kitap, 1568'de bir dua kitabı ve 1569'da ayinlere ait bir kitap bulunuyordu. Rumlar ise 1627'de Nikodemos Metaksas'ın Londra'dan sağladığı sonra İstanbul'a getirdiği araç ve gereçlerle basımevlerini kurup aynı yıl "Museviler Aleyhine Bir Risale" adını taşıyan ilk eserlerini yayımladılar.¹⁴⁸

Bu durumda İstanbul'da ilk Türk basımevinin kurulduğu 1727 yılından önce Museviler, Ermeniler ve Rumlar, 1492, 1567 ve 1627 yıllarında basımevlerini kurmuşlar, İbrahim Müteferrika ile Sait Mehmet Çelebi ikilisinin kurduğu ilk Türk basımevi ile Türkiye'de ki çağdaş ilk basımevi olan Musevilerin basımevi arasında 235 yıl, son azınlık basımevi olan Rumların basımevi ile arasında da 100 yıllık bir ara vardır.¹⁴⁹

"Tarihin kendiliğinden hazırladığı bu sosyoloji laboratuvarında basımevinin ürünü olan yayınlarla bunları okuyanlar arasında meydana gelen etkileşimin kültür düzeyinin yükselmesi, ulusçu ve toplumcu düşüncelerin yayılması açılarından ortaya çıkardığı farklı gelişme çizgileri kıyaslamalı bir biçimde izlenebilir. Basın ve yayın hayatımızda azınlıkların oynadıkları rol, üzerinde durulması gereken önemli nokta

¹⁴⁷ Asher, "Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.", s. 11.

¹⁴⁸ Tütengil, age., s. 5.

¹⁴⁹ Tütengil, age., s. 5.

olurken, Ermeni, Rum, Süryani harfleriyle Türkçe olarak yapılan yayınlar da bir başka ilgi noktasını oluşturmaktadır.”¹⁵⁰

1493’lerde daha Avrupa’nın çoğu yerinde basımevi yokken, İstanbul’da ve Selanik’te basımevi kurulabilmiş ve Osmanlı imparatorluğu topraklarında yaşayan azınlıkların yani Yahudiler, Rumlar ve Ermenilerin kendi dillerinde baskı yapan basımevlerini kurup işletmelerini devlet hiçbir şekilde bu girişimleri engellememiştir. Kitaplar, dergiler sonra da gazetelerden azınlıklar özgürce yararlanmışlardır. Devlet sadece “Arap harfleriyle Türkçe, Arapça ve Farsça yayım yapmamaları ve halkı isyana kışkırtıcı yayınlar çıkarmamalarına” yasak koymuştur. Böylece gerek yurt içinde gerekse yurt dışında yayımlanan yapıtlarla azınlıkların kültür düzeyleri Türklere göre çok daha fazla yükselmiştir. Batıda Arap harfleriyle basılmış kitapların çokluğu ve Türkiye’de Yahudi, Ermeni, Rum basımevlerinin faaliyetlerini sürdürmesi bunun yanında Türkçe yayım yapan bir basımevinin hala kurulamamış olması dikkat çekicidir. Bunun önemli bir nedeni ise Türkçe kitap basacak düşünsel ortamın oluşmamasıdır. Ayrıca elyazmalarının her zaman basılmış kitaplara tercih edilmesi ve basılı kitaplardan hoşlanmama durumudur. Gerçi o dönemin elyazmalarının basılı kitaplara estetik açıdan karşılaştırılamayacak kadar güzel olmaları söz konusudur.¹⁵¹

III. Ahmet’in tahta çıktıktan sonra yapılan Pasorofça Antlaşması bir bilim etkinliğinin varlığını duyurmaya başlamıştır. yurtiçinde barış sağlanmıştır. Yabancı dilde eserler kütüphanelerin tozlu raflarından indirilerek Türkçe’ye çevrilmiş halkın yararlanabileceği bir hale getirilmiştir. Bu dönemde İbrahim Paşa kütüphanesinden başka üç önemli kütüphane daha kurulmuştur. Osmanlı tarihinde “Lale Devri” olarak adlandırılan bu dönemin bir zevk ü sefa devri olduğu izlenimi uyanmıştır.¹⁵² “Oysa ülke söz konusu barışçıl ortamda bayındır olmaya başlayarak, güzel sanatlara, bilime önem verilmiş ve ilk basımevi kurulmuştur.”¹⁵³

15. yüzyılda Avrupa’da başlayan Rönesans Hareketi hızla ilerlemiş 18. yüzyıl başlarında gecikmiş bir şekilde Osmanlıyı etkilemeye başlamıştır. “Lale Devri” (1718-1730) olarak adlandırılır. Osmanlının kapalı toplum ekonomisi ve buna bağlı

¹⁵⁰ Tütengil, age., s. 5.

¹⁵¹ Demirtepe, age., s. 12.

¹⁵² Demirtepe, age., s. 13.

¹⁵³ Demirtepe, age., s. 13.

olan yaşam biçimi değişmeye başlamıştır. Toplumsal örgütlenme ve yaşam biçimi ilk kez Batı ile karşı karşıya gelmiştir. Bu dönemin en karakteristik özellikleri, Osmanlı aydınlarının Batı'daki büyük uyanışı yani Rönesans'ı hissetmeye başlamaları, oradaki toplumsal ve düşünsel yeniliklerin kendilerine de bir toplumsal düzenleme gereği düşündürmesi ve bunun ilk belirtisi olarak savaş ve savunma bilimi alanındaki yeniliklerdir. Ordunun baştan örgütlenerek Avrupa ordularının savaş gücü düzeyine ulaşmasını sağlamak için dışarıdan uzman getirilir. Paris'ten sağlanan resim ve planlara göre, rokoko etkisi taşıyan saray, köşk ve çeşmeler yapılır. Yirmi beş kişilik bir çeviri kurulu bilimsel eserleri çevirmek için kurulur. Toplumun sosyal, ekonomik her alanında büyük değişimler yaşanır.¹⁵⁴

“Her ne kadar, bazı kaynaklarda İstanbul'daki ilk basımevinin Gutenberg'den az bir süre sonra Türkiye'ye gelip yerleşen Museviler tarafından kurulduğu, bu ilk adımın sonraki yıllarda azınlıklarca sürdürüldüğü belirtiliyorsa da, köklü gelişmenin İbrahim Efendi ile başladığını kabul etmek zorundayız. İlk resimli kitap, ilk döküm yazısı ve ilk resim kalıpları, onun elinden çıkmış, kağıt üretme gereği de bu olayla birlikte kendini göstermiştir. Müteferrika, 1726'da kitap basmanın ve çoğaltmanın yararlarını konu alan bir “risale” yazarak Damat İbrahim Paşa'ya sunmuştu. Onun şimşirden ve bakırdan kalıplar yaparak daha 1720'lere doğru bastığı Marmara haritasına, belki de Türk grafik sanatının saray ve aydınlar düzeyindeki ilk örneği olarak bakılabilir.”¹⁵⁵

İlk Türk basımevi yani Grafik sanatımızın ilk ocağı Üçüncü Ahmet (1673-1736) ve Sadrazam Nevşehirli Damat İbrahim Paşa (?-1732) döneminde, kısa bir süre Fransa elçiliğinde bulunmuş olan Yirmi sekiz Mehmet Çelebi (?-1732)'nin oğlu Said Çelebi (?-1761) ve sarayın müteferrika ağalarından İbrahim Efendi tarafından kurulmuştur. Tarihimizin basıp çoğaltma yoluyla elde edilen ilk resimli kitabı, bunu basabilmek için gereken ilk döküm yazısı, ilk resim kalıbı onun elinden çıkmıştır. Ayrıca ülkemizin ilk kağıt fabrikası onun basımevine kağıt sağlamak için kurulmuştur.¹⁵⁶

¹⁵⁴ Sait Maden (b), “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, Grafik Sanatı Dergisi, Sayı: 2, Mart-Nisan 1985, s. 61.

¹⁵⁵ Kaya Özsezgin, “Türk grafik sanatının gelişme evreleri.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 41, 1 Şubat 1982, s. 4.

¹⁵⁶ Maden (a), “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, s. 59.

“İbrahim Müteferrika’yı Osmanlı diliyle kitap basımının ülkemizdeki ilk uygulayıcısı olarak biliyoruz. Avrupa’da Arap harfleriyle basılan ilk kitaplardan çok sonra da olsa, basım tekniğinin Türk-İslam kültürü içinde uygulanma alanına konulması kuşkusuz, çağdaşlaşma tarihimizin çok önemli bir olayıdır.”¹⁵⁷ Müteferrika’nın yeni bir tekniğin uygulayıcısı, bir öncü olarak yeri 250 yıl boyunca, yerli ve yabancı yazarlar, tarihçiler tarafından belirlenmiştir. 1674’de Macaristan’da bugün Kluj denilen Kolojvar kentinde doğmuştur. Hristiyan yoksul bir aileden olup, asıl adı ve soy kütüğü bilinmemektedir. Calvin yanlısı bir öğretim kurumunda rahiplik eğitimi görmüştür. 1692 ya da 1693 yılında o zamanlar Macaristan’ın büyük bir bölümünü elinde tutan Habsburg hanedanına karşı Orta Macar Kralı Thköly İmre’nin ayaklanması sırasında Türklere esir düşmüş, İstanbul’a getirilip köle olarak satıldığı iddia edilmiştir.¹⁵⁸

Ne yazık ki bu uydurma bilgi günümüze dek bütün yerli ve yabancı kaynaklarca kullanılmıştır. Fakat Niyazi Berkes’in dikkatli araştırması (Türkiye’de Çağdaşlaşma) ve Müteferrika’nın kendi yapıtı olan Risale-i İslamiye’nin yazılışından üç yüzyıl kadar sonra günümüz diline aktarılması ile bilgilerimiz değişmiş, bize onun kendi isteğiyle Müslümanlığı seçtiğini ve Osmanlılara sığındığını göstermiştir. İbrahim Müteferrika İstanbul’da Yirmisekiz Çelebi Mehmet Efendi’nin oğlu Said Çelebi ile dostluk kurmuş, Sadrazam İbrahim Paşa’nın dikkatini çekmiştir. Padişah III. Ahmed’in müteferrika ağalarından olmuştur. Siyasal görevler üstlenmiş, elçilik görevlerinde bulunmuştur.¹⁵⁹

İbrahim Müteferrika her yönden kendini yetiştirmiş bir bilim adamıydı. Erdel’in başkenti Kolojvar’daki ilahiyat öğretimi yapan koleji 1689 yıllarında bitirmiş, genç bir rahip adayı olarak kilise bağına karşı çıkmış, din ve inanç ayrımını, her türlü düşünce özgürlüğünü savunmuştur. Fizik, matematik, coğrafya, astronomi, tıp gibi konularda yeni bilgiler üreten bir aydınlar topluluğu içinde yaşamış, bilim sevgisine bilim tutkusuna açık hocalardan ders almıştır.¹⁶⁰

¹⁵⁷ Sait Maden, “İbrahim Müteferrika için bir yeniden değerlendirme çalışması.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 1, Şubat 1980, s. 86.

¹⁵⁸ Maden, “İbrahim Müteferrika için bir yeniden değerlendirme çalışması.”, s. 86.

¹⁵⁹ Maden (a), “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, s. 59.

¹⁶⁰ Maden, “İbrahim Müteferrika için bir yeniden değerlendirme çalışması.”, s. 87.

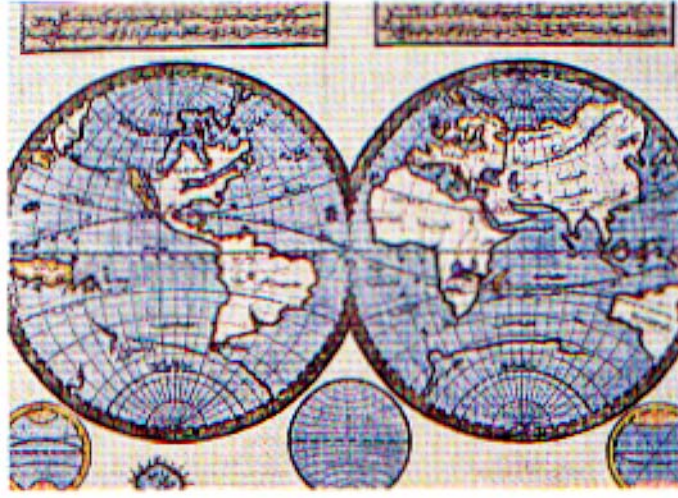
Macaristan'daki öğrenimi sırasında Latince'yle birlikte başka dillerde öğrenen İbrahim Efendi, çağındaki bilimleri incelemiş, astronomi, fizik, coğrafya, yönetim bilimi, geometri gibi bilimsel alanlarda çalışmalar yapmıştır. Katip Çelebinin ünlü yapıtı, Cihannüma'yı kendi eliyle basmış, bu kitabın sonuna Kopernik, Descartes ve Galile'den alıntılar eklemiştir. Usül-ül-hikem fi nizam-ül-ümem adlı kitabında “monarchia”, “aristocrasia”, “democrasia” gibi yönetim bilimleri üzerinde durmuştur. En çok da demokrasi üzerinde durmuştur. Avrupa ordularının Osmanlılar karşısında güçlenmelerinin nedenlerini irdeleyip, askerliğin bilimsel veriler üzerine oturtulmasının gerekliliğini savunmuştur. Nizam'ı Cedit terimini ilk kez o kullanmıştır ve Avrupa ordularının savaş taktikleri üzerine bilgiler vermiştir. Dünya coğrafyasındaki yeni buluşlarla, Amerika anakarasının bulunuşuyla Avrupa ticaretinin nasıl gelişmeye başladığını ifade etmiştir. Osmanlı yönetiminin batı ülkeleri karşısında güçlenmesi için öneriler getirmiş, imparatorluğun haritasını pafta pafta çizerek basmıştır. Fuyzat-ı Miknatisiye adlı kitabıyla ve Hollandalı coğrafyacı Andrea Keler'den çevirdiği Memmua-i Hey'et-i Kadime ve Cedide (Atlas Coelistis) adlı kitapla Osmanlı toplumuna çağdaş bilgiler aktarmış bütün bu çabaları onu Türk çağdaşlaşma tarihinin öncüsü yapmıştır.¹⁶¹

Haçlı Seferleri'ne katılan Hıristiyanlar kağıt yapımı bilgisini Anadolu'dan Avrupa'ya taşımıştır. Fransa'da, İtalya'da ilk kağıthaneleri kuranlar bu seferlerde Anadolu Türklerine esir düşmüş ve Kağıthanelerde çalıştırılmış kimselerdi. İstanbul'un Kağıthane köyünde kurulmuş olan kağıthane 1453'ten III. Selim zamanına dek aralıklı olarak işletildi. Kuruluş tarihi bilinmeyen Bursa kağıthanesi 1520'ye dek çalışmıştır. Bunlar küçük işletmeler olup özellikle yazma kitap çoğaltımı işinde çalışan hattatların gereksinimini karşılıyordu. Devlet Müteferrika'ya basımevi kurma ruhsatı verdi ve bu işletimin gerek duyduğu kağıdı daha yeni ve geniş çaplı bir girişimle karşılamak zorunda kalmış ve 1746 yılında Yalova'nın Elmalık köyü yakınında Yalakabad kağıt fabrikasını kurmuştur. Bu işletim 19. yüzyılın ortalarına kadar üretimini sürdürmüştür.¹⁶²

¹⁶¹ Maden (a), “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, s. 59.

¹⁶² Maden (a), “Türk grafik Sanatı Tarihi.”, s. 59.

“Van’lı Müderris Mehmet Efendi’nin Sıhah-ı Cevheri (Vankulu Sözlüğü)’den çevirdiği Arapça-Türkçe sözlük basılan ilk eserdir.”¹⁶³ Müteferrika özel ilgi gösterdiği Cihannüma (Dünyayı Gösteren Ayna) adlı eserin önsözünde, evrendeki çeşitli sistemler hakkında bilgi vermiş, eserdeki resim ve haritaların bir kısmını orjinalinden almış çoğunu kendi yaptığı harita ve şemaları koyarak oluşturmuş ve 500 adet basmıştır.(Resim 22) Müteferrika Cihannüma’yı yayımlamakla Türkiye’de coğrafya, astronomi ve matematik bilimlerine ilgi duyulmasını ve Avrupalı bilginlerin eserlerinin çevrilip öğrenilmesi gerekliliğini ve öğrenme isteğinin güçlenmesini sağlamıştır.¹⁶⁴



Resim 22: İbrahim Müteferrika. “Cihannüma” da yer alan dünya haritası.

1733 yılında Katip Çelebi’nin Takvimü’t Tevarih’ini yayımladığında Müteferrika’yı tam bir tarihçi olarak görmek mümkündür.¹⁶⁵

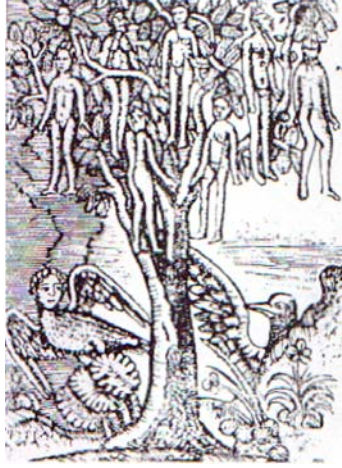
İbrahim Müteferrika 31 Aralık 1729’da Vankulu Sözlüğünü basıp satışa çıkarmıştır. 1732’de Katip Çelebi’nin Tuhfet-ül Kibar fi esfar’ül bihar (Deniz Seferleri Konusunda Büyüklere Armağan) ı basmıştır. Ürünleri arasında konumuzu en çok ilgilendireni ise yazarı belli olmayan 1583’te yazılıp III. Murat’a sunulduğu bilinen Tarih-i Hind-i Garbi (Batı Hint ya da Amerika Tarihi) dir. Türk basımcılık ve grafik tarihinin ilk resimli kitabıdır.¹⁶⁶ (Resim 23)

¹⁶³ Demirtepe, age., s. 13.

¹⁶⁴ Demirtepe, age., s. 13.

¹⁶⁵ Demirtepe, age., s. 13.

¹⁶⁶ Maden (b), “Türk grafik Sanatı Tarihi.”, s. 61.



Resim 23: “Tarih-i Hind-i Garbi” yer alan bir illüstrasyon.

İbrahim Müteferrika, 1729’dan 1742’ye kadar 17 kitap bastı. Bunların bazıları iki cilt olduğu için toplam cilt sayısı 24 eder. Son ürünü olan Naima Tarihi’nin sonunda bunların sırasını, basım tarihini, baskı sayılarını vermiştir.¹⁶⁷ Bunlar;

- 1) Terceme-i Sıhah-ı Cevheri / Vankulu Sözlüğü
- 2) Tuhfet-ül kibar fi esfar-ül bihar / Katip Çelebi
 - a) Dünya Yarıküresi
 - b) Akdeniz ve Karadeniz
 - c) Akdeniz Adaları
 - d) Venedik Körfezi
 - e) Pusula İğnesi Sapması

Bu haritaların altında kimin çizdiği hakkında bir yazı yoktur. Hepsi de özenle çizilmiştir. Müteferrika’ya ait olduğu düşünülmektedir.

- 3) Tarih-i seyyah
- 4) Tarh-i Hind-i Garbi
- 5) Tarih-i Timur Gürگان
- 6) Tarih-i Mısır-ı kadim ve Mısır-ı cedid
- 7) Gülşen-i hulefa
- 8) Grammaire Turc
- 9) Usul-ül hikem fi nizam-ül-ümem

¹⁶⁷ Sait Maden (c) , “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, Grafik Sanatı Dergisi, Sayı: 3, Mayıs-Haziran 1985, s. 55.

- 10) Füyuzat-ı miknatisıyye
- 11) Cihannüma
- 12) Takvim-üt-tevarih
- 13) Naima Tarihi (İki cilt)
- 14) Tarih-i Raşit
- 15) Çelebizade Tarihi
- 16) Ahval-i gazevat.¹⁶⁸

“Basımevi 1742’de Ferheng-i Şuuri adlı bir Farsça-Türkçe sözlük bastı. İbrahim Müteferrika o yıl geçici elçilik göreviyle dışarı gönderildiğinden bu sözlüğün basım çalışmalarına katılmadı. İşi kendi yetiştirmesi, damadı ve ardılı olan Rumeli kadılarından İbrahim Efendi ile Anadolu kadılarından Ahmed Efendi yürüttüler. İbrahim Müteferrika’nın 1745’te ölmesi üzerine basımevinin çalışması uzun bir süre kesintiye uğradı. Ancak 1755’te, İkinci İbrahim Efendi ile Ahmed Efendi’ye basımevinin “müşterek malikane” olarak verilmesinden sonra başlayan çalışma döneminde Vankulu Sözlüğü’ nün yeni basımına girişildi ve o yıl birinci, ertesini yıl ikinci ciltleri satışa sunuldu. Ama, İkinci İbrahim Efendi’nin de ölmesi üzerine, basımevi 1783’e değin kapalı kaldı.”¹⁶⁹

Zamanın padişahı I. Abdülhamid (1725-1789) toplumsal düzensizliklerin bilincine varabilen bir kişi olarak başarılı ıslahat girişimleri sırasında, basımevinin de yeniden açılmasını istemiştir. Anadolu muhasebeciliği, reis-ül küttablık (Dışişleri Sekreterliği), İspanya elçiliği gibi önemli görevlerde bulunmuş ve 1783’te devletin resmi tarihçiliğine atanan Ahmet Vasıf Efendi (?-1806) ile divan-ı humayun beylikçiliği, reis-ül küttablık, tersane eminliği gibi görevlerden de geçmiş olan Mehmed Raşit Efendi (1753-1789) ye bu görevi vermiştir. Basımevinin araç-gereçleri Müteferrika’nın mirasçılarında satın alınmıştır.¹⁷⁰

Bu iki ortak 1783’de Sami, Suphi ve Şakir Tarihi’ni, 1784’te İzzii Tarihi’ni basmışlardır. Ahmet Vasıf Efendi basımevi dışındaki ilişkilerinin çokluğu yüzünden, ortaklıktan çekilmiş Mehmed Raşit Efendi, Güzelhisarlı Zeynizade Hüseyin

¹⁶⁸ Maden (c), “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, s. 55-56.

¹⁶⁹ Sait Maden (d), “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, Grafik Sanatı Dergisi, Sayı: 4, Temmuz-Ağustos 1985, s. 55.

¹⁷⁰ Maden (d),”Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, s. 55.

Efendi'nin o zamanki medrese öğrencileri için yazdığı İğrab-ül Kafiye'yi basıp satışı çıkarmıştır. Bu kitabın harfleri eski kalıplar üzerine yeniden dökülmüş, ama ilk harflerin keskinliği sağlanamamıştır.¹⁷¹

Basımevi çeşitli engeller yüzünden 1785'ten 1792'ye kadar yeni bir durgunluk dönemine girmiştir. I. Abdülhamit'in ölmesi üzerine 1789'da III. Selim tahta geçmiştir. 1791'de ordu Osmanlı-Rus savaşında yenilmiş Yaş Antlaşması ile kurtulmuştur. III. Selim devlet ve askerlik kurumlarındaki bozuk yönetimi ve geriliği değiştirmek, bütün kurumlara iyi bir idare ve işlerlik kazandırabilmek için Nizam-ı Cedid uygulamalarını başlatmıştır. Ordunun Avrupa orduları düzeyine gelmesi için ne gerekiyorsa yapılmasını emretmiştir. Bunun için de onların kullandığı sıkı düzen ve iyi idarenin etkinliğinin ancak eğitim yöntemlerinin bilinmesi ve uygulanması gerektiğini söyleyerek bütün bu bilgilerin kendi dilimize çevrilmesini istemiştir. Böylece Fransız generallerinden, ünlü taktik uzmanı Sebastien Vauban'ın konuyla ilgili kitapları eski Buğdan Voyvodası Aleksandr İpsilanti'nin oğlu Konstantin İpsilanti tarafından Türkçe'ye çevrilmiştir. Bunlar 1792'de yayımlanan Fen-ni Harp, ikincisi 1793'te yayımlanan Fen-ni Lağım, diğeri de 1794'te yayımlanan Fen-ni Muhasara'dır.¹⁷²

İlk basımevinde Müteferrika'dan sonra basılan kitapların tümü bu kadar olup 1729'da başlayan çalışma 1798'de Mehmed Raşit Efendi'nin ölümüyle son bulmuştur. 1742'den 1798'e 56 yıl süren ikinci dönemde basılan kitap sayısı Vankulu Sözlüğünün ikinci basımı sayılmazsa yedi adettir. Ferheng-i Şuuri iki, diğerkleri birer cilttir. Bu kitapların en önemli özelliği Müteferrika'nın ilk bastıklarından daha büyük boyutta olmalarıdır. Bunların baskı sayısı belli değildir.¹⁷³

70 yıl gibi uzun bir sürede elde edilen toplam cilt sayısı 34, kitap sayısı 23 tür. Bu kitaplar yönetici sınıfın elinde kaldığı için halk arasında yayılamamıştır. Müteferrika'nın basım yoluyla kitap fiyatını ucuzlatarak geniş kitleleri aydınlatma, bilgilendirme ve kültür seviyesini yükseltme fikri yeterince gerçekleşmemiştir.¹⁷⁴

“Bizde basılan ilk kitaplar yalnız Türkiye için değil, Arap yazısı kullanan diğer Orta Doğu ve Afrika ülkeleri için de büyük değer taşırlar. İbrahim Alaattin Gövsa,

¹⁷¹ Maden (d), “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, s. 55.

¹⁷² Maden (d), “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, s. 55.

¹⁷³ Maden (d), “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, s. 55.

¹⁷⁴ Maden (d), “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, s. 55.

İbrahim Müteferrika için, ‘O Türkiye’nin ve Doğunun Gutenbergi’dir diyor ve onu haklı olarak 50 Türk büyüğü arasında sayıyor.”¹⁷⁵

“Arap yazısı ile ilk kitabın 1524’te İtalya’da ikincisinin 1516’da yine Avrupa’da, üçüncüsünün ise 1706’da Halep’te basıldığı bilinmektedir. İbrahim Müteferrika’nın bastığı eserler bunlardan sonra geldiği halde kitaplıklar ve kitapseverlerin en çok aradıkları, bulduklarında titizlikle koruyup sahip olmaktan dolayı övündükleri kitapların başında gelmekte, herbiri çok yüksek fiyatlarla alıcı bulmaktadır. Müteferrika’nın bastığı bir ‘Kitab-ı Cihannüma’ bugün bir servettir. Bu kitapların çoğu 500 tane basılmıştır. Arada kaybolanlar, yırtılanlar hesaba katılırsa kalanların ne kadar az olduğu anlaşılır.”¹⁷⁶

Basımevinin ikinci döneminde basılan son iki kitabın yani Fen-ni Lağım ve Fen-ni Muhasara’nın önemi çok büyüktür. Bu iki kitap Tarih-i Hind-i Garbi ve Cihannüma’dan sonra ülkemizde basılan resimli kitaplardır. Resimler savaşta mayınlama, kundaklama yöntemlerini gösteren çizimler, düşmana karşı uygulanan taktikleri ve önlemleri göstermektedir.¹⁷⁷

II. 3.1.3.1. Tanzimat Döneminde Kitap Kapağı:

Sultan Abdülmecid’in tahta geçtiği yıl yani 1839’da Hariciye Nazırlığı’na getirilen Mustafa reşit Paşa’nın çabaları ile yeni bir ıslahat hazırlıklarına girişilmiştir. Bunun için Reşit Paşa 1839’da Tanzimat Fermanı veya diğer bir adıyla Gülhane-i Hattı Hümayunu olan bir reform planı hazırlamıştır.¹⁷⁸

Bu dönemde halk hikayelerimiz taş baskı ile basılmıştır. Bunlar genellikle kahramanlık öyküleri ve aşk hikayeleridir. Bunlar çok az sayıda basılmış olup daha çok kız erkek iki kahramanın ismi kitaba başlık yapılmıştır. Bu eserlerin çoğunun yazmaları yoktur. En eski taş basmaların 1863-1866 yıllarında yapıldığı söylenmektedir. Bunlar sözlü gelenekten taş basmasına dönüşmüşlerdir. Halk

¹⁷⁵ Arslan Kaynaradağ, “İlk kitabımızın 250. basım yılı için bir kutlama programı hazırlanmalı.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 308, 29 Ocak 1979, s. 7-8.

¹⁷⁶ Kaynaradağ, “İlk kitabımızın 250. basım yılı için bir kutlama programı hazırlanmalı.”, s. 8.

¹⁷⁷ Maden (d), “Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, s. 56.

¹⁷⁸ Mehmet Ali Günel - Ahmet Halaçoğlu, Türk İnkılabı Tarihi ve Atatürk İlkeleri, 3. Basım, Isparta 1997, s. 31.

hikayeleri ya yazılı halde, ya hem yazılı hem resimli ya da sadece resimli olarak basılmıştır. Resimler son derece doğal, yapmacıksız, abartıdan uzak, duygu yüklü bir ifadeyle anlatılmıştır. Günümüzde modernize edilerek tekrar ele alınan bu hikayeler orijinallerindeki tadı, üslubu ve masalsi havayı yitirmişlerdir.¹⁷⁹

Sait Maden “Bir Yarışmanın Ardından” adlı makalesinde Taş baskıcılığının ülkemizde 1830’da başlayıp geliştiğini daha sonra ise klişe ve baskı tekniklerinde yenilikler görüldüğünü belirtmiştir. Bütün bunlara ve toplumsal değişmelere koşut olarak başlayan resimli kapaklar Cumhuriyete dek özgün örnekler verememiştir. 19. yüzyıl sonunda ekonomik yapı iyice çöküntüye uğramıştır.¹⁸⁰

Taşbasması halk hikayelerimiz Avrupai tarzda yazılmış hikaye ve romanlarımızdan daha kıdemli, öncü değerleri ve teknikleri ile bizim bize özgüdür. Bugün hala büyük bir topluluk Şah İsmail ile Arapüzengi, Aşık Garip ile Şah Senem, Aşık Kerem ile Aslı Han, Karacaoğlan ile Benlikız, Hurşit ile Mahmihri, Koroğlu ile Selma hikayelerini okumaktan bıkmamıştır. Büyüleyici ifadeyi yüzyıllardır kaybetmeyen bu eserler halkın elinden düşmemiş, defalarca okunmuş, defalarca izlenmiştir.¹⁸¹

Ahmet Köksal bir makalesinde; “Öteden beri geleneksel temalar, kalıplar içinde ve anlatımcı bir nitelikte süregelen Anadolu halk resimleri, halkımızın ortak inanış, değer yargıları ve folklor değerlerine ilişkin özellikler taşırlar.”¹⁸² “Halk arasında çok yaygın ve ortak bir sözlü edebiyat geleneğinin ürünü olan aşk ve kahramanlık hikayelerinin, masalların, birtakım olayların resim aracılığıyla anlatılmasına ilk kez Doğu-İslam ülkelerine özgü minyatürlerde rastlanıyor.”¹⁸³

M.Ş. İpşiroğlu’na göre, İran’da “Şahname” ressamlığının gelişmesi ile “epik şiir” in yanı sıra “epik resim” denen bir tür de doğmuş oluyordu. İran’da son iki yüzyıllık dönemde bu tür duvar resimleri ile Anadolu’da ki taş baskı resimler arasında konu ve biçim yönünden yakınlık gözlenmiştir.¹⁸⁴

¹⁷⁹ Behçet Necatigil, “Halk hikayelerimizin ve halk kitaplarımızın yapıları, incelemesi, çağdaş edebiyata etkileri.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 176, 19 Mart 1976, s. 4-7.

¹⁸⁰ Maden, “Yarışmanın Ardından.”, s. 10.

¹⁸¹ Necatigil, age., s. 4-7.

¹⁸² Ahmet Köksal, “Halk resimlerinde, halkın ortak inançları, folklor değerleri anlatımcı, saf bir duyarlılıkla yansıtılıyor.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 176, 19 Mart 1976, s. 9.

¹⁸³ Köksal, age., s. 9.

¹⁸⁴ Köksal, age., s. 9.

Anadolu’da Şiiilik mezhebinin yüksek oranda yayıldığı sıralarda ortak değerler halk hikayeleri ve masallar yoluyla halkın belleğinde yerel bir “mithos” yaratılmıştır. Halk hikaye ve masallarını işleyen resimlerde de belirli konuların çevresinde yiğitlik, özverilik, kahramanlık, sevgiliye bağlılık gibi insancıl değerler pekiştiriliyordu. Anadolu’da halk resimlerinin en tipik örnekleri Leyla ile Mecnun, Ferhat ile Şirin, Elif ile Mahmut, Şah İsmail, Koroğlu gibi hikayeleri işleyen taşbaskı kitaplarda bulunmaktadır.¹⁸⁵

Ahmet Köksal yine aynı makalesinde; “Yakın dönemde değişen toplumsal ve ekonomik koşullar ile Batı resminin desen, renk, ışık-gölge, perspektif gibi öğelerinin benimsenmesi halk resimlerinin kendine özgü, duru ve naif niteliklerinin, önceki işlevinin yitirilmesine yol açmıştır.”¹⁸⁶

II.3.1.3.2. Meşrutiyet Döneminde Kitap Kapağı:

II. Abdülhamit’in tahta geçmesiyle 1876 yılında I. Meşrutiyet ilan edilmiştir. Bu Türk tarihinin ilk anayasası olmuştur. 19. yüzyıl başlarından beri, Avrupa tarzında kurumlar kurulması, okullar açılması ve Batı ülkelerine öğrenciler gönderilmesi, haberleşme ve basın hayatının gelişmesi Türkiye’de zamanla Batıdakine benzer bir aydın sınıfı oluşturmuştur. Bu sınıf Avrupa’da Jön Türkler, Türkiye’de ise Yeni Osmanlılar olarak anılmıştır. II. Abdülhamit 1877 Osmanlı Rus Savaşını bahane ederek ilk Anayasayı uygulamaktan vazgeçmiştir. Bu, aydınlar arasında büyük bir tepkiye yol açmıştır. Çünkü onlar Tanzimat ve Islahat Fermanı çerçevesinde yapılan ıslahatların yeterli olmadığını, ülkenin batmaktan kurtulabilmesi için bir yasama meclisinin şart olduğunu ileri sürüyorlardı. (II. Abdülhamit’in I. Meşrutiyetle gelen İlk Anayasayı uygulamaktan vazgeçmesine karşılık) Anayasanın yeniden uygulanması yollarını aradılar. Bu mücadele tam otuz yıl sürdü. Sonunda asker ve sivil aydınlar Abdülhamit’e Anayasayı uygulamaya koymayı kabul ettirdiler. Seçimler yapıldı, parlamento yeniden kuruldu. Böylece 24 Temmuz 1908’de II. Meşrutiyet Dönemi başladı.¹⁸⁷

¹⁸⁵ Köksal, age., s. 9.

¹⁸⁶ Köksal, age., s. 11.

¹⁸⁷ Ahmet Mumcu - Mükerrerem K. Su, Türkiye Cumhuriyeti İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1996, s. 18.

Tanzimatla Demokrasiye geçilmesinden kısa bir süre sonra, özellikle I. Meşrutiyet döneminde karton ve kağıt kitap kapakları görülmeye başlamıştır. 1830'dan sonra basımcılık Türkiye'de süreklilik ve ticari bir önem kazanmıştır. Bu dönemlerde yepyeni bir baskı olan taş basımcılığının önce bu dönemde uygulanmış olması dikkat çekicidir. Bu teknik, eski yazının yapısına tipografiden daha uygundur.¹⁸⁸ Tanzimat'tan sonra, yazma kitap kimliğinden yavaş yavaş sıyrılan basma kitaplar ucuzlayarak halkın malı olmuştur.¹⁸⁹

Bu alanda en önemli işi, kurduğu basımevi ve yayınlarla, Ebüzziya Tevfik başarmıştır. Daha emekleme devresinde olan baskı tekniklerine geleneksel yazı düzenlemelerini uyarlama çabaları 250 yıl sürmüş bundan sonra 1849-1913 yılları arasında çok bilinçli, özenli, başarılı ürünler vermeye başlamıştır. Ebüzziya Tevfik çok yönlü bir aydıydı. Ressam, hattat, matbaacı ve yazardı. Batıdaki Rönesans aydınlarına benziyordu. Kufi yazıda birçok eserler veriyor ve bu yazıyı basım işlerine uyguluyordu. Yazı ve değişik süsleme öğelerini kullanarak özgün kitap kapakları yapmıştır. Basılmış kitaba amblem ve ikinci kapağı o getirmiştir. Arabesk süslemede üstüne kimse olmamıştır. Süslemeli, süslemesiz olarak yaptığı kapakların çoğu bugün hala sanat değerini korumaktadır. İlk tramlı klişe uygulamasını onun yaptığı anlaşılmıştır. Takvim kapaklarının bazılarında, son yıllarda Avrupa'daki "Art Nouveau" akımından esinlendiği anlaşılmıştır. Ebüzziya Tevfik kendisi kapak yazısı yazdığı gibi başka hattatlarla da işbirliği yapmıştır. Örneğin 1880-1885 yılları arasında bastığı kitapların kapak yazılarını yakın akrabası olan Hattat Vahdeti yazmıştır. Tam bir grafik sanatçısı olan Vahdeti Osmanlı pul ve paralarının çoğunun grafik düzenlemesini yapmıştır. Vahdeti aynı zamanda çok iyi bir hakkak olarak çalışmalarını sürdürmüştür.¹⁹⁰

Ebüzziya'dan sonra matbaacılığa Ahmet İhsan Tokgöz'ün getirdiği yenilikler dikkati çekmiştir. Ahmet İhsan, batıdaki yenilikleri izlemiş, Servet-i Fünun Dergisi ve yayınlarıyla Ebüzziya'nın açtığı çığırını sürdürmüştür. Klişecilik onun matbaasında gelişmiş iki ve üç renkli resimleri ilk o basmıştır. Bunların örnekleri kitap kapaklarında da görülmüştür. Servet-i Fünun Dergisi baskı sanatının en güzel

¹⁸⁸ Kaynarcağ, "Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.", s. 10.

¹⁸⁹ Kaynarcağ, "Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.", s. 8-13.

¹⁹⁰ Kaynarcağ, "Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.", s. 10.

ürünlerini vermiştir. Birinci Meşrutiyet sonrasında, tanınmış yazarların, halka mal olmuş ünlü kişilerin fotoğraflarıyla resimleri kitap kapaklarında görülmeye başlanmıştır.¹⁹¹

Basın sektörü, 1890'larda Linotype dizgi makinalarının icadından sonra dizgide süratin sağlanması ile birlikte daha güncel, taze haberleri daha kısa sürede vermeye başlamıştır. Türk basını ilk Linotype baskı ile 1930'lu yıllarda Yunus nadi sayesinde tanışmıştı. Bu Linotype dönemi 1970'lere kadar sürmüş ve bu dönemde baskı rotatiflerle yapılmıştır. 1970'li yılların başında Türk basınında Günaydın gazetesi bir devrim yapmış ve Ofset baskıya geçmiştir. Diğer gazetelerde birbirini takiben kısa sürede Ofset baskı yöntemini kullanmaya başlamışlardır.¹⁹²

II. Abdülhamid döneminde yayımcılık, politik açıdan dengesiz bir ortamda güçlkle yaşamını sürdürebilmiştir. Savaşlar, kötü idare, bilim ve kültür açısından toplumun batıdan geri kalması, ekonomik çalkantılar basımcılığın da batı seviyesine ulaşmasını engellemiştir. Hamid'in tahta çıkışıyla ilan edilen Birinci Meşrutiyet çok kısa sürmüştür, izlenen baskı yöntemi giderek şiddetini artırmış yayımcılığı sistematik biçimde güçleştirmiştir. Yayımcılığa, zalim bir politika uygulanmıştır.¹⁹³

“Yayımcılık ruhsatı olanların, yayımlayacakları metinler kesinlikle Meclis-i Maarif'in onayından geçirir. 1878'de kurulan Encüme-i Teftiş ve Muayene yerli kitapların sansürünü yaparken, yabancı yayınların sansürünü de Matbuat-ı Hariciye Müdürlüğü üstlenir.”¹⁹⁴

Grev, suikast, yıldız, anarşi, dinamit vb. bazı sözcüklerin kullanılması yasaklanmış, bunlar liste halinde ilgililere verilmiştir. Dışarıdan gelen gazete ve kitaplar daha gümrükteyken denetimden geçirilmiştir. Victor Hugo, Voltaire, Jean Jacques Rousseau, Shakespeare ve Zola'nın yapıtlarının yurda girmesi yasaklanmıştır. “Muzır” damgası yemiş pek çok eser 1902 yılında Çemberlitaş Hamamı'nda günlerce yakılır.¹⁹⁵

¹⁹¹ Kaynaradağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 10.

¹⁹² Ali Murat Varol-Halil İbrahim Gürcan, Türk Basınında Teknoloji ve İnsan, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1994, s. VII.

¹⁹³ Demirtepe, age., s. 13.

¹⁹⁴ Demirtepe, age., s. 13.

¹⁹⁵ Demirtepe, age., s. 13.

Türkiye’de bütün bunlar yaşanırken Avrupa ve Amerika Çağ Dönümünde Modernizmi hazırlayan sanat hareketleri içerisinde ve Grafik Tasarım son derece hızlı bir şekilde yol almaktadır.

“Çağ Dönümü” 19. yüzyıl sonu ile 20. yüzyılın I. Dünya Savaşına kadar süren ilk evresini içerisine alan zaman dilimine verilen addır. Endüstri Devrimi, batı dünyasında büyük değişikliklere ve sarsıntılara neden olmuştur. Milyonlarca insanın yaşamını kontrol etmeye başlamış, makineleşme ve fabrika sistemi hızla gelişmiş orta sınıfı zenginleştirerek aristokrasinin hakimiyetini yıkmıştır. Endüstri çağının oluşturduğu karmaşık ortamda, insanların maddeci bir dünyaya sürüklenmesi, bireyin doğa ve estetik değer ile olan iletişimini koparmakta olduğu düşüncesi yayılmaya başlamıştır. “Endüstri Devriminin, el sanatlarının işlevini ortadan kaldırması sonucu sanat ile işlevin birbirinden kopması, hiçbir estetik kaygı düşünülmeden gerçekleştirilen seri-imalat ürünlerinin yaşamın her alanını kaplayarak sergiledikleri, estetik değerden yoksun görünüm, sanatçıları işlevi yeniden estetikle birleştirmenin yollarını aratmaya itmiştir.”¹⁹⁶ Bu arayış içerisinde sanatçıların bazıları tarihsel Ortaçağ anlayışına dönüp sanat ve el sanatları birliğini yeniden kurmayı denemiş, bazıları geleneğe karşı çıkarak, yeniliği savunup estetikle işlevi birleştirmiştir. Tasarım sürecinin başlaması, teknolojinin hızla gelişip ucuz malzeme üretmesi kitle iletişim çağını açmıştır ve çağdaş grafik tasarımın gelişme ortamını hazırlamıştır. Modern sanat akımları ilk tohumlarını bu dönemde atmıştır. Böylece grafik tasarım kitle iletişim başlıca unsuru olmuştur. (Resim 24-25-26-27-28-29-30-31)



24



25

Resim 24: Filippo Marinetti. Kitap Kapağı 1912

Resim 25: Rene Magritte “Minotaure” dergisi için kapak tasarımı. 1937.

¹⁹⁶ Bektaş, age., s. 13.



26



27

Resim 26 :Will Bradly. The Inland Printer dergisi kapak tasarımı.1894

Resim 27 :Will Bradly. The Inland Printer dergisi kapak tasarımı.1895



28



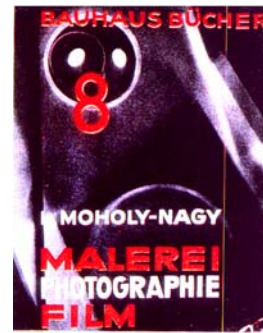
29

Resim 28: Will Bradly. The Inland Printer dergisi afiş ve kapak tasarımı.1895

Resim 29: Herb Lubalin. Yeniden tasarlanmak üzere ele alınan Sturday Evening Post Dergisinin kapak çalışması,1961.



30



31

Resim 30: El Lissitzky. El Lissitzky ve Hans Arp'ın yazdığı Kunstismus 1919 – 1924 (Sanatta İzm'ler 1914 – 1924) adlı kitabın kapak tasarımı. 1925.

Resim 31: Laszlo Moholy-Nagy. Bauhaus Kitapları için şömiz ceket tasarımı.

1908'de II. Meşrutiyet'in ilan edilmesiyle kitaplar bollamış, baskı sayıları artmış bu alana karşı ilgi çoğalmış yayıncılık gelişmiştir. Baskı tekniğindeki

ilerlemeler ve yeni ustaların yetişmesi ile kağıt ve kartondaki kalitenin artması basılı ürünlerin güzelliğini arttırmıştır.¹⁹⁷

“İbrahim Hilmi (Çığıracan), Hüseyin Rahmi Gürpınar’ın romanlarını renkli resimli kapaklar içinde yayımlamaya başladı. Suluboya ve guajla yapılan resimler halkın büyük ilgisini çekiyordu. Bu ilginç resimlerin ressamını ne yazık ki saptayamadım.”¹⁹⁸

Hattatların 1928’e kadar kapak düzenlemesine katkıları sürmüştür. Çoğunun adları bilinmeyen bu hattatlar çeşitli kapaklara olağanüstü güzellikte yazılar yazmışlardır.¹⁹⁹

“Türk sanatçısı uzun süreler pek alçakgönüllü bir davranış içinde yaşamış ve çoğu zaman eserine imzasını atmamıştır. Matbaa ile işbirliği yapan hattatlar arasında pek azının kimliğini bilebiliyoruz. Hattat Halim yazılarına arada bir imzasını atmıştır. Ötekilerde pek imza görülmemektedir. Birçok kapak yazısını Hattat Halim ile Hattat Hamid’in yazdığı anlaşılmaktadır. Halim Efendi, Askeri Matbaa ile Evkaf Matbaası hattatlığında görev aldıktan sonra bir atölye açmıştı. Hattat Hamid’de Harp Okulu Matbaası’ndaki görevinden sonra İstanbul’da Ankara Caddesi’nde bir yer açarak, piyasaya iş yaptı. Her ikisi değerli levhaların yanı sıra kartvizit, mühür, kitap kapağı yazısı olarak her çeşit yazıyı yazdılar.”²⁰⁰

1908’de II. Meşrutiyetin ilanı, ilk günlerin coşkunuyla yayım yaşamının bu kez dengesini yitirmesine yol açmıştır. Her türlü yayım denetimi sona ermiş, yayımdan sonra suç kapsamına girebilecek yayınlar cezalandırılmamıştır. II. Meşrutiyetin yayım yaşamı sınırsız özgürlükle doludur. Bu durum ise özgürlükten çok kendine özgü bir anarşi doğurmuştur; siyasal şantajlara da yol açmıştır.²⁰¹

Bu dönemin önemli bir bölümü istikrarsızlık içinde geçmiş, yayım özgürlüğü ise sözde kalmıştır. Kimi zaman özgür olsa da baskı genellikle baskı gören siyasal düşünce, birçok siyasal görüşün ortaya çıkmasına da neden olmuştur.²⁰²

¹⁹⁷ Kaynarcağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 10.

¹⁹⁸ Kaynarcağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 10.

¹⁹⁹ Kaynarcağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 10.

²⁰⁰ Kaynarcağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 10-11.

²⁰¹ Demirtepe, age., s. 13.

²⁰² Demirtepe, age., s. 13.

“1919 yılında bu kez Vahidettin’in sansürü başlar. Sansür kurulunun izni olmaksızın hiçbir materyal basılamayacaktır. Ancak Ankara’da kurulan Büyük Millet Meclisi 1920’de onayladığı bir yasayla İstanbul Hükümeti tarafından yapılmış hiçbir işlemi kabul etmeyeceğini açıklar. Böylece sansür İstanbul sınırları içinde kalır.”²⁰³

1920’den sonra Münif Fehim Özarman özgün çalışmalar yapmaya başlamıştır. Sanatçı kırk yıldan fazla bir zaman kitap kapağı resimlemiş, bu alanda en önemli isim olmuştur.²⁰⁴

“Cumhuriyet dönemi anayasaları yayınlara sansür koyulamayacağı görüşünde birleşirler. Ancak sıkıyönetim yasalarına göre olağanüstü koşullarda, sıkıyönetim bölgelerinde her türlü yayına sansür uygulanabilir. Türkiye’de geniş bir zaman bölümünde sıkıyönetim ilan edilmiştir. Üstelik yayımcılığın can damarı olan İstanbul her seferinde sıkıyönetim kapsamına girmiştir. Gerçi kitaplar hiçbir zaman basımdan önce denetlenmemiştir ama yayımdan sonra yasaklanmıştır, toplatılmıştır; yazar düşüncelerinden ötürü suçlanmış cezalandırılmıştır.”²⁰⁵

II.3.1.3.3. Cumhuriyet Döneminde Kitap Kapağı:

Türkiye’nin ilk çağdaş grafik sanatçısı, grafik tasarımcıları, İhap Hulusi ve Kenan Temizan’dır. Türkiye’de henüz “grafik” sözcüğünün anlamının bilinmediği, duyulmadığı dönemlerde, bu iki sanatçı yurtdışında aldıkları eğitimden sonra yurda dönmüşler bu sanatın modern anlamda ilk temsilcileri olmuşlardır. İhap Hulusi Almanya’dan gönderdiği afişlerle ilk Türk afiş sergisini 1923’te açmıştır. İlk grafik uygulaması 1925’te “İnci” markalı bir diş macununun ambalajını resimlemek olmuştur. İhap Hulusi Türkiye’ye döndüğünde değil bu konuda öğretim görevlisi gibi çalışmak, öğrendiklerini bile uygulamayı düşünemediğini bu nedenle Akbaba dergisinde desenler çizmeye başladığını ve ilk işini de bu desenleri gören İzmirli bir işadamından aldığını ifade etmektedir.²⁰⁶

²⁰³ Demirtepe, age., s. 13.

²⁰⁴ Maden, “Yarışmanın Ardından.”, s. 10.

²⁰⁵ Demirtepe, age., s. 13.

²⁰⁶ Zeynep Oral, “Günümüzün grafik sanatları, içerikle biçimi tek unsur halinde kaynaştırmasıyla seçkinleşiyor.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 191, 2 Temmuz 1976, s. 18.

İhap Hulusi öğrencilik yıllarında başladığı karikatür serüvenini o zamanlar alışılmamış, görülmemiş bir tarzda ortaya koymuştur. Bu bilinen karikatürlere değil resim-karikatürdür. İhap Hulusi Akbaba’da olduğu gibi Üstat Cem’in 1927’de ikinci kez çıkarttığı mizah dergisi Cem’de de karikatür yayımlamış, 1928 sayılarının karton kapaklarının grafik düzenlemesini de yapmıştır. 1930’lu yıllarda reklam afişi ve kitap kapağı tasarımı temel uğraşısı haline gelmiştir. Genellikle altyazılı karikatürler çizmiştir. Özenle çekilmiş bir filmin karelerine benzetilmektedir. Işık-gölge karşıtlıklarına dayanan resim anlayışıyla kuşatılmış güzel kadınlar, erkekler, çocuklar ve onların yer aldıkları mekanın tasviri büyük bir ustalığın ürünlerini kuşkusuz büyüleyici bir biçimde gözler önüne sermiştir.²⁰⁷

Bir an için gerilere dönüp, 1925’lerin Türkiye’sine bakalım. Cumhuriyet henüz iki yaşında, her yeni konuya büyük bir ilgi ve coşku ile sarılınmakta olduğunu görürüz. İhap Hulusi 1925’ten sonra ürün vermeye başlamış tasarladığı kapaklara yeni bir tat getirmiştir. 1927 yılında “Sanayii Teşvik Kanunu” çıkarılmış, 1928’de Atatürk’ün nutkuyla “İzmir İktisat Kongresi” açılmıştır. Bütün bunlar Türkiye’nin biran önce sanayi ülkeleri arasına girmesi için yapılmış Türk işadamlarına ve Türk sanayiine destek olmuştur. Bu değişen ortamda, değişim ve gelişim sanatın çeşitli dallarına da yansımaları kaçınılmaz kılmuştur. Sanayideki gelişmeler rekabeti hızlandıracak, rekabetle birlikte grafik sanatlara daha fazla gereksinme duyulacaktır.²⁰⁸ “Bu gereksinme malların, mamullerin tanıtılmasına, daha cazip paketlenmesine, ‘albenisi’ olan biçimlere dökülmesine yol açacaktı. İşte tam bu dönemde Türkiye’deki tek grafik sanatçısı İhap Hulusi’dir.”²⁰⁹

Cumhuriyet döneminde, ciltçilikte makineleşmeye gidilmiştir. Gün geçtikçe artan cilt talebini karşılayabilmek için makine cildi daha fazla önem kazanmıştır. Bunda okuma yazmanın mecburi oluşu, kitaplarda baskı adedinin çoğalmasını, zorunlu kılmuştur. Okuyucu sayısının fazlaşmasının, makine ciltlerin çok ucuza mal

²⁰⁷ Turgut Çeviker, “Büyük bir ustalığın zevkli, keyifli ürünleri...”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 142, 15 Nisan 1986, s. 16-17.

²⁰⁸ Oral, “Günümüzün grafik sanatları, içerikle biçimi tek unsur halinde kaynaştırmasıyla seçkinleşiyor.”, s. 18.

²⁰⁹ Oral, “Günümüzün grafik sanatları, içerikle biçimi tek unsur halinde kaynaştırmasıyla seçkinleşiyor.”, s. 18.

edilmesinin önemli rolü olmuştur. Bu dönemde bazı sanatçılar kitap kapağı üzerine çalışmıştır fakat bir ekol gösterilmesi mümkün değildir.²¹⁰

II.3.1.3.3.1. Yazı Devriminden Sonra Kitap Kapağı:

1923 yılına kadar saray ve çevresinin sağladığı olanaklarla yaşamlarını sürdüren hattat, müzehhip, minyatürcü ve mücellitlerin tüm ustalıklarını kullanarak hazırladıkları yazmalar birkaç kişinin beğenisine sunulmuş, eserler ise saray ya da konak kitaplıklarında tozlanmağa terk edilmiştir. Bu çalışmalar dini mimarinin görkemli yapılarında nakış, çini yazı oyma şeklinde inanılmaz bir estetik ve duyarlığa varabilmiştir. Bu yolla az da olsa halka gösterilen grafik sanatlar, Karagöz suretleri ve göstermelikleri ile geniş kitlelere seslenebilmiştir.²¹¹

Cumhuriyetin ilanı ile savaş sonrası Türkiye'sinde birtek değil, pek çok istenmiştir. Elde bulunan çoğaltma tekniklerine elverişli bir çalışma gerekli görülmüştür. Devlet, atılımlarını kitlelere anlatacak afişlere, broşürlere, ürettiği mamuller için kutulara, etiketlere gereksinme duymuştur. Genç afiş sanatçısı İhap Hulusi(Görey) o dönemlerde hemen hemen tek başına çalışarak yıllarca bütün devlet kurumu afişlerini, diplomalarını; rakı etiketlerinden tayyare piyangosu biletlerine kadar tasarlanan esere firçasının izini bırakmıştır.²¹²

Türk inkılabının en dikkate değer önemli bölümlerinin içinde Arap harflerinin bırakılıp yeni harflerin kabulü vardır. 1 Kasım 1928'de resmen kabul edilen Türk alfabesi ile basım sanatının en önemli olayı gerçekleşmiştir. "Türkiye yazı devrimini yaptıktan sonra kitap sanatımız için iki hazinenin de kapısı açılmıştır. Biri, Batı kültür dünyasının oluşturduğu, diğeri Türk el yazması kitaplarının sanat dünyası. Latin yazısı Türk grafik sanatçısına kitap üretme tekniklerinin olanaklarını da beraber getirmiştir."²¹³

Yazı devriminden sonra ekonomik ve teknik yetersizlikler, grafik sanatçısı yokluğu nedenleri ile, kitabın görsel sanat öğeleri ön plana çıkarılamamıştır. Gittikçe

²¹⁰ Binark, age., s. 7.

²¹¹ Mengü Ertel, "Türk grafik sanatçılarının tümü tam anlamıyla Cumhuriyet çocuklarıdır.", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 51, 26 Ekim 1973, s. 5.

²¹² Ertel, "Türk grafik sanatçılarının tümü tam anlamıyla Cumhuriyet çocuklarıdır.", s. 5.

²¹³ Aslıer, "Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.", s. 11.

bu yetersizlikler giderilmiş, yetenekli grafik sanatçıları yetişmiş, röprodüksiyon ve baskı tekniği olanaklarının gelişmesiyle güzel kitap düşüncesi beslenmeye başlamıştır.²¹⁴

Yazı devriminden sonra görülen matbaa ressamı ve grafikçilerin çoğu sıradan, grafik sanatı konusunda eğitim almamış insanlardı. Sonra bazı isimler daha çok duyulmaya ve aranmaya başlamıştır. Başarılı bir kapak ressamı olarak Münif Fehim söylenebilir. Münif Fehim uzun yıllar birçok kapağa imzasını atmış, özgün kapaklar yapmıştır. Kapak alanında ikinci sanatçı İhap Hulusi ve diğer bir kapak sanatçısı da Suavi'dir. İhap Hulusi diğer çalışmalarının çokluğuna rağmen hemen Münif Fehim'i takip eder. Ali Suavi ise 1930'ların sonlarıyla, 1940'ların başlarında verimli bir şekilde çalışmış, Ankara Caddesi'nin ortasında kurduğu işyerinde sevilen bir grafikçi olmuştur. O dönemdeki birçok güzel kapağın üzerinde onun imzası bulunmaktadır.²¹⁵

Bu üç sanatçı arasına kısa bir süre sonra Cemal Görkey katılmıştır. Faris Erkman 1940'ların bir başka ünlü kapak ressamıdır. İlk kuşak grafikçilerin resim biçimi ve kapak düzenleme anlayışları farklı düzeydeki ressamların işleriyle birlikte 1960'ların başlarına kadar sürmüştür. 1940'ların bir özelliği de Avrupa kopyası kapaklar olmuştur. Remzi Yayınları Fransa'daki Gallimard Yayınevinin, Milli Eğitim Klasikleri Cluny Yayınevinin kapaklarını kopya etmiştir.²¹⁶

1950'lerde bir Amerikanlaşma modası başlamıştır ve kapak grafiğinin gelişmesine büyük ölçüde engel olmuştur. Amerikan dergilerinden kesilmiş ya da kopya edilmiş resimlerin uygulandığı kapaklar uzun yıllar piyasayı elinde tutmuştur. İyi kapak yapma çabaları engellenmiştir. Aynı olumsuz etki başka etkenlerle de birleşip güçlenmiş yakın geçmişimize kadar sürmüştür.²¹⁷

“1950 ile 1960 arasındaki yıllarda Agob Arad'ın işleriyle karşılaşıyoruz. Özellikle Yeditepe yayınları için çizdiği kapaklarda o yıllar için belirgin bir yenilik getirdi sanatçı.”²¹⁸

1960'dan sonra, daha çok akademi mezunu grafikçilerle karşılaşmıştır. Toplumda büyük değişme ve gelişmeler olmuş, kültürlü ve zevkli yetenekli yeni bir

²¹⁴ Ashier, “Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.”, s. 11.

²¹⁵ Kaynaradağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 11.

²¹⁶ Kaynaradağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 11.

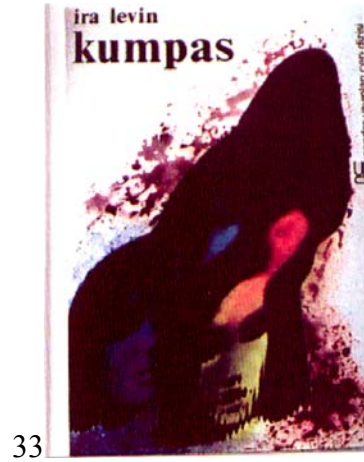
²¹⁷ Maden, “Yarışmanın Ardından.”, s. 10.

²¹⁸ Maden, “Yarışmanın Ardından.”, s. 10.

kuşak yayıncılık hayatına adı atmıştır. Yeni grafik sanatçıları ard arda adlarını duyurmuş ve başarılı kapaklar yapmışlardır. Bazı kapak tasarımcılarının adları: Yurdaer Altıntaş, Firuz Aşkın, Sungu Çapan, İsa Çelik, Ayhan Erer, Bülent Erkmen, Mengü Ertel, Fahri Karagözoğlu, Sait Maden, Oral Orhon, Derman Över, Erdoğan Özer, Leyla Uçansu, Erkal Yavi, diye sıralanabilir. Bunlar ilk fırsatta örgütlenmişler ve ortaklaşa seslerini duyurup çeşitli sergiler hazırlayacak düzeye gelmişlerdir.²¹⁹ (Resim 32-33)



32



33

Resim 32: Mengü Ertel. Kitap kapağı.

Resim 33: Yurder Altıntaş. Kitap kapağı. 1973.

1960’larda grafik sanatçılarının işini kolaylaştıran “Letraset” tekniği ortaya çıkmıştır. Letraset bir çıkartma kolaylığı sağlıyor istenilen harf çok çabuk yazılabiliyordu. Saatlerce harf çalışması yapmaya gerek kalmamıştı. Fakat bu teknik, kolaylıkla birlikte yaratıcılığı önlemişti. Mekanik bir anlayış egemen olmuş, ancak usta tasarımcılar bu kalıplaşmadan kurtulabilmişler.²²⁰

Diğer sanatçılar gibi grafik tasarımcıları da bazen toplum koşullarına bağımlı olmanın sıkıntısını yaşamışlardır. Her zaman istedikleri kapakları yapamadıkları olmuştur. Sait Maden gibi şimdiye kadar 5000’den fazla kapak düzenlemesi yapmış bir tasarımcı olarak zaman zaman grafik sanatının dingin ve yalın kapakları yerine işverenin baskı ve koşullandırması ile çalışmak zorunda kaldığı durumlardan yakınmıştır.²²¹

²¹⁹ Kaynardağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 11.

²²⁰ Kaynardağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 11.

²²¹ Kaynardağ, “Dünden Bugüne Kitap kapaklarımız.”, s. 11.

1975 yılında yapılan bir yarışmada “Türkiye’de yayınlanmış 50 güzel kitabı seçerken; yazı karakteri ve yazı boyutunun seçiminde, satır ve sayfa düzeninde ve ciltte, kapaklardaki kadar titiz davranılmadığını gördük. Teknik üretimde de durum böyle. Basımevlerinde röprodüksiyon, dizgi ve baskı için gerekli en yeni donatım bulunduğu halde, olanakların her zaman kapaklara yansımadağı görülüyor. Örneğin, en yeni makinalarda dizilmiş satırlar baskı da aynı doğrultu da, ön ve arkada üst üste getirilemiyor. Çağdaş düzeyde illüstrasyonlar yaptırılmasına karşın röprodüksiyonda denk titizlik gösterilmiyor.”²²²

“50 güzel kitabı seçmek için yapılan duyurunun ilgi görmesi, görsel sanat öğelerine olan ilginin de bir belirtisi oldu. Yayımcı ve üreticilerimizin kitap dizaynı sorunlarına önem vermeye başladıklarını artık örnekleriyle kanıtıyoruz. Kapaklarda başlayan çağdaşlaşma ve özgünleşmenin giderek her sayfaya ve tek harfe kadar ineneğine inanıyoruz.”²²³

Grafikte bir başka önemli sorun Batı örneklerinin etkisinden kurtulma gereği olmuştur. “1925’lerden 1970’lere batı, hep gözümüzü diktiğimiz yer oldu. Bu nedenle hep oraya gidip görücü ve izleyici olduk. Ancak 1970’lerden sonra Batıya biraz daha lakayt bakmaya başladık. Şimdi artık Batıyı anlıyoruz. Anlama sıkıntımız yok. Hatta diyoruz ki, artık bizim de söylemek istediklerimiz var. İlginç olan budur.”²²⁴

Tasarımcılar bu konuda bilinçlenmiş, kendi değer yargılarına, düşünce ve yaratma güçlerine uygun özgün çalışmalar yapmışlardır. Kapakları Batı etkisinden kurtarmaya ve kendi ulusal damgalarını vurmaya çalışmışlardır. “Örneğin Sait Maden şöyle söylüyor bir yazısında: ‘Kendi yaşam temellerini, yine kendi düşünce, yaratma ve bulgu ürünleriyle, kendi değer yargılarıyla çözümleyip kuramayan toplumun her sanat dalı gibi grafiği de köksüz olacaktır. Yine bu yazısında çok haklı olarak söylediği gibi Türk grafikçisi yeni bir ‘a’ harfi, yeni bir ‘b’ harfi çizerken ona kendi ulusunun biçimleme gücünün damgasını vurmak zorundadır.”²²⁵

²²² Asher, “Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.”, s. 11.

²²³ Asher, “Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.”, s. 11.

²²⁴ Esra Güner, “Resim Yaparken Kültür Birikimine Yaslanılmalı.”, Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi, Sayı: 99, Şubat 1989, s. 76-78.

²²⁵ Kaynaradağ, “Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, s. 11.

Çağdaş düzeyde ilk grafik sanatı çalışmaları kitap kapaklarına yansımıştır. 1975 yılında Türk-Alman Kültür Merkezinin düzenlediği, Devlet Güzel Sanatlar Akademisinde açılan “Güzel Kitap” Sergisinde Almanya’dan seçilen 52 kitabın yanı sıra, Türkiye’deki yayınevlerinin gönderdiği kitaplar arasından seçilen 50 kitap sergilenmiştir. 50 güzel Türk kitabının seçilmesinde bir sıkıntı çekilmemiş çünkü kapakların çoğu sanatçı kişiliğini kanıtlamış, grafik sanatçıları tarafından yapılmıştır. Kitabın görsel sanat öğeleri sadece kapakta bitmemiş kitabın tümünde kullanılan yazılar, yazı sayfaları, sayfalardaki boşluklar, resimler, cilt, boyutlar, malzeme ve üretimin teknik kalitesi tasarım (dizayn) bütünlüğünü oluşturmaya başlamıştır.²²⁶

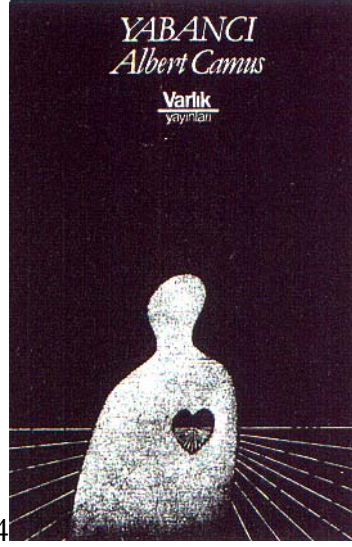
80’li yıllarda grafik sanatı birtakım değişiklikler geçirmiştir. Türkiye’de de bu alanda gelişmeler olmuştur. 70’lerdeki Modernizm anlayışı 80’lerde yerini Post Modernizme bırakmıştır. Görüntüyü oluşturan eleman sayısı artmış, görsel zenginliğe bu yolla ulaşmak amaçlanmıştır. Süs unsurları öne çıkmış fakat daha çok içeriğe önem verilmiştir. 80’lerde özellikle Anglo Sakson ve Japon kaynaklı grafik ürünlerde “mükemmelliyetçi” bir tasarım ve uygulama anlayışı gözlenmiştir. Dönemin ikinci yarısında ise bu anlayışa tepki olarak gördüğümüz Brody’nin öncülüğünde, Dadaya, Fütürizme ve Rus Konstrüktivizmine göndermeler yapan bir karşı tasarım giderek yaygınlaşmıştır. 80’lerin sonlarında görülen 50’ler modasını da unutmamak gerekir.²²⁷

Türkiye’de 80’li yıllar grafik sanatı açısından önemli yıllar olmuştur. 80’lerde kurulan (GMK) Grafikerler Meslek Kuruluşu giderek etkinliklerini çoğaltmıştır. Sergiler, ödüller grafik sanatlara hareket kazandırmış, canlılık getirmiştir. Böylece tanıtım sektöründe önemli bir yer edinen grafik sanatı halk tarafından tanınıp bilinmeye başlamış kamuoyunda popüler bir meslek olmuştur. Bu sanattaki popülerite ve canlılık 80’lerde Türkiye’nin en önemli konusu olmuştur.²²⁸ (Resim 34-35-36)

²²⁶ Asher, “Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap Kapakları.”, s. 11.

²²⁷ Bülent Erkmen, “Son An Çok Önemli.”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, 100. Sayı Özel Eki, Mayıs 1989, s. 68-69.

²²⁸ Serdar Benli, “Eğitim İletişim Kullanım Yetersiz.”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı: 122, Ocak 1991, s. 54-58.



34

Resim 34: Varlık yayınları kitap kapağı.



35

doğan avcıoğlu
milli
kurtuluş tarihi
1838DEN1995E



36

Resim 35: Kitap kapağı resimlemesi.

Resim 36: Kitap kapağı .

1984 yılında gerçekleştirilen Kitap Kapağı Yarışması belki de dünyada ilk kez gerçekleştirilmiştir. Bu yıllarda yani 80'lerde grafik bilincinin daha arttığını, daha önceki yıllara bakınca söylemek doğru olur. Çünkü kapak tasarımı bu yıllarda bir afiş kadar bağımsız bir sanat uğraşı haline gelmiştir. Böyle bir yarışmanın düzenlenmesi de çok yararlı bir girişim olmuştur. Yıllarca az sayıda kişinin uğraş verdiği bu alan

bu yarışmaya 150 kişinin katılımıyla umulmayacak bir ilgi sergilemiştir. Bu ilginin gelecek vadettiği yaşadığımız şu günlerde kendini gösteriyor.²²⁹

Biraz da 90'lı yıllara değinecek olursak Grafikerler Meslek Kuruluşunun sergilerinde yer alan Kitap Kapağı Bölümü 91 yılında çok cılız geçmiştir. O yıl kitap tasarımı bölümüne katılan iş sayısı dördü geçmemiştir. Buradan yayıncıların ekonomik bir kriz yaşadıkları anlaşılmıştır. Bu arada yıllarca kitap kapağı konusunda iş üretmiş olan Sadık Karamustafa'ya “Neden iyi kapak üretilmiyor diye sorulduğunda yayıncıların kapak tasarımına fazla para ödemek istemediklerini, bu nedenle grafik sanatçısına cazip gelmediğini ifade etmiştir. Aynı yıllarda Can Yayınları belli bir grafik düzen içindeki dikdörtgen alana bir resim yerleştirip işin kolayına kaçmıştır. Bu onlar için hem masrafsız oluyor hem de o yayınevinin okuyucusunun dikkatini çekebiliyordu. Bunun yanı sıra yazarlara kendi kitapları hakkında söz hakkı verilmiyor, olayın dışında bırakılıyorlardı. Kitaba kapak yapmak denince sadece ön kapaktaki illüstrasyon anlaşıyordu. Sırt ve arka kapak ihmal ediliyor, tipografiye fazla önem verilmiyordu. Kitabın iç düzenlemesi, kapak kadar önemli olup her sayfasının tasarımcının elinden çıkması gerekirken ne yazık ki gereken ilgiden yoksundu.²³⁰

II.3.1.3.3.2. Günümüzde Kitap Kapağı:

1450'lerde Johann Gutenberg'in oynar harflerle ilk basımı gerçekleştirmesi ile başlayan basım tarihinde, üretilen ilk ürünler kitaplar olmuştur. Gazete ve dergilerin basımı ise daha sonraki yıllarda gerçekleşmiştir. Avrupa'da bugünkü anlamda ilk gazete 1609 yılında Avisa, Relation oder Zeitung adıyla Strasburg'da basılmıştır. Osmanlı İmparatorluğu'nda, matbaada Türkler tarafından ilk baskı İbrahim Müteferrika tarafından 1729 yılında gerçekleştirilmiştir. İlk gazete ise bir resmi gazete niteliğinde olan Takvim-i Vekayi'dir ve 1831 yılında yayımlanmıştır. Matbaanın Türkler tarafından kullanılması Avrupa'dan iki yüzyıl sonra

²²⁹ Maden, “Yarışmanın Ardından.”, s. 10.

²³⁰ Benli, age., s. 55-56.

gerçekleşmesine karşın günümüzde Türk basını Avrupa ve Amerika basını ile yarışabilecek duruma gelmiştir.²³¹

Günümüz grafik tasarım alanında kitap ve kapak tasarımı bir ürünün paketlenmesi olarak algılanmakta bu nedenle kitaptan daha çok dışı, yani kapak tasarımı önemsenmektedir. Kitap, harflerle, sözcüklerle örülmüş çeşitli nitelikteki bilgidir. Tipografinin bulunuşu bilginin yaygınlaşmasını sağlamak için olmuştur. Daha akılcı, zeki üretim yöntemleri sayesinde kitaplar çoğalmıştır. O günden bugüne değişen, kitabın bütünüyle bir bilgi kaynağı olmasından, bilgi aktarımının en temel aracı olmasından öte, bir tüketim nesnesi olarak her gün yüzlerce, binlerce üretilen bu metanın dış paketiyle tanımlanması ve satılması amaçlanır olmuştur.²³²

Günümüz bilgi çağında, bilginin yoğun bir biçimde sürekli üretildiği günümüz ortamında neredeyse her şey paketlenmektedir. Çünkü ürünün sadece adı yeterli olmamakta, tanıtım için daha fazla görsel malzemeye ihtiyaç duyulmaktadır. Her geçen gün kitapçılarda onlarca yeni çıkmış kitapla karşılaşmaktayız. Eğer sadece kapaklarda kitabın adı yazsaydı bu rekabet ortamında, her şeyin görselliğe döküldüğü bu dönemde kitaplar arasındaki satış rekabeti sadece kitabın adıyla sağlanabilir, bunun sonucu da ne kadar iyi olur tartışılırdı. Çünkü aradığımız ve ilgilenebileceğimiz bilgiyi, kitabın adıyla ne kadar bulabiliriz. Bu durumda kitabın içeriğini anlayabilmek, gelişmeleri günü gününe takip etmek olası görünmemektedir.²³³ “Kitleleşen yaşantımız için meydana getirilen üretimlerin dağıtım ve tüketim sorunları, nesne-insan ilişkisini de değiştirmiştir. İnsanın kültürel olarak ortaya koyduğu bazı üretimler anlam ve işlev değiştirerek görsel paketlemelere indirgenmiştir.”²³⁴

“Gerçekte bir bütün olarak, kültürel bir ürün olan kitap, içeriğinden kapak tasarımına, tipografisinden üretim kalitesine vb. ayrı düşünülemez. Kitle kültürü ve tüketim toplumuna gelinceye değin insanın yaşantısında bir bütün olarak varolan kitap, günümüzde imgeleşen görüntülerin ve moda söylencelerin bizim kararlarımızı belirlediği bir süreçte artık kapaklarının görüntüsüne indirgenmiş durumdadır. Ve üstelik içeriğinden de öte, sindirerek okumaya zaman bırakmayan yaşantımızda,

²³¹ Varol-Gürcan, age., s. 1.

²³² Sarıkavak, “Kitap ve Kapak Tasarımı Üzerine.”, s. 22.

²³³ Sarıkavak, “Kitap ve Kapak Tasarımı Üzerine.”, s. 22.

²³⁴ Sarıkavak, “Kitap ve Kapak Tasarımı Üzerine.”, s. 22.

tüketici kitle anlayışı içinde, medyada öne çıkartılmış, bilmem kaçınıcı baskısının yapıldığı kitapları almaya ve onları da tüketim nesnelere gibi kullanıp atmaya yönlendiriliyoruz. Popülist, günöbirlikçi yaşantı, her şeyi paketlediği gibi artık kitapları da paketleriyle yani kapak tasarımlarıyla satmaya, tüketirmeye zorluyor.”²³⁵ (Resim 37-38-39)

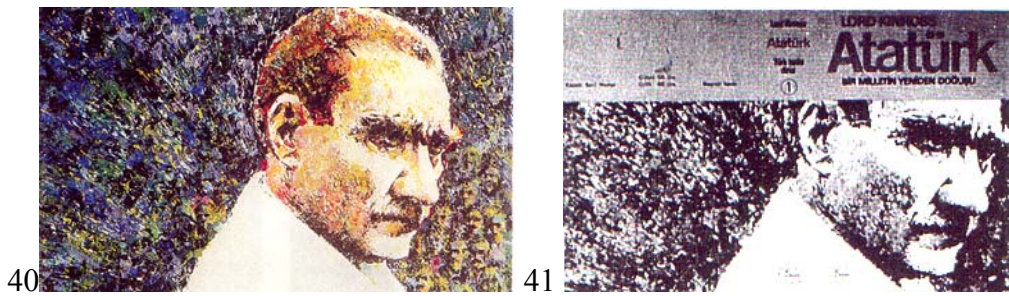


Resim 37 : Dergi kapağı.

Resim 38 : Dergi kapağı.

Resim 39 : Dergi kapağı .

“Yayınevlerinde bir meta olarak üretilecek kitabın ne kadar satacağı üzerine olan tartışmalar, diğerkleriyle aynı pazardan pay almaya çalışan yayınevi için kitabın ambalajına (yani dış görünüş ya da kapağına) düşen görevler çoğu zaman kitabı bir bütün olmaktan çıkarıp paketlenmiş bir tüketim nesnesinin satışını artırıcı bir anlam kazanabiliyor. Ve bu karmaşa içinde aslında bir bütün olarak kitabın kendisinden kopartılmış kapak tasarımı da tüketilmiş oluyor.”²³⁶ (Resim 40-41-42-43)

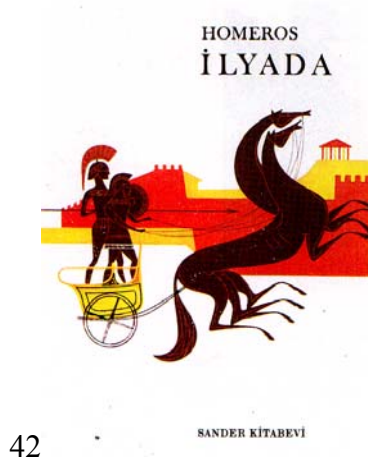


Resim 40 : Kitap kapağı resimlemesi.

Resim 41 : Kitap kapağı.

²³⁵ Sarıkavak, “Kitap ve Kapak Tasarımı Üzerine.”, s. 22-23.

²³⁶ Sarıkavak, “Kitap ve Kapak Tasarımı Üzerine.”, s. 23.



42



43

Resim 42 : Sait Maden. Kitap kapağı.

Resim 43 : Kitap kapağı.

Bu olgular arasında tasarımcı nasıl bir kitap, ya da kapak tasarımı olmalı diyerek kaygılanmaktadır. Tüm bu olgulara karşı kitap ve kapağı, tipografisi, baskı kalitesi, işlev ve estetiğiyle her durumda bir grafik tasarım sorunsalıdır ve bunu sürdürmektedir.²³⁷

Bugün ülkemizde kapak tasarımına çok önem veren yayınevleri bulunmakta ve yayınevleri adına kitaplarını ve kapaklarını tasarlayan tasarımcılar her geçen gün sayısını arttırmaktadır. Ya da tasarımcılar hiçbir yere bağımlı olmaksızın serbest bir şekilde tasarımlarını yapmaktadırlar.²³⁸

2000'li yıllar, grafik sanatı açısından inanılmaz değişimler ve gelişimler geçirdiği bir devre olmuştur. Dünyada gelişen bilim ve tekniği Türkiye'nin önceki yıllara göre daha yakından takip etmesi, gelişen endüstri, bilinçlenen toplum yapısı, düzelen ekonomik ve sosyal hayat, büyük bir rekabet ortamını doğurmuş, tanıtım ve reklama büyük paralar harcanır duruma gelmiştir. Her alanda olduğu gibi yayıncılar arasındaki rekabet de daha kaliteli, bilinçli, nitelikli, işlevsel daha geniş kitlelere ulaşabilen kapak tasarımları yaptırarak satışı arttırmaktadır.

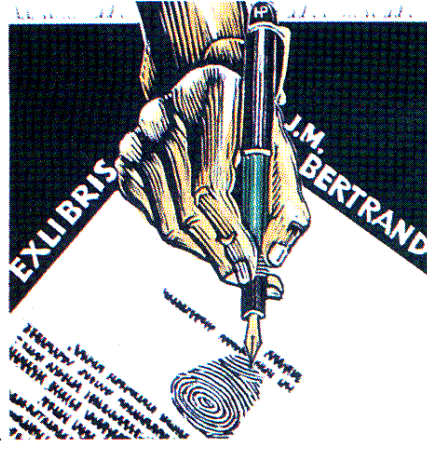
21. yüzyılın bu ilk yıllarında grafik sanatının Türkiye'de artık belli bir güce, sese ve konuma sahip olması ve bundan sonra da yetişen genç sanatçıların ufkunun açık olması tasarımların zenginleşmesine ortam hazırlayacaktır.

²³⁷ Sarıkavak, "Kitap ve Kapak Tasarımı Üzerine.", s. 23.

²³⁸ Sarıkavak, "Kitap ve Kapak Tasarımı Üzerine.", s. 23.

II.3.2. Kitap Kapağında Ex-Libris'in Yeri ve Önemi:

“Ankara Exlibris Derneği, 19 Ağustos 1997 tarihinde, iki elin on parmağını geçmeyen sayıda bir gönüllü ordusu tarafından kuruldu. Erdoğan Ergün, İsmail İlhan, Şefik kahramankaptan, Gökhan okur., Erol Olcay, Kaya Özsezgin, hasan Pekmezci, Hasip Pektaş, N. Kemal Sarıkavak ve Zafer Sönmezateş'ten oluşan bu gönüllü ordusunun her şeyden önce Exlibrisin anlamı, teknik özellikleri ve hatta ne işe yaradığı konusunda sanatseverleri bilgilendirmek, ışık tutmak gibi yoğun telaşları vardı. Çünkü exlibris Türkiye’de 1997 yılına kadar sadece kitaba tutkulu kitapseverlerin, kitap koleksiyoncularının ve özgün yapıtlar üreten birkaç sanatçının dünyasında biliniyordu.”²³⁹ (Resim 44-45)



44



45

Resim 44 : Bir Exlibris örneği.

Resim 45 : Hasip Pektaş'a ait bir Exlibris

Sözcük olarak "...'nın kitabı", "...'nın kitaplığına ait", veya "...'nın kütüphanesinden" anlamına gelen Ex-Libris'in İngilizce karşılığı "Bookplate" dir. Ex-Libris, kitapseverlerin sahip oldukları kitapların iç kapağına yapıştırdıkları, üzerinde adlarının ve değişik konularda resimlerin yer aldığı küçük boyutlu özgün grafik çalışmalardır. Kitabın kartviziti ya da tapusu olarak ta nitelendirilebilir. Üzerinde "Ex-Libris Behçet Necatigil" yazan bir çalışma, "Behçet Necatigil'in kitaplığından" anlamını taşır ve onun sahip olduğu kitaplarda kullanılır.²⁴⁰

²³⁹ Dilek Şener, "Uluslararası Exlibris Yarışması için bir çağrı.", Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 508, 15 Temmuz 2001, s. 62.

²⁴⁰ Hasip Pektaş, Ex-Libris, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım 1996, s. 11-13.

Ex-Libris'in doğu; önceleri sadece kilisenin ve prenslerin ellerinde bulunan çok değerli el yazması kitaplar, matbaanın icadıyla alt düzeydeki soyluların, eğitim görmüş burjuva sınıfının da eline geçmeye başlamış, böylece tek sayı olma durumunu kaybeden bu kitaplar, hırsızlıktan ve değişmelerdeki kaybolmalardan korunmak için üzerine özel bir mülkiyet işareti koyma gerekliliği ile olmuştur. Bu işaretler kitap sahibini simgeleyen semboller, çizimler olup, zamanla övünç kaynağı olmaya başlamıştır.²⁴¹

Büyük kitap koleksiyonlarına sahip ortaçağ manastırlarındaki kitaplarda bu tür semboller kullanılmış, hatta ödünç verilen kitaplara özen gösterilmesi için ricalarda bulunulmuş, kaybolursa verilecek cezalar ve tehditler yazılmıştır.²⁴²

Ex-Librisler, kitap sahibini tanıtip, yücelttiği gibi kitabı ödünç alan kişiyi, geri getirmesi için uyarır. Bir mülkiyet işareti, sahiplenme göstergesi olduğu gibi kitabın hırsızlığa karşı korunmasını sağlama işlevi de vardır. Bunun yansıra ex-librisler geleneğe saygının, yazılı metinlere ilgi ve sevginin sembolü olmuşturlar.²⁴³

“Bünyesinde kültürel ve tarihsel değerleri taşıyan Ex Libris'ler, 500 yıldan beri sanatsal kaygılarla yapılmakta ve pek çok meraklısı tarafından toplanmaktadır. Ex Libris, insanı farklı düşüncelere yönelten özgün bir çalışma alanıdır. Genellikle kitap boyutuna uygun (13-14 cm veya daha küçük) şekilde hazırlanıp, değişik baskı teknikleriyle üretilmektedir. Genellikle siyah-beyaz kitaplara siyah-beyaz ağaç ve linolyum baskılar, renkli kitaplara taş ve ipek baskılar, çok kıymetli kitaplara ise metal gravürler konulmaktadır. Baskı teknikleri Ex Librisler'in uygun yerine kısaltma yapılarak yazılmakta, eğer çalışma renkli ise kaç renk olduğu da belirtilmektedir.”²⁴⁴

1800 yıllarına kadar daha çok soyluların arması olarak kullanılan Ex-Libris'ler, 19. yüzyıl ve özellikle de 20. yüzyıldan sonra tümüyle sanatsal değeri olan nesnelere olarak ele alınmışlardır. Sanatsal kaygılarla yapılan, estetik değerlere sahip olan Ex-Librisler, pul, para,afiş ve benzeri şeyler gibi zevkle toplanır. Çok uzun bir geçmişe sahip olan bu sanat dalı; ülkelerarası ilişkilerin gelişmesini, uluslar arası dostlukların

²⁴¹ Pektaş, Ex-Libris, s. 11-13.

²⁴² Pektaş, Ex-Libris, s. 11-13.

²⁴³ Pektaş, Ex-Libris, s. 11-13.

²⁴⁴ Hasip Pektaş, “Ülkemizde pek tanınmayan bir sanat dalı: Exlibris.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 220, 15 Temmuz 1989, s. 42.

yaratılmasını sağlamakta, sanatçı ve koleksiyoncular arasında güzel bir dayanışma oluşturmakta, var olan gelişmelerden birbirlerini haberdar etmektedir.²⁴⁵

Sanatçıların kendi istekleriyle ya da sipariş üzerine yaptıkları Ex-Librisler, her dönemde diğer sanatların üsluplarından ve gelişmelerinden etkilenmiş, dolayısıyla meydana gelen değişimleri en iyi şekilde yansıtmışlardır.²⁴⁶

Önemli bir iletişim aracı olarak Ex-Libris'ler, grafik sanatların simgesel ve kavramsal grafik dalıyla kısaca amblem ve markalarla da ilişkilidir. 17. yüzyılda yapılmış Ex-Libris'lere bakıldığında kullanılan öğelerin sonraları yapılan amblemlerle benzerlikler taşıdığı görülür. Aslında Ex-Libris, kitap koleksiyonuna sahip kişinin kişisel tanıtımını yapan bir "logotype" olarak da kabul edilebilir.²⁴⁷

Ex-Libris'lerde bulunan resimler ile, sahibinin ismini gösteren kaligrafik ya da düz yazılar, yazı-resim ilişkisinin çarpıcı örnekleridir. Ex-Libris'lerde kullanılan tipografinin zenginliği, o yazının kompozisyon içindeki konumu pek çok grafik tasarımcısına geniş ufuklar açabilir.²⁴⁸

Ex-Libris'in kısa bir tarihçesine bakılacak olursa; "Araştırmacılar ilk ve en eski Ex-Libris örneğinin M.Ö. 1400 yıllarında açık mavi renk bir fayans üzerine yapıldığını ve bunun III. Amenophis'in kitaplığına ait olduğunu, bu tür levhaların ise papirüs rulolarını korumak için kullanılan ağaç sandıklara takıldığını açıklıyorlar. Çok uzun bir geleneğe sahip olan Exlibris'in, M.Ö. 600 yıllarında yaşamış, kültür ve sanata büyük önem veren Asur Kralı Asurbanipal zamanından kaldığı da söylenmektedir."²⁴⁹

Avrupa'da 15. yüzyılın ortalarında Gutenberg henüz matbaayı icat etmeden önce kitaplar, manastırlarda elle yazılıyordu. Bu sınırlı sayıda yazılan kitapların sahipleri bazen kapağın içine armalar koyuyorlardı. Hatta bu kitapları çalınmaması için masaların ayaklarına bile zincirlenmişlerdir. Matbaanın icadından sonra kitaplıkların büyümesiyle Ex-Libris gereksinimi biraz daha artmıştır.²⁵⁰

²⁴⁵ Pektaş, Ex-Libris, s. 11-13.

²⁴⁶ Pektaş, Ex-Libris, s. 11-13.

²⁴⁷ Pektaş, Ex-Libris, s. 11-13.

²⁴⁸ Pektaş, Ex-Libris, s. 11-13.

²⁴⁹ Pektaş, "Ülkemizde pek tanınmayan bir sanat dalı: Exlibris.", s. 42.

²⁵⁰ Pektaş, Ex-Libris, s. 15.

“Gerçek anlamda ilk Ex-Libris’in 15. yüzyılın üçüncü çeyreğinde Güney Almanya’da kullanıldığı bilinmektedir. Araştırmacılara göre bunlardan ikisi, Hildebrand Brandenburg ve Wilhelm von Zell isimli kitap sahiplerinin adına yapılmış olup, ağaç üzerine elle boyanmış basit bir arma ve sahibinin eliyle yazılmış bir sözden oluşmaktadır. Aynı zamana ait ilk Ex-Libris’lerden bir diğeri ise, 1450 yıllarında “İgler” (kirpici) takma adıyla bilinen Alman papaz Johannes Knabenberg için yapılan ve çayırdaki bir çiçeği ısırarak bir kirpinin resimlendiği Ex-Libris’tir.”²⁵¹

Ex-Libris 16. yüzyılda altın çağını Almanya’da yaşamış aynı yüzyılda diğer Avrupa ülkelerinde de görülmüştür. Bu yüzyıldan itibaren kitapların çoğalmasıyla yaygınlaşan bu sanat Albrecht Dürer, Lucas Cranach, Hans Holbein gibi ünlü sanatçılar tarafından da yapılmış çeşitli eğilimlere ve sosyal çevreye göre de farklılıklar göstermişlerdir.²⁵²

Ortaya çıkışından 17. yüzyılın ikinci yarısına kadar daha çok arma teması içeren Ex-Libris’lerde 20. yüzyıla kadar pek çok öge yer almıştır. Armalar 19. yüzyıla kadar çok kullanılmış bunların üzerine sahibinin adı yanında bir özdeyiş veya parola da eklenmiştir. 15. yüzyıl Ex-Libris’lerinde Gotik tarzdaki yazıların etkisi görülür. 16. yüzyılda ise Rönesans’ın etkisiyle armaların çevresi mimari öğeler ve çerçevelerle süslenmiştir. Bunun yanında tipografik ve portreye yönelik Ex-Libris’ler de ortaya çıkmıştır.²⁵³

17. yüzyıl Ex-Libris’lerinde Barok dönemin etkisi görülmüştür. Dini ve erotik konularda resimler yapılmış, betimlemeler ve bezemeler daha çok kullanılmıştır. 18. yüzyıldan itibaren doğa ve iç mekan betimlemelerine yönelinmiş, bu mekanlar bazen fantastik öğeler, bazen kitabın bulunduğu kitaplardan görüntüler şeklinde resimlenmiştir. 19. yüzyılda da endüstri devrimiyle hızlı baskı teknolojisi bulunmuş, çok fazla sayıda kitap basılmıştır. Bu dönemde Ex-Libris biraz duraklamış, bu yüzyılın sonlarında tekrar canlanmaya başlamıştır. Artık sadece kitaplara yapıştırmak düşüncesiyle değil Ex-Libris koleksiyonculuğunun keşfedilip yaygınlaşmasıyla, birer biriktirme ve değiştirme objeleri olarak kullanılmaya başlanmıştır. Sadece kitaba özgü bir işaret olmaktan çıkıp, özgün bir grafik çalışma olarak bağımsızlaşmıştır. Bu

²⁵¹ Pektaş, Ex-Libris, s. 15-16.

²⁵² Pektaş, Ex-Libris, s. 15.

²⁵³ Pektaş, Ex-Libris, s. 17.

konuda kuramsal araştırmalar yapılmaya, kitap ve dergiler yayınlanmaya ve koleksiyoncularının toplandığı dernekler kurulmaya başlanmıştır.²⁵⁴

1900 yıllarında birçok sanatçı, yeni arayışlara yönelmiş, uygulamalı sanatların üslup ve yaklaşımlarının Ex-Libris'lere de yansımaları sağlamışlar, resim sanatının önemli isimleri, aynı zamanda Ex-Libris çalışmaları da yapmışlardır. Bunlar Edvard Munch, Kaethe Kolwitz, Emil Nolde, Paul Klee, Pablo Picasso, Karl Schmidt-Rottluff, Oskar Kokoschka ve Frans Masareel dir. Ayrıca Willi Gerger, bir Ex-Libris sanatçısı olarak adını duyurmuştur.²⁵⁵

Türkiye Ex-Libris'i, batıdan alınmış kitaplar aracılığıyla tanımıştır. Türkiye'de adına ilk Ex-Libris yaptıranlar, o dönemin yabancı uyruklu kitapseverleridir. Üsküdar Amerikan Koleji, Robert Kolej gibi okullarda görev yapan yabancı öğretmenler kitaplarına Ex-Libris'ler yaptırmışlar daha sonra okullarına bağışlamışlardır. Bu kitapların iç kapaklarına bakıldığında görölmektedir.²⁵⁶

1980'li yıllardan buyana, güzel sanatlar eğitimi veren kurumlarda özgün baskiresim ve grafik tasarım derslerine giren bazı öğretim elemanları bu sanata öğrencilerini özendirmiş, Ex-Libris yapan kişiler yetişmeye başlamıştır. Bugün yurt dışında yapılan Ex-Libris sergisi ve yarışmalarda ölkemizin adını duyuran sanatçılarımız vardır.²⁵⁷

“Tarihin sisli perdesini araladığımız zaman, exlibrisin en eski örneklerini, Osmanlı Dönemi'ne ait el yazmalarında bulabiliyoruz.”²⁵⁸

²⁵⁴ Pektaş, Ex-Libris, s. 18-19.

²⁵⁵ Pektaş, Ex-Libris, s. 19.

²⁵⁶ Pektaş, Ex-Libris, s. 22-23.

²⁵⁷ Pektaş, Ex-Libris, s. 23.

²⁵⁸ şener, age., s. 62.

III. BÖLÜM

KİTAP KAPAĞI'NIN ESTETİK, GRAFİK TASARIM ÖĞELERİ VE İLKELERİ AÇISINDAN İRDELENMESİ

III.1. Kitap Kapağının Sanat Yönünden İrdelenmesi:

Günlük yaşantımız içinde bir iletişim olgusu, uygulamalı ve işlevsel bir sanat dalı olan grafik sanatı, Turgay Betil'in ifadeleriyle en önemli özelliği basılı olması, kitap ve dergi kapaklarıyla, duvarlardaki afişlerle sayfa düzenlemeleriyle, illüstrasyonlarla, kamusal kullanım alanlarındaki görsel bildirişim sistemleriyle, reklam grafikleriyle hayatımızda çok önemli bir yerde olması özelliğiyle güçlü bir konuma gelmiştir.²⁵⁹

İnsanın fiziki yapılışı milyonlarca hücreden, kendi bünyesinde çalışan ve üreten milyonlarca fabrikadan meydana gelir. Sevgi, sevinç, üzüntü gibi farklı duyguları yaratıcı bir kıvama getiren kültür hücrelerimiz daha doğarken sanat heyecanı ile kaplanır ve yavaş yavaş çevresinden gördüklerini, duyduklarını, öğrendiklerini ruha doldurur. Kültür hücreleri dolarak sanat yolunu açar.²⁶⁰

“İnsan çevresindeki güzellikleri ve değer ölçülerini algılayarak, yaşamını ve düşüncelerini başkalarıyla paylaşmak, çevresiyle iyi ilişkiler kurmak ister.”²⁶¹

Bu durumda en etkili araç olan sanatı kullanır. Sanat topluma ışık tutar. Sorunları yansıtmada, gerçekleri görmeye, eskiyi yenilemeye, değiştirmede yardımcı olur. Aslında sanat soyut bir görünümde olan özgür düşüncenin somutlaşmış halidir. “Bu duruma göre özgür düşüncenin oluşması ve yaygınlaşması, sanatçının davranışıyla oranlıdır.”²⁶²

²⁵⁹ Mengü Ertel, “Grafikerler 1981’i Değerlendiriyor.”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı: 14, Ocak 1982, s. 63-64.

²⁶⁰ M. Ali Gökberk, “Sanatı ve Sanatçıyı yaratan şey”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 14, Sayı: 163, Kasım 1979, s. 22.

²⁶¹ Muhsin Yazgaç, “İnsanın Sanatla İlişkisi.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 14, Sayı: 164, Aralık 1979, s. 20:

²⁶² Mustafa Esirkuş, “Sanatta Bağımsızlık ve Özgür Düşünce.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 96, Nisan 1974, s. 20.

Sanatçının kendinden söz etmesi zordur. Sanatçı eğitim hayatı boyunca sanat akımlarını ekolleri tanır, öğrenir. Bunların bazılarında etkilenir ve sanatçı kişiliğine yansır. Bir kapak tasarımı ortaya koyarken bunlar arasında sentezler yapabilir. Uygulanmamış olanları ele alır, eskiyle yeniye yoğurur. Ama bir tasarım yaparken deseninin, kompozisyonunun, renk ve ton kontrastlıklarının kısaca tasarım ilkelerinin etkinliğini, gücünü ortaya koyar. Fakat tam anlamıyla bu hareketlerle istediği yere varamaz. Eserin istenilen, düşünülen sanat düzeyine ulaşır ulaşmadığı tartışılır. Çünkü bu iş bu kadar basit olamaz. Bunun için istediğimiz sonuç doğrultusunda kapak tasarımına koyacağımız estetik öğelerde bir uyum, birbirlerini güçlendirme niteliği bulunmalıdır.²⁶³

“Resmi kafamız ve irademiz değil, duygularımız, ve inançlarımız yapar. Kafamız arada sırada ona yardım eder. Çünkü bir resmin ne olacağını, filanca otoritenin herhangi bir emri değil, içimizde gizli bir köşede bulunan, ailemizden, çevremizden, okuduklarımızdan, gördüklerimizden oluşan “delegelerden” kurulu bir konseyin kararı tayin eder: Biz o karara uyarız, o kararı değiştiremeyiz.”²⁶⁴ Ancak, grafik tasarım, sanatsal tasarımdan ayrılır. Tasarımcı, tasarımını ne kadar sanatsal kaygılarla yaparsa yapsın, ticari kaygılar ve müşteri unsuru her zaman devrede olacaktır.

Bütün bu zorlamalar, bu içimizden gelen emre uyduğu takdirde sanat gücümüzü ortaya koymuş, anlatabilmiş ve en iyisi kabul ettirebilmiş oluruz.²⁶⁵ “O zaman kişisel sanat mutluluğumuz başlar. Çok güçlü isek geniş bir sanat çevresi etkimiz altında kalır ve bizi beğenir, değilsek, beş on yakın dostu sevindirmiş oluruz. Ama iki halde de kendimizi gerçekleştirmiş olduğumuzdan mutlu oluruz.”²⁶⁶

Bizde sanatsal uygulamalar modernize edilmiş bir biçime bürünse bile pek çoğunun yapılışında tutucu ve klasik bir tutum görülmektedir. Figüratif yapıtlarda bu daha açık görülür. Oysa, sanat sadece bir çizgi, kuru bir gölge, cansız, sessiz bir nesne değil aksine çizgi, renk, biçim, hareket, ritim, dinamizm içeren bunlar kadar

²⁶³ Mazhar Aykut, “Benzerlik Üzerine.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 15, Sayı: 173, Eylül 1982, s. 8-9.

²⁶⁴ Aykut, age., s. 8-9.

²⁶⁵ Aykut, age., s. 8-9.

²⁶⁶ Aykut, age., s. 8-9.

bir de düşündürücü, uyandırıcı bir yönü, bir felsefesi (düşün yanı) olan ifade şekilleridir.²⁶⁷

Muhsin Yazgaç içsel olayları, yaşamın sorunlarını, yaşantıyı en küçük ayrıntılarına dek, katıksız olarak veren bir sanatçıyı kopyacı olarak nitelendirmektedir. Verileni verildiği gibi vermede yaratıcılık olamaz. Sanatçı ya da tasarımcı özgün olabildiği ölçüde yaratıcı ve başarılıdır. Sanatçının yaşamdan alıp verdiği tam olarak yaşanan olmadığı gibi bundan yaşamdan uzaklaşma görüşü de çıkarılmamalıdır. Yapıtların yaşamla, insan ilişkisiyle her zaman ilişkili olması gerekmektedir. Sadece yaşamdan alınan dışarıya sunma, vurgulama yöntemi farklıdır. Bunun için yapıt yaşamdan hiçbir zaman kopamaz. Sanatçı esin kaynaklarının bulunduğu zengin bir ortamda kaldıktan sonra kapaktaki sanatsal yaratıcılığını gösterecektir.²⁶⁸

Kapak tasarımında, desenin vazgeçilmezliği bütün ustalarca kabul edilmiştir. Bu ustalar desenin görülenin aynısı olmadığını onun sadece sanatça bir yorum olabileceğini savunmaktadırlar. “Rodin bu konuda şöyle diyor: ‘Doğayı yorumlayınız, onu sanatın diline çeviriniz.’” Degas da şu güzel sözü söylemiş: “Desen, formun, biçimin ya da doğanın kendisi değil, doğayı görüş, yorumlayış tarzıdır. Özetle şunu söyleyebiliriz ki desen görülenin değil, duyulanın çizimidir.”²⁶⁹

Tasarımcı gördüklerinden, duyduklarından kendince farklı yorumlar çıkarmak zorundadır. Kopyacılıktan uzak, sadece gördüğünün aynısı değil, gördüklerine düşüncelerini, duygularını, hislerini katıp yoğurduktan sonra yapıtını ortaya koyar. İşte bu, tam bir sanat eseri özelliğini taşır. Sanatçının özgür davranışları kuşkusuz özgünlüğünü yansıtacaktır. Özgünlükle özgürlük paralel gitmelidir.

Kısaca sanat, insanda oluşan duyuşsal bilginin, duyuşsal birikimin estetik değer ve öğelerle, yeni işlev değerleri kazanmış anlatım yollarıyla biçimlendirilmesi ve görünür kılınmasıdır. Aslında sanat, onu ancak sanat yaratıcıları, sanat eğitimi görmüş kişiler ve filozofların anlayabildiği, çağdaş insanları ilgilendiren, bir kültür etkinliğidir. Sanat özel ve doğuştan getirilen bir yetenek olarak da düşünülebilir. Bu

²⁶⁷ M. Ali Gökberk, “Heykelimize Fusun Onur’un Getirdiği Düşün.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 15, Sayı: 173, Eylül 1980, s. 11.

²⁶⁸ Muhsin Yazgaç, “Başarılı Sanatçı Olmak İçin.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 15, Sayı: 174, Ekim 1980, s. 22.

²⁶⁹ Nüzhet İslimyeli, “Desen.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 17, Sayı: 189, Ekim 1982, s. 8-10.

nedenle herkes sanatçı olamayacaktır. Buna rağmen bir grafik tasarımcı, kapak tasarımında hem sanatını hem de kitabın mesajını görüntülemek zorunda olacaktır.²⁷⁰

Çevremizde tattığımız, kokladığımız, görüp haz aldığımız duyguları tanımlayamayız. Eğer bu duyguları ifade biçimine dönüştürebiliyorsak, sanatı anlayabiliyoruz demektir. Sanattan anlayanlar, ondan zevk alanlar, onu görebilenler başkalarına hissettirmeye çalışanlar da sanatçılardır. Sezgilerinin gücü, diğer insanlardan farklı olmaları ve duyarlılıkları ile sanatçılar hep toplumda önde olan bireylerdir.²⁷¹

Sanatın pek çok işlevi vardır. Örneğin fayda amacı güder. Bu işlevsellik, bireyin doyumundan işe yararlılığa kadar, maddi ve manevi pek çok nedeni olan, fayda amacıyla olan, bir çabayı gösterir.²⁷²

“İlkçağ düşünürlerinden Sokrat: “Bir şeye elverişli olan her şey güzeldir, bir şeye elverişli olmayan her şey çirkindir.” diyerek yararlı ile güzeli özdeşleştirmektedir.”²⁷³ İlkçağlarda insanlar sanatı yaratmıştır fakat sanatın tek amacı ne fayda ne de yararlı olmaktır. Yararsız olup güzel olan pek çok şey vardır.²⁷⁴

Pek çok düşünür sanatı yararlılığa indirgemmiştir. Sanatın yarar değeri yüksektir ama tüketim fonksiyonu taşımayan pek çok değer de sanatın içinde barınır. Sanatın tek amacı yararlılık olmadığı gibi bir tüketim nesnesi bağlamında da ele alınamaz. Sanat hoşlanma ve beğeni duyguları uyandıran bir araç olarak da tanımlandığı gibi beğeni duygusuna hitap eden, hoşla giden biçimler yaratma çabası olarak ta tanımlanmıştır. Hoşlanmak, fiziksel, görsel duyumlarımızda tat almak ve haz duymaktır. Kuşkusuz sanat eseri bir hazlanma yaratır. Fakat Descartes’in ‘Güzel göze hoş gelen şeydir.’ Sözü tüm sanat gerçeğini kapsamaz. Çünkü, her göze hoş gelen şey sanat nesnesi olmayabilir. Sanat çirkinliği de konu edinir. Çünkü güzel olmadan, çirkin de olamaz. Güzel olmayan pek çok sanat gerçekliği de vardır. Üstelik sanatı haz yaratmak, beğeni oluşturmak çabası ile sınırlamak çok yüzeysel kalır. Çünkü görsel sanatlar başlı başına yaratıcılık isteyen, anlama dayalı, içerik ve

²⁷⁰ Faruk Atalayer, Görsel Sanatlarda Estetik İletişim, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1994, s. 29-32.

²⁷¹ Atalayer, Görsel Sanatlarda Estetik İletişim, s. 30.

²⁷² Atalayer, Görsel Sanatlarda Estetik İletişim, s. 30.

²⁷³ Atalayer, Görsel Sanatlarda Estetik İletişim, s. 31.

²⁷⁴ Atalayer, Görsel Sanatlarda Estetik İletişim, s. 31.

işlevle dolu bir uğraştır. İşte bu yüzden sanatın ne birkaç cümleyle tanımlanabilecek bir tanımı ne de birkaç güzel ifadeyle anlatılacak işlevi ve içeriği vardır.²⁷⁵

Sanat, bireysel hazlanmanın başkalarına yaşatılması da değildir. “Tolstoy: “İnsan bir zamanlar yaşamış olduğu duyguyu, kendinde canlandırdıktan sonra, aynı duyguyu başkalarının da hissedebilmesi için hareket, ses, renk, çizgi ya da sözcüklerle belirlenmiş biçimler arasında ürperen bir takım çeşitli duyguları, dış dünyaya elle tutulur, gözle görülür şekilde ifade etmek ihtiyacının ürünü olarak sanat ortaya çıkmıştır.” demektedir.”²⁷⁶ İnsan, okuduğu bir şiirden, incelediği bir resimden haz duyar, aktarım sonucu bir haz duyar, ama sanatı “aktarma” sözcüğüyle de açıklamak mümkün değildir. İnsan bir şekilde kendi yaşadıklarını başkalarına da yaşatmak ister. Sanatçıda bu dürtü çok kuvvetlidir. Dünyadaki, evrendeki gerçeklerin özünü kavramak ve anlamak, toplumsal etkiler, doğasal etkiler, bireysel etkiler, yeni olumlu değer, norm ve gerçekler üretme sanat olayını belirginleştiren ve daha net faktörler ortaya koyma, daha iyi tanımlamadır.²⁷⁷

III.2. Kitap Kapaklarının Konu, Malzeme Türü, Şekil ve Biçim Yönünden İrdelenmesi:

“Kitap kapağı, kitabın yüzüdür ... Çehresidir. Öyle bir çehre ki, konuşmadan ve konuşulmadan, kitabın kişiliğini, özünü hızla aktarmalıdır. Hem görsel olarak hem de içerik olarak hemen yakalamalıdır kişiyi. Okutmalıdır. Bu demektir ki, satmalıdır da kitabı.”²⁷⁸

Bunların içinde en önemlisi de kitap kapağının çok geniş kitlelere ulaşabilme imkanı olduğu gibi başarabildiği ölçüde de eğitmelidir de. Geniş kitlelere ulaşabildiğinden belli bir kesimle değil, herkesle iletişim kurabilmelidir. Sadece kapağından dolayı tercih edilip alınan kitaplar olduğu gibi yine sadece kapağı yüzünden alınmayan kitaplar da vardır. İşte bu olay, kitap kapağının ne kadar önemli olduğunu göstermektedir.²⁷⁹

²⁷⁵ Atalayer, Görsel Sanatlarda Estetik İletişim, s. 31.

²⁷⁶ Atalayer, Görsel Sanatlarda Estetik İletişim, s. 31.

²⁷⁷ Atalayer, Görsel Sanatlarda Estetik İletişim, s. 32.

²⁷⁸ Turgut Çeviker, “Erkal Yavi’yle Kitap kapakçılığı üstüne söyleşi.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 114, 15 Şubat 1985, s. 24-25.

²⁷⁹ Çeviker, “Erkal Yavi’le Kitap kapakçılığı üstüne söyleşi.”, s. 24.

“Kitabın içi özdür, dışı, yani kapağı biçimdir. Böylece biçimin bir işlevi vardır. Ancak öze yakışan, özün doğurduğu bir biçimin işlevi vardır. Bir kitap kapağı, bir şiir, bir öykü, bir roman, bir deneyi doğuramaz. Oysa tüm bu sayılanlar kitap kapağını doğurabilir.”²⁸⁰

“Bir kitap yazmak sancılı bir gebelik yaşamak gibidir. Genel olarak görülen odur ki; basılacak olan kitap hiçbir zaman tamamlanamaz. Yazar açısından her geçen gün yeni bir şey kitabın basım aşamasına gelmesinde sürekli bir engel oluşturur. Ama sonuçta gebelik bitecek ve bir ürün, ki yazarının tüm entellektüalitesini birikim ve deneyimini yansıtacak olan kitap doğacaktır. Buraya kadar olan, sonuçta yazarın yaşadıklarıdır, ama bundan sonrasını tasarımcı yaşamak durumundadır.”²⁸¹

Yazar uzun zamanlar ve fedakarlıklar harcayarak beslediği, sevdiği ve sevgiyle büyüttüğü kitabı ne kadar sağlıklı olursa olsun, eğer tasarımcısı uzman bir doktor gibi doğacak olan kitap için gerekli olan tüm tasarım önlemlerini, oluşacak komplikasyonlara (karmaşık ve sorunlu durumlara) karşın çözümlerini üretmezse çocuk sakat doğar. Bu nedenle kitap tasarımı, diğer grafik ürünleri gibi tasarım heyecanı ile değil, bilgi birikim ve deneyimler sonucu kazanılan sağlıklı verilerle yapılmalıdır.²⁸²

Başarılı bir grafik tasarımcı olan Erkal Yavi’ye “Kapak kitabı yansıtan mıdır? Yoksa, yorumlayarak yansıtan mıdır? Kapağın, yapıtta dile getirilene ezdiği olur mu? Soruları yöneltildiğinde cevabı şöyle olmuştur. Kapağın, kitabı yansıtmayı gerektiğini, grafik tasarımcının kendi yorumunu, yazar doğrultusunda oluşturabileceğini, hatta aynı doğrultuda yazarı aşmasının da olası olduğunu ifade etmiştir. Bunun kitabın yararına bir olgu olduğunu, ezmenin ise, tam tersiyle söz konusu olabileceğini açıklamıştır.”²⁸³

Erkal Yavi, pek çok kitabın kapağına imzasını atmış bir grafik sanatçısıdır. Daha çok edebiyat ürünlerine kapak yapmakta, bunların içinde mizah türü ayrı bir yer tutmaktadır. Özellikle Aziz Nesin’in kitaplarının kapaklarını Erkal Yavi tasarlamıştır. Özellikle mizah ürünlerine kapak yaparken, genel biçiminde

²⁸⁰ Anonim, “Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 71, 1 Mayıs 1983, s. 5.

²⁸¹ Namık Kemal Sarıkavak, “Kitap Tasarımında İlkeler ve Genel Uygulamalar: 1.”, MediaCat Reklam ve Halkla İlişkiler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 27, Nisan 1997, s. 42.

²⁸² Sarıkavak, “Kitap Tasarımında İlkeler ve Genel Uygulamalar: 1.”, s. 42.

²⁸³ Çeviker, “Erkal Yavi’yle Kitap kapakçılığı üstüne söyleşi.”, s. 25.

(üslubunda) ve grafik tavrında ne gibi değişikliklere uğrar? Metin, korkunç bir kahkaha tufanı olduğunda, kapakta bu tufan kopmak zorunda mıdır? Mizah metinlerine kapak yaparken, çalışmanızda diğerlerine göre farklı bir tedirginlik duyumsuyor musunuz? soruları yöneltildiğinde Erkal Yavi, çözümlerinde böyle bir ayırımın söz konusu olmadığını, yine altını çizerek kapağın, kitabın yüzü ve çehresi olduğunu, kitapta ne anlatılıyorsa kapakta da onun anlatılmasının gerektiğini söylüyor. Fakat, nasıl anlatılmışsa öyle anlatılacaktır diye bir ön koşulla hiç hareket etmediğini vurguluyor. Örneğin, gülmeyen güldürü kapağı çizilebilir bu da olsa olsa yayınevlerinde bir tedirginlik yaratabilir demektir.²⁸⁴

III.2.1. Konularına Göre Kitap Kapaklarının Değerlendirilmesi:

“Başlık, slogan, ya da metin gibi sözel unsurları, görsel olarak betimleyen ya da yorumlayan bütün unsurlara genel olarak “illüstrasyon” adı verilir.²⁸⁵

Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisinde illüstrasyon; “Tezhip ve Kitap Bezeme”den farklı olarak yazılı bir metnin anlamını genişletmek, ona açıklık getirmek ya da metni daha ilginç kılmak için kullanılan Resim ya da Oymabaskı türü.” Olarak tanımlanmaktadır.²⁸⁶

Dünyanın dördüncü devrinde yeryüzünde görülmeye başlayan insanoğlu Buzul çağında mağaraların duvarlarına ve kaya yüzeylerine resimler çizip boyamışlardır. Bu bize onların binlerce yıl önce duygu, düşünce ve fikirlerini nasıl ifade ettiklerini iyi bir şekilde göstermektedir. Bu resimlerin amacı duvarı süslemek değildir, daha çok büyü ve dinsel amaçlarla yapılmıştır. En güzel mağara resimleri Güney Fransa’da Lascaux’daki mağara resimleri ve Kuzey İspanya’da Altamira mağarasındaki resimlerdir.²⁸⁷

İllüstrasyonun başlangıç noktası ortaçağ el yapımı kitaplarla olmuştur. O dönemde üç boyutu ikinci boyuta taşıma girişiminde bulunan resimsel ifadeler illüstrasyonun en önemli görüş açısını oluşturmuştur. Uzaysallığa karşıt iki boyutu usta bir üslupla kullanmışlardır. Dünyayı keşfedip yaratıcı bir tarzla onu düz bir

²⁸⁴ Çeviker, “Erkal Yavi’yle Kitap kapakçılığı üstüne söyleşi.”, s. 25.

²⁸⁵ Becer, age., s. 210.

²⁸⁶ Eczacıbaşı Sanat Ansiklopedisi Cilt 2, s. 841.

²⁸⁷ Brian Lewis, An Introduction to Illustration, A Qintet Book London 1987, s. 9.

yüzey üzerinde gösterme çabası yani iki boyuta taşıyıp resimleme kapasiteleri 9. yüzyıl erken resimli el yazması “The Book of Kells” adlı eserde açıkça gösterilmiştir. Özellikle toplumsal yaşamda söz sahibi, egemen ve aristokrat kesimler dini felsefik resimlerle güçlerini ve hakimiyetlerini gösterip, pekiştirmişlerdir. İllüstrasyonla resimleme zaman içinde daha geniş alanlara yayılmıştır. O dönemlerde yapılan bu illüstrasyonlar, okumanın çok sınırlı olduğu çağda kavramaya anlamaya yardımcı olduğu için çok önemlidir.²⁸⁸

Ortaçağ kitap resimlemeleri, dinsel törenleri göstermek ve töreni daha gösterişli hale getirmek için özel üretilmişlerdir. Bu törenlere sanatçı sadece dekorasyon için değil bununla birlikte metni açıklaması içinde çağrılırdı. Resimlerde genellikle doğrudan ilgilenilen şey içeriğe ait görsel sembollerdir. Her gün görülen kişi ve objeler önemli değil figürlerin el kol hareketleri abartılıdır. Bu nedenle 7. yüzyıl sonu 8. yüzyıl başında Lindisfarne Gaspels bu tarzda çalışarak çevredeki görüntüleri azaltmıştır. Bu tür çalışmalar erken dönemin stilini belirlemiştir.²⁸⁹

İllüstrasyon kelime olarak aydınlatmak, gün ışığına çıkarmak, anlamlarına da gelir. Bir mağara keşifçisinin bir mağarayı gün ışığına veya ortaya çıkarması gibi veya orta çağ el yazmalarının aydınlatılması gibi...²⁹⁰

Romanlardaki illüstrasyonların görevi nedir? Sorusu üzerine şu açıklamalar getirilebilir. Özellikle 19. yüzyıldaki pek çok roman en küçük orijinal görünüşünde illüstre edilmiştir. Hayali yorumun yeni bir kolu olarak tekrar görüşülmeye başlanmıştır. Film çalışmalarındaki kelime ve resim ilişkisi tartışması şüphesiz romanlardaki illüstrasyonlara dikkati çekmeye başlamıştır. 19. yüzyıl roman illüstrasyonları yeni eğilimlerine güzel örnek Walter Benjamin’in tezi “The Work of Art in of Mechanical Reproduction” olan çalışma yeni teknolojik röpröduksiyon aracılığıyla görme duyusuna ait, optik, görülebilir multimedya çağını yani sinema ve televizyon çağını başlatmıştır. Geniş bir tanımlama yapacak olursak kuramsal yayınlar ki onlar romanlardaki illüstrasyonların görevi arkasında yatan, kelimeye giden resmin ilişkisidir.²⁹¹

²⁸⁸ Lewis, age., s. 9.

²⁸⁹ Lewis, age., s. 9.

²⁹⁰ J. Hillis Miller, *Illustration*, First Published In Great Britain in 1992 by Reaktion Books, London, s. 61.

²⁹¹ Miller, age., s. 61.

İllüstrasyonlar sadece edebi ürünler değil, tıp, botanik, biyoloji, öyküler, masallar, efsaneler, şiirler, bilimsel yazılar, tanıtım ve yayın amaçlı grafik tasarım ürünleri, metinsel reklamlar vb. pek çok ürünün resimli yorumlarıdır. İllüstrasyon edebi ürünlerin dışında tıp, botanik, biyoloji, kimya vb. birçok bilim dalında , grafik tasarım ürünlerinde ise ; afiş, broşür, el ilanı, sergi ve fuar panoları, kitap kapakları, takvim, katalog gibi tasarımlarda kullanılır.

İllüstrasyonlar reklam, yayın, bilimsel ve teknik olarak gruplara ayrılır. Reklama yönelik olanlar tanıtma amacıyla yapılır. Ürün, hizmet ya da fikir tanıtılır. Tiyatro, sinema ve konser afişleri, kaset, cd, kitap kapakları, basın ilanları, takvimler, ambalajlar, tebrik ve davetiye kartları, çıkartma ve etiketler, moda, reklam illüstrasyonları içinde ele alınır.

Yayın illüstrasyonları, tv, gazete, dergi, kitap ve ansiklopedilerdeki makale, haber, öykü, roman, şiir,ve görsel açıklamalarında kullanılır. Herhangi bir konu, olay, fikir, düşünce görsel bir yolla ifadelendirilir.

Teknik ve bilimsel illüstrasyonlar eğitici-öğretici niteliği baskın olan illüstrasyonlardır. Sadece illüstrasyonla anlatılabilecek pek çok şey vardır. Ancak mikroskopla görülebilen bakteri ve mikropların çiziminden insan anatomisine tıp, botanik, zooloji, jeoloji, biyoloji, fizik, kimya, iç mimarlık, iç dekorasyon ve pek çok bilimin açıklanmasına kadar kullanılmaktadır. Bir uçak motorundan, araba modeline kadar fotoğrafı aratmayacak illüstrasyonlar yapılmaktadır.

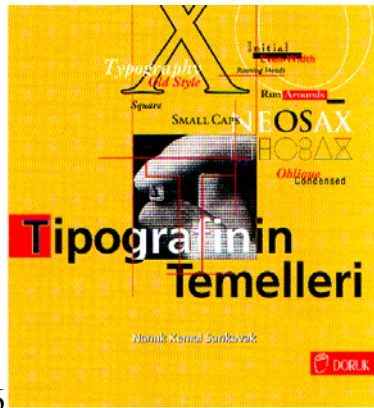
Kitap kapakları reklam illüstrasyonuna girer. Çünkü kitabı sattırma, satış amacı vardır. Kitap reklamını kapağıyla yaptığı, yani kendi kendini tanıttığı için illüstrasyonun pek çok türü kitabın konusuna uygun olarak kullanılmaktadır.

III.2.1.1. Bilimsel Kitap Kapakları:

Türkiye’de bilim kitaplarına dayalı yayıncılığın çok yeni olması nedeniyle bu konuda bir kapak prototipinin oluştuğunu söylemek güçtür. Bilim kitaplarının başka türdeki yayınlara göre daha sınırlı ve uzman bir kesimi ilgilendirdiği açıktır. O nedenle yine 1960’larda bir ölçüde yoğunlaşan bilim kitaplarında kapak modelleri, daha çok yabancı yayımlar örnek alınarak belirlenmiştir. Yerli bilim kitaplarının azlığı, çeviri türünden olanların ise, yok denecek kadar sınırlı olması, 1960’ dan sonra

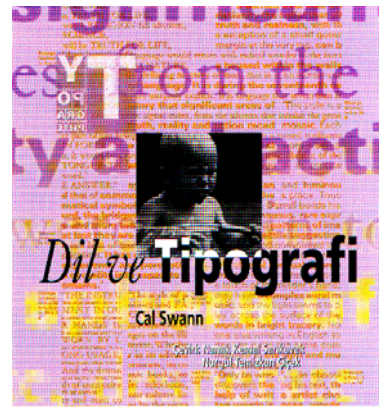
bazı yayınevlerini, boşluğu hissedilen bu alana yöneltmiştir. Yoğunluk, çeviri kitaplarında olduğundan, kitapların yayımlandığı orijinal dildeki kitap kapakları ya olduğu gibi aktarılmış veya bazı küçük değişikliklerle Türkçe yayında da kullanılmıştır. Çeviri bilim kitaplarının 1970’li yıllarda ve onu izleyen dönemde daha da yoğunlaşması her alanda ihtiyaç duyulan kaynak kitapların dilimize kazandırılmasında yayınevlerinin neredeyse birbirleriyle yarıştıkları görülür. Böylece pratik yönde ansiklopedik bilgilerin ötesine geçmeyen bilgilerimiz bu kaynak kitaplar sayesinde bir ölçüde temellen dirilebilmiştir. Bu tür kitaplarda kağıt ve baskı yönünden lüks bir görüntü yerine daha mütevazı davranılmış ve orta düzeydeki gelir sahibinin bu kitapları edinmesi amaçlanmıştır. Kitabın lüks olmaması, kapak düzenlemesi ve basımında da aynı ölçüleri geçerli kılmış, özellikle Türk Tarih Kurumu’nun bastığı kitaplarda bu ilkeye devlette destek vermiştir.²⁹²

Günümüzde ise pek çok bilim alanında yayımlanan kitapların kapaklarına çok daha fazla önem verilmektedir. Fakat küçük çevrelerde akademisyenlerin yazdığı kitaplar genellikle amatör, çıraklıktan yetişmiş, sadece bilgisayar kullanmayı iyi bilen insanlara bırakılmaktadır. Bu kapaklar da konuya uygun olmayan tamamen alakasız görüntülerden oluşan, gerçek bir sanatçı tarafından, sanat ilkelerine uygun olarak yapılmadığı için sonuç son derece bilimsellikten uzak olmaktadır.(Resim 46 – 47-48-49)



46

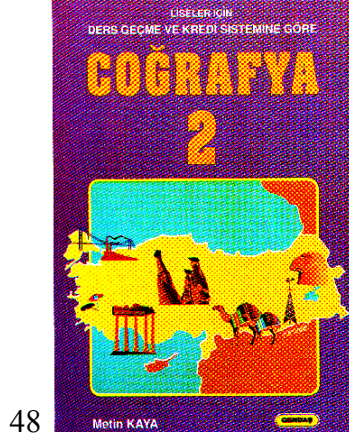
Resim 46: Bilimsel kitap kapağı.



47

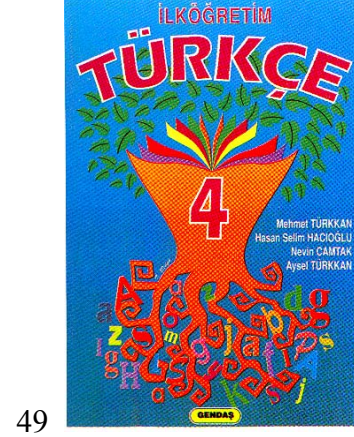
Resim 47: Bilimsel kitap kapağı.

²⁹² Elvan Özsezgin, “Cumhuriyetten Günümüze Kitap Kapağı Sorunları ve ‘Deneme’ Türü Kitaplar İçin Kitap Kapağı Tasarımları.”, Hacettepe Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Ana Sanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1996, s. 28-32.



48

Resim 48: Bilimsel kitap kapağı. İbrahim Bilge.



49

Resim 49: Bilimsel kitap kapağı. İbrahim Bilge.

III.2.1.2. Sanat Kitap Kapakları:

Sanat yayıncılığı Türkiye’de en geç gelişen ama kısa sürede geldiği noktanın dikkat çekici olduğu bir yayın türüdür. Bu tür kitapların Tatbiki Güzel Sanatlar Akademisinin kurulduğu yıllarda ve onu izleyen dönemlerde Güzel Sanatlar Akademisinin bir yayın etkinliği halinde başladığı söylenebilir. Ancak bu etkinlik büyük hacimli kitap düzeyine ulaşamamış ancak broşür ve katalog düzeyinde kalmıştır.

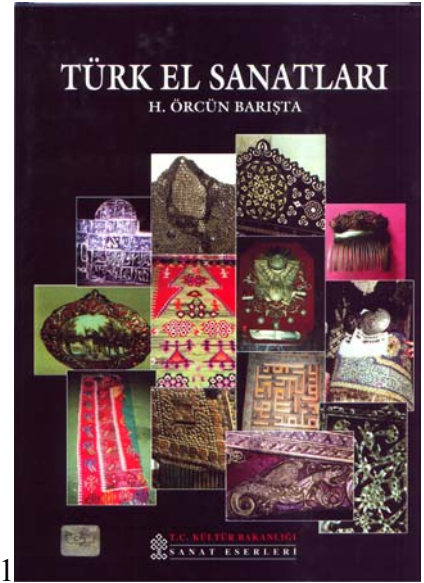
Türkiye’de galericiliğin özellikle 1970’li yıllardan sonra büyük bir gelişme göstermesi, sanat eserlerinin alınıp satılır olması, sanat yayıncılığını da zorunlu hale getirmiş, önceleri küçük broşürlerle başlayan bu yoldaki etkinlik sanatçıları tanıtan monografik yayınlara ve kapsamlı incelemelere uzanmıştır. 1980’li yıllardan sonra bu kitapların her tür özveriyi içerecek bir boyutta ele alınmasıyla sanat yayıncılığı da sınırlı olan devlet tekelinden çıkmış özel galerilerin etkinlik programları içinde yer almıştır. Sanat kitaplarının kapaklarında kitaba konu olan sanatçının yada sanatçıların yapıtlarından örneklerle, bu yapıtların ayrıntılarını gösterir parçalara yer verilmiştir. Resmin üzerinde ise sanatçının veya yayının adı ilgiyi toplayabilecek bir düzenleme içinde gösterilmiştir. Kapak, genellikle cildi gizleyen bir gömlekle verilir, gömleğin iyi bir kağıttan olmasına özen gösterilir. Kitabın boyutları kapağın

kompozisyon düzenini etkiler. Büyük boyutlu kitaplarda kapağın bu boyutlara uygun olmasına dikkat edilir.²⁹³

Günümüzde ise sanat camiası ilgisini daha çok profesyonelce hazırlanmış kapaklara yöneltmektedir. Sanatçılar ve sanatseverlerde bilinçli bir yapılanma başlamıştır. Artık kapaklarda bir sanatçının resmi veya tasarımı yerine daha içsel, daha plastik, daha çekici kapaklar tasarlanmaktadır. (Resim 50-51-52-53-54-55-56-57-58-59)



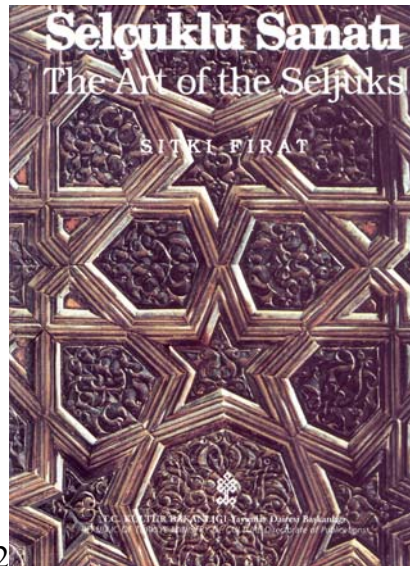
50



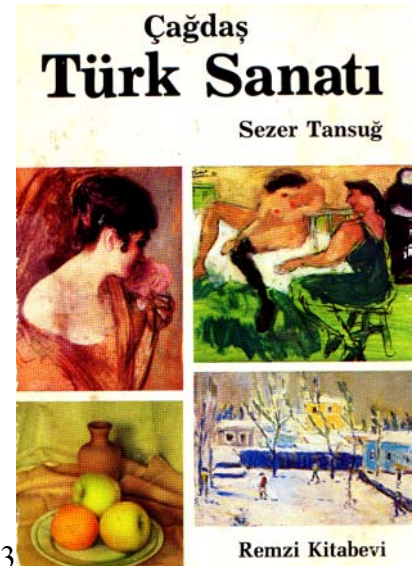
51

Resim 50: Sanatsal kitap kapağı. Yüksel Çetin Kültür Bakanlığı 1999.

Resim 51: Sanatsal kitap kapağı. Canan Bayram.Kültür Bakanlığı 1988



52

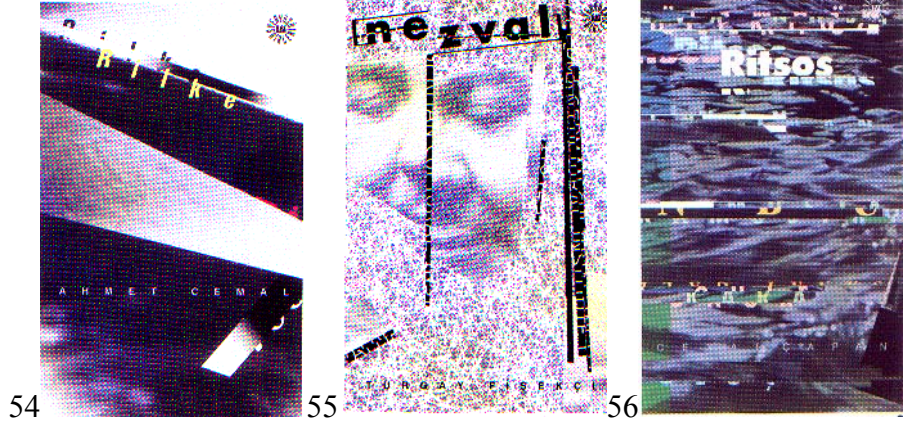


53

Resim 52: Sanatsal kitap kapağı.

²⁹³ Anonim, "Daha Çok Kitap, Daha Çok Okur İçin Kitap Fuarı.", Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi, Sayı: 108, Kasım 1989, s. 72-73.

Resim 53: Sanatsal kitap kapağı.



Resim 54: Sanatsal kitap kapağı. Sadık Karamustafa. Yeryüzü şairleri için kitap kapağı, kavram yayınları.

Resim 55: Sanatsal kitap kapağı. Sadık Karamustafa. Yeryüzü şairleri için kitap kapağı, kavram yayınları.

Resim 56: Sanatsal kitap kapağı. Sadık Karamustafa. Yeryüzü şairleri için kitap kapağı, kavram yayınları



Resim 57: Sanatsal kitap kapağı. Sadık Karamustafa. Yeryüzü şairleri için kitap kapağı, kavram yayınları.

Resim 58: Sanatsal kitap kapağı. Sadık Karamustafa. Yeryüzü şairleri için kitap kapağı, kavram yayınları.

Resim 59: Sanatsal kitap kapağı. Sadık Karamustafa. Yeryüzü şairleri için kitap kapağı, kavram yayınları.

III.2.1.3. Çocuk Kitap Kapakları:

İnsanlığın başlangıcı, insanın başlangıcı çocuktur. Çocuğun dünyasında kitabın önemi tartışılmaz. Çocuğun düş gücü, yaratıcı gücü kitapla gelişir. Güzeli görmeye, aramaya, bulmaya çalışır. Sonraki yaşamında güzeli seçebilecektir.

“Yaşamının başında, çocuk beyni, kelimelerle, cümlelerle, öykülerle henüz bir ilişki kuramazken resimleri seçmeye, tanımaya, sevmeye başlar. Bu nedenle okul öncesi çocuk kitaplarındaki resimlerin sanatsal nitelikleri en üstün düzeyde olmalıdır. Okul öncesi çocuk kitaplarında tasarımcı ya da illüstratöre büyük bir görev daha

düŖer. Öğretici olmak; çünkü bu kitaplar çocuğa hem pek çok Ŗey öğretir, hem de sanatı tanıtır.²⁹⁴

Bu türdeki kitapların Türkiye’de zengin bir geçmişe sahip olduğu söylenebilir. Okul çağındaki çocuklara yönelik yayımların devletten çok özel yayınevleri tarafından yaygınlaştırılması çocuk kitaplarına yönelik ilginin her zaman canlı olduğuna da bir işarettir. Sanat olaylarının kısıtlı olduğu bir dönemde bile çocuk resimlerinden oluşan sergiler daha 1940’lı yıllarda yurt dışına taşmış ve toplum tarafından da destek görmüştür. Yayın türleri içinde çocuk edebiyatı olarak adlandırılan roman ve hikayeler bu türün gerektirdiği klasik bir kapak kompozisyonunda zamanla benimsenen bir model üzerinde gelişimini hızlandırmıştır.

Bu model çocuk roman ve hikayelerde ki tiplerle ilgilidir. Ancak kapaklarda çocuk resmine özgü değerlendiren çok ortalama bir beğeniye hitap eden çizgi karakteri egemen olmuştur. Çocuk psikolojisini akla getirebilecek bir çizim karakteri 1980’lerde daha çok seçkin yayınevlerinin tercih ettiği bir çizim kalitesini benimsetmek için zamana ihtiyaç göstermiştir. 1950’li yıllarda Doğan KardeŖ Yayınlarının bir çizgi mizah esprisi içerisinde popüler hale getirdiği kapak kompozisyonları yanında Kemalettin Tuğcu’nun çocuklara yönelik roman ve öykülerin kitap kapaklarında sıradan bir çizgi illüstrasyonu uzun süre devam etmiştir. Her alanda olduğu gibi çocuk kitaplarında da kitap kompozisyonları açısından kalite ve kalitesizlik bir arada görölmüştür. Devlet tarafından yönlendirilen çocuk klasiklerinde ise düzeylilik çocuk yayınları için gerekli olan standartlar göz önünde tutularak sürdürölmüştür.²⁹⁵

Çocuk kitaplarının içeriği, resimleri ne kadar önemli ise dış görünümü de çok önemlidir. Kapak özellikle kuŖe karton olmalı, iç sayfalar birinci hamur ve kalın kağıt (kolay yırtılmayan) olmalıdır. Özellikle çok renkli ofset baskı tercih edilmelidir. 3-6 yaşındaki çocukların kitapları bir büyük tarafından okunup anlatılacağı için, kitabın boyutları iki kiŖinin rahatça görebileceği ölçüde olmalıdır. (20 x 20 cm). Yazılar büyük, rahat okunabilen bir puntoyla yazılmış olmalıdır. Grafik tasarımcı kitabı kendisi baskıya hazırlamalıdır. Kitap baskıya girmeden önce

²⁹⁴ Can Göknil, “Çocuk Kitaplarım.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 46, 15 Nisan 1982, s. 32-34.

²⁹⁵ Anonim, “Daha Çok Kitap, Daha Çok Okur İçin Kitap Fuarı.”, s. 72-73.

matbaada renk ayrımlarını kontrol etmesi iyi bir sonuç almasını sağlayacaktır.(Resim 60-61)



Resim 59: Çocuk kitap kapağı.

Resim 59: Çocuk kitap kapağı. Nazan Erkmen.

III.2.1.4. Macera ve Bilim Kurgu Kitap Kapakları:

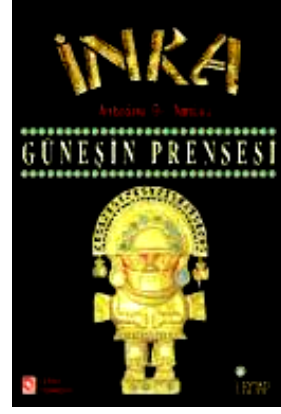
Türkiye’de macera ve roman kitapları düşlem gücünü uyarıcı bir doğrultu yönünde her zaman ortalama okur kitlesinin ilgisini çekmiştir. Geniş kitleye yönelik olmak bu tür kitapların kapak kompozisyonlarına anonim bir beğeniyi her zaman hakim kılmıştır. Anonimlik benzerliği gerektirdiğinden macera romanlarının kapak düzenleri çoğu zaman çizer adı verilmesini gerektirmeyecek bir sıradanlığa bağlı kılmıştır. Ne var ki, aynı şeyi Türkiye’de ancak 1980’li yıllarda güncel bir yayın türüne dönüşen bilim kurgu romanları için söylemeliyiz. Kitapların kapak kompozisyonları insan fantezisini uyarıcı, bir yönde ele alınmış ve bilim kurgu estetiği diyebileceğimiz bir çizim tekniği yönünde değerlendirilmiştir.²⁹⁶ (Resim 62-63-64-65-66)

²⁹⁶ Anonim, “Daha Çok Kitap, Daha Çok Okur İçin Kitap Fuarı.”, s. 72-73.



62

Resim 62: Macera ve bilim kurgu kitap kapağı.



63

Resim 63: Macera ve bilim kurgu kitap kapağı.



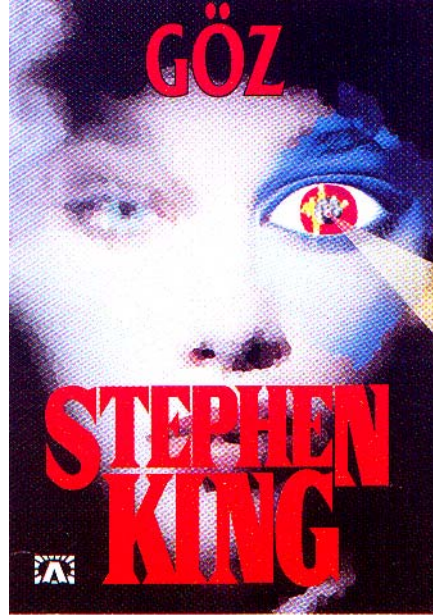
64

Resim 64: Macera ve bilim kurgu kitap kapağı.



65

Resim 65: Macera ve bilim kurgu kitap kapağı.



Resim 66: Macera ve bilim kurgu kitap kapağı. İbrahim Bilge.

III.2.1.5. Sosyal İçerikli Kitap Kapakları:

Bu tür yayınlarda, siyasal kavramlara ve ideolojilere ilgiyi canlı tutacak ve okurun ilgisini dağıtmayacak bir yöntem benimsenmiştir. Genellikle kaligrafiyi öne çıkaracak bir yazı karakteri düz bir kapak zemini üzerinde yer alır. Resimden kaçınılmıştır. Resim kullanılması gerektiği yerlerde de siyasal olayları belgeleyen fotoğraf ve çizimler tercih edilmiş, bu fotoğraf ve çizimlerin kitaptaki siyasal ya da politik içeriği simgeleyici olmasına özen gösterilmiştir.²⁹⁷

Sosyal içerikli denildiğinde, sadece siyasi yada ideolojik konulu kitaplar, bu türü oluşturmaz. Toplumun ilgilendiren her konuda olabilir. Genel tema çerçevesine uygun yaklaşıldığı sürece resim, fotoğraf veya tipografi, hangisi uygun olursa, o kullanılmalıdır. (Resim67-68)



Resim 67: Sosyal içerikli kitap kapağı.

Resim 68: Sosyal içerikli kitap kapağı. Süleyman Culum.

²⁹⁷ Özsezgin E., “Cumhuriyetten Günümüze Kitap Kapağı Sorunları ve ‘Deneme Türü’ Kitaplar İçin Kitap Kapağı Tasarımları.”, s. 28-32.



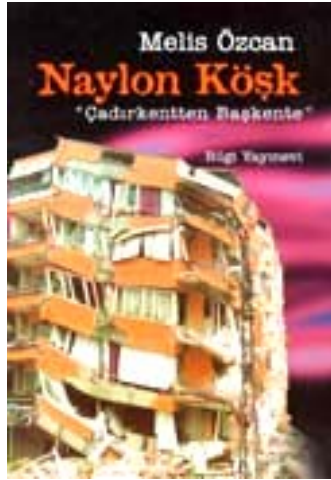
69

Resim 69: Sosyal içerikli kitap kapağı.



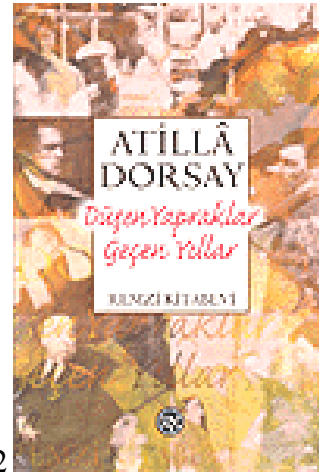
70

Resim 70: Sosyal içerikli kitap kapağı.



71

Resim 71: Sosyal içerikli kitap kapağı.



72

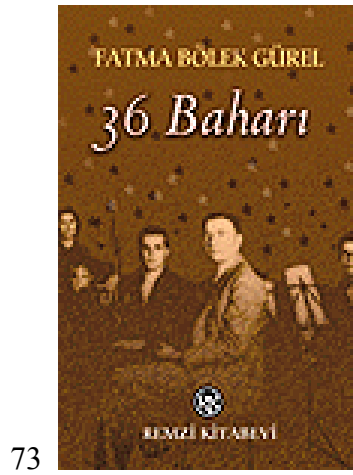
Resim 72: Sosyal içerikli kitap kapağı.

III.2.1.6. Edebi Kitap Kapakları:

Bu tür kitapların sosyal içerikli kitaplar yanında 1960'lı yıllarda fazla ilgi görmediği söylenebilir. O nedenle edebi kitaplar, ancak bu konuyu kesin ilgi alanı olarak seçmiş yayınevlerinin sınıırı içinde kalmıştır. Edebiyat kitaplarında kapak olarak önde ya da arkada yazarın fotoğrafını kullanmaya yönelik bir eğilimin tercih edilmesi yanında zaman zaman da o öykü ya da romanın yazıldığı tarih ile çakışan

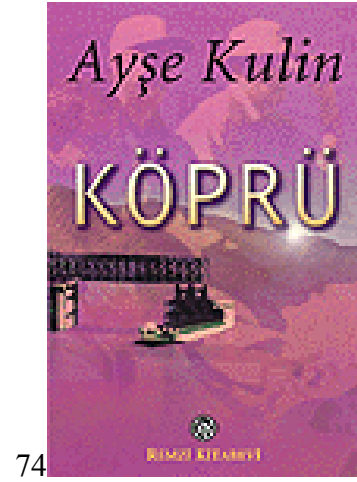
plastik sanat ürünlerine de yer verilir. Resim olarak seçilen kompozisyonların, ünlü sanatçıların, ünlü yapıtları olmasına özen gösterilmiştir. Böylece, okurun kitapla görsel iletişim kurmasını kolaylaştırıcı örnekler seçilmiştir. Edebi kitapların eski ve klasik eserlerden seçilmiş olması halinde 1930’lu ve 40’lı yıllardaki Devlet Klasiklerinin kapaklarındaki sadelik öngörülmüştür. Böylece kapak kompozisyonundaki sadeliğe dayanan ciddiyet, klasik bir kitap için genel kural olarak benimsenmiştir.²⁹⁸

Günümüzde edebi kitap kapakları neredeyse kapağına en çok ilgi gösterilen ve titiz davranılan türü oluşturmaktadır. Bunun nedeni ise, en büyük hedef kitlesi olan tür olmasıdır. Bu da çok satış anlamına gelmektedir. Kapağın albenili olması için iyi malzeme seçilmekte ve bu iş iyi bir tasarımcıya verilmektedir. (Resim 73-74-75-76-77)



73

Resim 73: Edebi kitap kapağı.



74

Resim 74: Edebi kitap kapağı.

²⁹⁸ Özsezgin E., “Cumhuriyetten Günümüze Kitap Kapağı Sorunları ve ‘Deneme Türü’ Kitaplar İçin Kitap Kapağı Tasarımları.”, s. 28-32.



75

Resim 75: Edebi kitap kapağı.



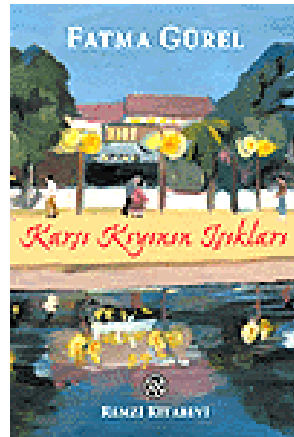
76

Resim 76: Edebi kitap kapağı.



77

Resim 77: Edebi kitap kapağı.



78

Resim 78: Edebi kitap kapağı.



79

Resim 79: Edebi kitap kapağı.

III.2.2. Malzeme Türlerine Göre Kitap Kapakları:

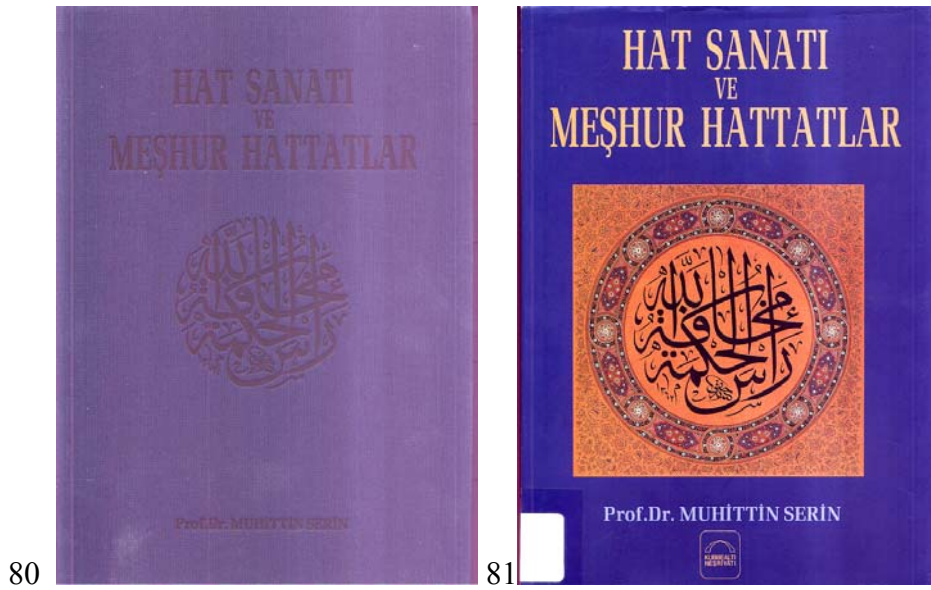
Malzeme türlerine göre kaç tür kitap kapağı vardır? Sorusuyla konuya girersek; Cilt kapakları, lüks kapaklar, ceketli kapaklar, ceketler, resimli kapaklar, resimsiz kapaklar, sürekli aynı yazı karakterinden oluşmuş kapaklar, az renkli resimli kapaklar, belirli yayınevlerinin devamlı aynı istiftteki kapakları diyebiliriz.²⁹⁹

Cilt kapakları, ülkemizde ansiklopediler, sanat kitapları, bilim kitapları ve lüks kitaplar için yapılmaktadır. Sert, kalın ya da orta kalın mukavvadan ya da yine kalın türe giren kartonlardan tercih edilir. Kitabın maliyeti biraz fazladır çünkü seçilen kağıdın genellikle baskıda mükemmel sonuç veren, parlak ya da kuşe kağıt gibi çok kaliteli kağıtlar olması kapak türünün de sert, kalın ve kaliteli olmasını gerektirir. Ağırlığı da fazla olduğu için bu kitabı yeterince koruyabilecek kalın cilt kapaklarına ihtiyaç duyulur. Bu kapak türünün kullanıldığı kitaplar çok uzun ömürlü olup, nesilden nesle aktarılabilir. Kolay kolay deforme olmazlar, ciltleri ayrılmaz, nemden ve dış etkenlerden fazla etkilenmezler. Ayrıca çok fazla sayfayı bir bütün olarak birleştirirler. Sayfalar ışıktan kolayca etkilenip sararmazlar. Kısaca çok iyi korunurlar. Mukavva kullanılacaksa üzerine bez cilt kaplanır. Üzerine renkli ya da tek renk baskı olanağı yoktur. Bu bez cilt üzerine sadece yazarın adı, kitabın adı vs. gibi en önemli bilgiler yazılır. Resim uygulanmadığı gibi tipografi hakimdir. Karton kapak kullanılacaksa üzerine istenilen renkte baskı, resim, tipografik tasarımlar uygulanabilir. Baskıdan sonra selefona kaplanır. Fakat her ne olursa olsun cilt kapakları deyince akla mukavva gibi sert bir malzeme gelir. Bez ciltle kaplanırlar. Ya da normal baskı uygulanabilen kağıt, mukavva üzerine kaplanır.

Lüks kitap kapakları, sert, orta kalın yada kalın kartondan yapılmaktadır. Karton cinsi kuşe karton ya da mat karton olabilir. Kitabın sayfaları mat kuşe ya da parlak kuşedir. Bu kağıt türü baskıda çok iyi sonuçlar verir. İstenilen renk ve resim kullanılabilir. Maliyeti normal kağıtlara göre fazladır. Sayfaları kaliteli bir kağıda ucuz bir kapak geçirmek pek doğru olmaz. Kuşe (parlak veya mat) bir kağıda ancak kuşe karton bir kapak uygun düşer. Bu kağıda da resimli, renkli, mükemmel bir baskı kalitesi sağlanabilir.

²⁹⁹ Anonim, "Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.", s. 3.

Ceketli kapaklar, resimli ve renkli kapak türlerine girmesine rağmen, ayrı bir tür olarak değerlendirilmektedir. Aynı zamanda lüks kapaklar türüne de girmektedir. Çünkü, mukavva ciltli kapaklara giydirilmektedir. Mukavva malzemenin üzerine bez geçirildiği için, bez üzerine de renkli, resimli baskı yapılamadığından, ince, orta veya kalın kuşe kağıt üzerine çok renkli, resimli baskı mükemmel sonuç verir ve istenen tasarım hiç kayıp vermeden ceketler üzerine basılabilmektedir. Albeni yaratmak, içeriği kapakta çarpıcı bir dille sunmak satışı büyük çapta etkilemektedir. Özellikle sanat kitapları, lüks bilim kitapları ceketli kapaklarla okuyucuya sunulmaktadır.(Resim 80-81)



Resim 80: Mukavva üzerine bez cilt kaplanmış kitap kapağı.

Resim 81: Mukavva üzerine bez cilt kaplanmış kapak üzerine geçirilen ceket

Resimli kapaklar, sınırsız renk ve resim olanaklarıyla yapılmış kapaklardır. Tabii bu kaliteli baskı ve kağıt seçimi yapılabildiği ölçüde başarıya ulaşır. Eğer seçilen kağıt ucuz, kalitesiz ve gramajı düşükse üzerine uygulanacak baskıyı kaldıramaz. Renkler birbirine karışır, kağıt yıpranır. Böyle bir kapağın ömrü hem çok kısa olur hem de kitabı koruyamaz. Genellikle bir tarafı parlak, bir tarafı mat kağıtlar seçilir. Ya da iki tarafı da mat kartona basılmalıdır.

Resimsiz kapaklar, sadece kitap adı, yazar adı ve yayınevinin adından oluşmuş yalın kapaklardır. Kitabın içeriğine ait hiçbir mesaj yoktur. Sadece tipografi kapağa hakimdir. Kitap adı ve yazar adı en iyi punto ölçüsü seçilerek (boş alana göre) yazılmaktadır. Yayınevi adı ve logosu da en uygun yere yerleştirilmektedir. Bu kapaklarda yazı istiflemesi önemlidir. Yaratıcılık gerektirmez. İyi bir bloklama,

güzel yazı fontları ile çekici hale getirilebilir. Yazı karakteri kitabın içeriği hakkında mesaj verebilir. Çünkü konusu ciddi olan bir kitaba comic (neşeli, hareketli) yazı fontları uygun düşmeyecektir.

Sürekli aynı yazı karakterinden oluşmuş kapaklar da bir kapak türüdür. Bunlar belli bir dizinin kapakları olabilir. Konu ve içeriğin kapağa yansıtılması önemli değildir. Bir seri kitaba aynı yazı karakteri kullanılır. Az renkli resimli kapaklar, eğer yayınevi maliyeti düşürmek isterse baskıda kullanılacak mürekkebin sayısını düşürebilir. Bu nedenle tasarımlar az renkle hazırlanır ve resimlenir. Bir ya da iki renk kullanılabilir.

Belirli yayınevlerinin devamlı aynı kapakları, yalın, birbirinin aynı, bu anlamda da tekdüze kapaklardır. Bunlarda grafik düzenleme veya yaratıcılığın ikinci planda olduğunu görürüz. Bu kapakları işlevsel mi, güzel mi, yoksa ikisi birden, başarılı olarak mı niteleyeceğimizi düşünecek olursak, bu tür kapakların daha çok bir yayınevinin, bir dizinin simgesi olarak değerlendirmek daha uygun olur. Okuyucu, bu kapağı diğerlerinden daha kolay ayırır. Yayınevinin imajını yansıtan bu kapaklar, okuyucuya bir tür mesaj ulaştırır. Bu mesaj: ‘Benim yayınladığım bir kitaptır bu. Güvenebilirsiniz.’ Bu tür kitaplara pek çok örnek verilebilir. Örneğin ‘klasikler’ dizisi.³⁰⁰

Son zamanlarda klasikler dizisinde her yayınevinin farklı farklı resimlemeleri görülmektedir. Bir kitap bir yayınevi tarafından farklı, aynı kitap başka bir yayınevi tarafından farklı olarak resimlenmektedir. Okuyucunun tercihi genellikle iyi resimlenmiş, güzel bir kapağı olan kitaplardır. Klasikler dizisinin ilk basımları genellikle beyaz mat karton kapak üzerine bir çerçeve ve çerçeve içerisine yazar ve kitap adları aynı harf karakterinde ve aynı renkte yazılmıştır.(Bu kısmı çıkarabilirsin, Bu kapak türüne kadar...) Yine Fransa’nın ünlü Gallimard Yayınevi’nin beyaz dizisinde krem rengi kapak kartonu üzerine, aynı istif, aynı yazı karakteri kullanılarak yazar adı siyah, kitap adı kırmızı yazılmıştır. Bu tekdüze kitapların amacı yukarıda belirtildiği gibi ‘Benim yayınladığım bir kitaptır bu. Güvenebilirsiniz.’ mesajını ulaştırmaktır. Bu kapak türü kitabın içeriği ve yazarın

³⁰⁰ Anonim, “Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, s. 4.

kişiliği düşünülmeden, belirli kaygılar taşınmadan yayınevinin imajını taşıyıcı nitelikte kolayca tasarlanıp kitaba giydirilivermiş kapaklardır.³⁰¹

III.3. Kitap Kapağında Yayınevinin Dikkat Çekme, İmaj, Mesaj ve Satış Kaygısı:

Yayınevi, yazardan kitabın metnini aldıktan sonra kitabı piyasaya sunana kadar her aşamasından sorumludur. Yayınevi kitabın kapağıyla hem dikkat çekmeli, hem oluşmuş imajını zedelemekten sürdürmeli, hem de kitabın mesajını ve kendi mesajını iletmelidir. Güzeli bulmak, hedef kitleye ulaşmak ve kitabını satmak zorundadır.

III.3.1. Dikkat Çekicilik:

“Güzel Kapak Nedir? sorusuna yalnız albenisi olan, yani çekici, göz okşayıcı kapak açıklaması kesinlikle cevap vermez. Kitap kapağının işlevsel bir niteliği olmalıdır. Ancak güzellikle işlevsellik birleştiğinde kitap kapağının bir anlamı vardır.”³⁰²

“Sokrat, işlevi güzellikle eşdeğer sayar. Bu ilkel ve metafizik yaklaşım, günümüzde hala sürdürülmektedir. Yine ‘işlevin çözümü, form’un çözümüdür’ ya da işlev form’u üretip belirler yaklaşımı, aynı kategori ‘katılıklarıdır.’ Nedir bu işlev? Herhangi bir malzeme ile ‘yeni’ bir yapı üretmek, o’nu görünen olarak varetmektir.”³⁰³

“Ereksiz (gayesiz) insan davranışı olamaz. İnsanın yaptığı her üretimin de bir nedeni ve ona bağlı işlevleri vardır. İşlev, bir gerçeğin gördüğü hizmet, görev değeri, yararlılık değeridir. Gerçekten tüm evrensel gerçeklikler, yoğun bir işlevsellik temelinde varolurlar. Örneğin, el aletleri, elin iç yüzey yapısına, elin bükülme yetisine ve güç yükleme yönüne ‘uygun’ bir yapılaşmada olmalıdır.”³⁰⁴

Kitap kapağının biçim olarak işlevi ise; elle tutulur bir yapıda, elin yapısına uygun boyutta, kitabın iç sayfalarını koruyucu özellikte yani neme, rutubete çevreden

³⁰¹ Anonim, “Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, s. 4.

³⁰² Anonim, “Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, s. 4.

³⁰³ Faruk Atalayer, Temel Sanat Öğeleri, Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1994, s. 138-139.

³⁰⁴ Atalayer, Temel Sanat Öğeleri, s. 138-139.

gelen çeşitli etkenlere karşı kitabı korumaktır. Kitabın boyutu da çok önemlidir çünkü dikkati dağıtmadan okutulmalıdır. Enine ve boyuna doğru normal ölçülerden daha büyük bir kitap okurken insanı yorar, sürekliliği ve akışkanlığı azaltır, ilgi ve dikkatin azalmasına neden olur. Eğer elde okunacak bir kitapsa el ve kolun yorulmasına, masa üstü veya herhangi bir yerde okunacak, kalın ciltli ağır bir kitapsa yine gözden beyne aktarılan görüntünün bilgi olarak algılanma sürecini uzatır.

Hatta bazı kapaklar vardır ki içeriğinde insanı karamsarlığa itecek gerçekler vardır. Resimlemeler karamsar bir hava yansıtabilir. “Underground” katmanlı bir tabaka hakim olabilir. Özellikle UMAG Uğur Mumcu Araştırmacı Gazetecilik Vakfı dizi kitap tasarımı projesini Solaris’e vermiş ve bu kitapların yeni ve farklı bir tasarım gereksinimi duyduğunu, bir yanda kitaplar için görsel yorumlar, diğer yanda UMAG kurumsallığının yerleştirilmesi gerektiğini Solaris’e bildirmiştir. Tasarlanan kitaplar hem kapak tasarımında hem de formatında gösterdiği farklılığıyla dikkat çekmiş ve çekmektedir.³⁰⁵ (Resim82-83)



82



83

Resim 82: Kitap kapağı.

Resim 83: Kitap kapağı

Genel olarak tasarımlar kavramsal bir görsellik üretir. Plastik imge, görsellikle anlatan, görsel okunmayı gerektiren bir öğedir. Resim dili gösterdiği ile anlamlar üretmeyi sağlamaktadır. Görüntüler büyük bir ustalık ve titizlikle işlenmiş olup, plastik olarak incelendiğinde ortak bir kurgu hakimdir. Plastik görüntülerin çoğu kendi içlerinde üst üste binmiş katmanlar ağır ve yorucu görüntüler taşımaktadır. Kitap okunduktan sonra öğrenilenlerin bir özeti gibidir.³⁰⁶

³⁰⁵ Namık Kemal Sarıkavak, “Uğur Mumcu Kitapları Dizisi.”, MediaCat Reklam ve Halkla İlişkiler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 24, Ocak, 1997, s. 34.

³⁰⁶ Sarıkavak, “Uğur Mumcu Kitapları Dizisi.”, s. 34.

Plastik imge katmanı yanında, tipografik çözüm, kurumsallık ve kitap dizisi katmanlarındaki tasarımlar her katmanda yeni çözümler üretmektedir. Her kitabın adı neredeyse özgün logolar oluşturmaktadır. “40’ların Cadı Kazanı, Silah Kaçakçılığı ve Terör, Papa-Mafya-Ağca, Liberal Çiftlik, Gazi Paşa’ya Suikast vb. kitapların özgün logo çözümleri ile görüntü ve yazı öğeleri birbirlerini bütünlemiştir. Diğer yandan UMAG yazar adı ve imgesini tüm dizi kitaplarında aynı ölçü ve düzenleme anlayışında kullanarak çok katmanlı yüzeyde bütüncül çözüm geliştirmiştir.³⁰⁷ (Resim 84-85-86)



84



85



86

Resim 84: Kitap kapağı.

Resim 85: Kitap kapağı.

Resim 86: Kitap kapağı.

İşlev açısından da bu tasarımların yazılarının kolay okunmadığı, hepsinin aynı renkte olduğu, karanlık olduğu ya da illüstrasyonların fazla olduğu söylenebilir. Kitap rafta okunmayacağına, afiş gibi de uzaktan seyredilip okunmayacağına göre ve kitap insanla birebir ilişkiye giren bir nesne olduğuna göre, insanın elinde okunur olması ve rafta farklılığıyla dikkat çekicilik üretmesi yeterlidir.³⁰⁸

III.3.2. Yayınevinin Kurumsal İmajı:

Kendisi çok küçük ama yüklendiği işlev çok büyük olan, simge; “soyut bir kavramı somutlaştıran biçimdir.”³⁰⁹

Simge çevremizi kuşatan her şeydir. Su, ağaç, yıldız, bulut ... Tarih boyunca her şey kendi kimliğinden soyulmuş, birer simgeye dönüştürülmüştür. Su, ağaç, yıldız, bulut kendi varlıklarıyla değil, simgeleriyle, onlara yakıştırılan adlarla algılanmıştır.³¹⁰

İnsanoğlu doğasal, tarihsel hiçbir olguyu bu olgunun gerçek verileriyle kavramamış, simgeleriyle kavramıştır. Simgeler insanın her çağda, her toplumda, her koşul içinde yarattığı iletişim biçimlerinin ilk anahtarlarıdır. Toplumlar, geniş boyutlu düşünce ve inanç akımlarını benimsemek, sevmek savunmak için birer simge uydurmuşlar, konuya bu simge

³⁰⁷ Sarıkavak, “Uğur Mumcu Kitapları Dizisi.”, s. 34-35.

³⁰⁸ Sarıkavak, “Uğur Mumcu Kitapları Dizisi.”, s. 35.

³⁰⁹ Adnan Turani, Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993, s. 127.

³¹⁰ Sait Maden, Simgeler, Çekirdek Yayınları, İstanbul, 1990, s. 1.

aracılığıyla yaklaşmışlardır. Hint bilgeliğinin manda lası, Hıristiyanların haçı, İslamın hilali, Rusların orak-çekici gibi. Simgeler, toplulukları, inançları, istekleri ayıran duvarlar olmuştur. Her ülkenin, her ulusun bayrağı da bir simge olmuştur.³¹¹

Simgeler çevremizi kuşatan her olguyla, her nesneyle iletişim kurabilmek için yararlandığımız, yaşamın her alanında karşımıza çıkan işaretlerdir. İnsan yazıyı bulmadan önce simgeyi bulmuştur. Suyu, ağacı, yıldızı, bulutu nasıl bir simgeyle anlatabileceğini düşünmüş, tasarlamış bunun biçimini, çağlar boyunca uygulamış, sonra da yazıya dönüştürmüştür.³¹²

“Simgeler her çağda bildirişim aracı olmuştur. Günümüzde toplumsal ilişkilerin karmaşıklığı, simgelerin işlevini de karmaşık bir duruma soktu. Yeni iş alanlarının, üretim ve yaratı biçimlerinin, bilgi aktarma yöntemlerinin durmadan arttığı, çeşitlendiği günümüzde toplumların bütünü oluşturarak örgütlerin, kurumların birbirinden kolayca ayırt edilmesini sağlayan başlıca araç oldu simge. Dinsel, onursal, göksel ya da ülküsel işlevini yitirdi. Şimdi para ve bilgi akışını yöneten, denetleyen kurumların hizmetinde.”³¹³

“Bir bilgi dağıtıcıdır simge. Tanıtımını üstlendiği kurumu tarihiyle, toplum içindeki özel konumuyla, etkisiyle, etkinlikleriyle, kısacası bütün kapsamıyla çağırır, duyurur, benimsetir. En aza indirgenmiş biçimsel öğeler (bir iki harf, bir iki çizgi, yalınlığın sınırını zorlayan bir iki leke) izleyicinin önüne bir varlık serer.”³¹⁴

“En başarılı markalar ‘kalcı’ simgelere sahip olanlardır.”³¹⁵

Grafikçi için simgenin anlamı çok başkadır. Simge tasarlamak bir senfoni bestelemek, bir şiir yazmak gibi ciddi, temelden, özgün bir uğraşdır. Plastik sanatların en aza indirgenmiş gereçlerle yaratılan tek, en yalın türüdür. Çünkü simgenin amacı budur. Bir fikrin, bir buluşun en dolaysız, en yalın en kestirme durumunu, kavranması çaba gerektirmeyen, her türlü basım yöntemine elverişli ve toplumsal bellekte yer etme, tutunma yeteneği yüksek bir çizim olayını gerçekleştirmektir.³¹⁶

“Simgeleri kolay tanımlayabilmek için, birtakım türlere ayırabiliriz: 1) Sözcük simgesi: Bir kuruluşun adının özgün bir yazı biçimiyle yansması. 2) Harf simgesi: Bir kuruluşun baş harfinden ya da harflerinden oluşmuş simge. 3) Resimsel simge: Kuruluşun çalışma alanını dolaysız bir yoldan çağırıştıran simge. 4) Kuruluşun çalışma alanını dolaylı bir yoldan çağırıştıran simge. 5) Kuruluşun çalışma alanıyla hiçbir anlam, çağırışım, ilgi bağlantısı olmayan simge. 6) Genel simge: Tarihsel, toplumsal ya da kentsel bir özelliği yansıtan simge.”³¹⁷

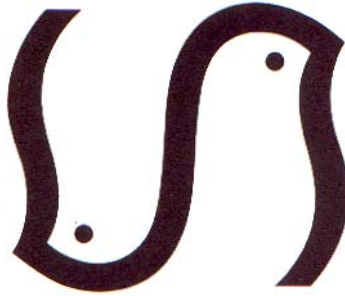
Haber, bilgi ve bildiriler (mesajlar) insanlara görme yolu ile en çabuk ve kolay şekilde iletilebilir. Dillere göre değişik ses ve sözlerle anlatılan nesnelere ve kavramlara grafik resme (simgeye) dönüştürülerek yeni bir iletişim aracı meydana getirilmiştir.³¹⁸

“Günümüzde kullanılan grafik simgeler; amblem, simgesel işaret (piktogram), logo (logotype) ve ticari marka gibi terimlerle adlandırılır. Amblem ve ticari marka, firma ya da ürüne kişilik kazandırır, benzerlerinin içinde ayırt edilmesini sağlar ve tanınan bir amblem ürünün garantisine dönüşür.”³¹⁹

Amblem; “Bir şeyi simgeleyen biçim imgesidir.”³²⁰

Yukarıda da belirtildiği gibi amblemler bir kuruluşun baş harfinden ya da harflerinden oluşmuş, resimsel, kuruluşun çalışma alanını dolaylı ve dolaysız bir yoldan çağırıştırmış, çalışma alanıyla hiçbir anlam, çağırışım bağlantısı olmayan görsel yönden etkileyici, akılda kalıcı özelliklere sahip ya da tarihsel, kentsel, toplumsal bir özelliği yansıtan niteliklere sahip simgelerdir.

“Ürün ya da hizmet üreten kuruluşlara kimlik kazandıran, sözcük özelliği göstermeyen; soyut ya da nesnel görüntülerle ya da harflerle oluşturulan simgelerdir.”³²¹ (Resim 87-88)



³¹¹ Maden, Simgeler, s. 1.

³¹² Maden, Simgeler, s. 1.

³¹³ Maden, Simgeler, s. 2.

³¹⁴ Maden, Simgeler, s. 2.

³¹⁵ Sait Aytemur, Reklamın İyisi Kötüsü Olmaz, MediaCat Yayınları, Ankara, 1999, s. 96.

³¹⁶ Maden, Simgeler, s. 2-3.

³¹⁷ Maden, Simgeler, s. 3.

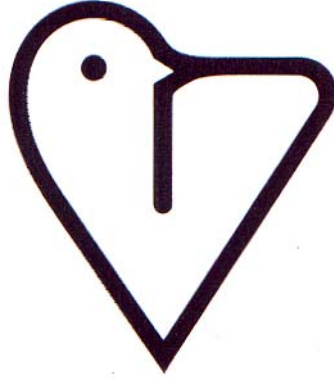
³¹⁸ Ashier, Resim-1, Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim., s. 152.

³¹⁹ Becer, age., s. 194.

³²⁰ Turani, age., s. 11.

³²¹ Becer, age., s. 194.

Resim 87: Çekirdek Yayınları Simgesi.



Resim 88: Varlık Yayınları Simgesi.

Kısaca çeşitli hizmet üreten kuruluşların, ürün üreten kuruluşların kimlikleri amblem adını taşıyan simgelerdir. Amblemler tanıma işaretidir. Soyut ya da somut görüntüler veya harflerden oluşabilir. “Soyut bir kavramı somutlaştırma ve özellikle toplum içinde belli amaçlarla kullanıldıkları için sembollerde amblem olabilir. Örneğin bazı kuruluşların markaları logotaype olarak tanındığı için amblemle karıştırılmaktadır. Oysa markalarla amblem arasında işlevsel bir ayrım vardır. Markalar firmaların adları, amblemler ise o markanın sembol işaretleridir.”³²²

Harfler, nesnel ya da soyut şekillerden meydana getirilen amblemlerin görüntü olarak yalın, özgün ve kolay algılanabilir olması gerekir. Süslü ve gereksiz ayrıntularla zenginleştirilmiş olmaları algılayma ve anımsanmada güçlük yaratmaktadır.

Amblemin, bir kuruluşun çalışma alanını, boyutlarını, üretim namını (piyasadaki adı hakkında oluşmuş düşünceleri) birleştiren bir işlevi vardır. Bu anlamda, kuruluşun sosyal bireyselliğini simgeler. Amblemin yalnızca varlığı bile tanınmış reklam sloganları içinde sembolik bir bütünlük sağlar. Sürekli bir reklam kampanyası içinde bir amblem geçerlilik kazanmışsa ve hedef kitlede istek ve ilgi ile eş anlam kazanmışsa en ideal duruma ulaşmış demektir. Bir sergi, bir kongre, fuar yada dernek olsun her kuruluşun hedef kitesine kendini tanımlayabilmesi açısından amblem daha ilk aşamada gereklidir. Bu durumda ticari amaçlar ikinci derecede rol oynarlar. Amblemin grafik ifade gücü reklam yönünü de etkiler.³²³

“ ‘Amblem’; sadece sembol, ‘Logo’ ise; sembolün firma / markanın ismi (yazılmış hali) ile bütünleştirilmiş halidir. Bir Görsel Kimliğin özünü; amblem / logo (logotype), kimlikte kullanılacak renkler ve yazı karakteri belirler. Amblem / logo’ lar, firma / markaları temsil eden, onların özelliklerini yansıtan, anlam yüklü özel dizayn edilmiş semboller ya da biçimlerdir. Bu dizaynlar, bir firma / markanın ismini sunmanın özel bir yoludur da... Yapılacak tüm dizayn çalışmaları bunlar üzerinde yoğunlaştırılır, hemen her yerde amblem / logo’ lar ve seçilen renkler ön planda rol oynar. Çünkü bir kurumun karakterini en kısa ve en çabuk, sadece iyi yorumlanmış ve dizayn edilmiş bir amblem / logo’ lar vurgulayabilir, temsil edebilir! Bu nedenle amblem / logo’ lar tüm Görsel Kimliğin genel temasını (concept) kapsar, belirler, kapsar, odak noktasını oluşturur ve neredeyse Görsel Kimlik bu ‘öz’ün çevresinde geliştirilir.”³²⁴

Semboller; bir tavrı, bir düşünceyi temsil ederler, bir kavram ya da genel bir düşüncenin yerini alırlar ve bir ürünün markasının, kimliğinin gelişmesinde, ürünün tanınmasında önemli rol oynarlar; Mercedes’in yıldızı gibi...³²⁵

“Amblemlerin genel özellikleri; yalın olmalı, kolay algılanabilir olmalı, akılda kalıcı olmalı, az elemandan oluşmalı, büyüdüğü zaman biçimini ve görselliğini kaybetmemelidir.”³²⁶

“Amblem, işaret ve markalar ticari amacı olan ya da olmayan bir kuruluşun veya bir ürünün rakiplerinden ayırabilmek amacıyla geliştirilmiş, işlevini görsel olarak yansıtan sembollerdir. Bir amblem ifade ettiği ürünün koruyucusu ve bir anlamda garantisidir.”³²⁷

“İyi bir amblem / logonun bir firma / markanın kimliğini oluşturma da önemli bir rolü vardır dedik. Logo; Kurumsal Kimlik sisteminin kalbidir, Görsel Kimlik

³²² Abdullah Taşçı, “Marka ve Amblemler”, Grafik Sanatı-Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 4, İstanbul, 1985, s. 5-8.

³²³ Taşçı, age., s. 5-8.

³²⁴ Ak, age., s. 105.

³²⁵ Ak, age., s. 105.

³²⁶ Taşçı, age., s. 5-8.

³²⁷ Aykut Özbay, “Reklamda Görüntü, Layout ve Prodüksiyon”, Reklamcılık ve Satış Yönetimi (1. Fasikül), Anadolu Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fakültesi Yayınları, (1. Fasikül), Eskişehir, Mart 1992, s. 87.

buradan doğar ve kurumun karakterini en üst düzeyde yansıtır. Firma çalışanları için, önemli, kaliteli, başarılı bir kuruma ait olma, onunla gurur duyma ve bağlılık duygularını oluşturur. İyi bir amblem / logo Görsel Kimlikte iyi kullanıldığında, zaman içinde firmanın tüm birimleri ve ürünleri arasında güçlü bağlar oluşturduğu gibi, bir ürünü de çok değerli hale getirebilir, güçlü kılabilir, zaman içinde onun değerine değer katan bir işletim aracı haline bile gelebilir. Yani, iyi yaratılmış bir marka, iyi dizayn edilmiş bir amblemle bütünleştirildiğinde, yapılan reklamlardan, ürünün kendisinden, hatta onu oluşturan insanlardan bile daha uzun yaşar!”³²⁸ Yukarıda da belirtildiği gibi logo sembolün marka veya firmanın ismi yazılmış hali ile bütünleştirilmiş halidir. Logo’ya logotaype da denilebilir. Kaynaklarda bazen logo bazen de logotaype olarak geçmesi karışıklık yaratmaktadır. İki kelimedede aynı şeyi ifade etmektedir.

Emre Becer İletişim ve Grafik tasarım adlı kitabında logo/logotaype’ ı şöyle tanımlamaktadır: “İki ya da daha fazla tipografik karakterin sözcük halinde okunacak biçimde bir araya getirilmesiyle oluşturulan ve bir ürün, kuruluş ya da hizmeti tanıtan marka ya da amblem özelliği taşıyan simgelerdir. Hem sözel, hem de görsel mesajlar veren logolarda yeni tasarlanmış yada varolan tipografik karakterlerden yararlanılabilir. Logo okur yazar bir kitleye seslendiği için tarihsel olarak amblem ve diğer işaretlerden daha sonra ortaya çıkmıştır. Her logo tasarımı tipografik bir deneydir. Başarılı logo tasarımları, içerdikleri simgesel yapı ile evrensel bir iletişim diline dönüşür.”³²⁹

Bülent Erkmen “Logotayp Üzerine Hızlı Yazılmış Notlar” adlı makalesinde ise logotaype’ a şöyle yer vermiştir: “Bir kurumun, ürünün yada hizmetin ismini oluşturan harf yada kelime dizisinin kullanılması ile ortaya çıkan işaretlere ‘Logotayp’ demektir. İngilizce’de logotaype, Fransızca’da logotaype yada marque, Almanca’da wortmarke, Türkçe’de özgün yazı adıyla da tarif edici bir isme sahiptir. Yazıyla veya yazı, çizgi ve resimle yapılan işaretlere logotayp diyoruz. Amblemi sadece görsel olarak algılamak oysa logotayp’ ı hem okuruz hem de görsel olarak algılarız. Bir logotayp’ta üç özellik arayabiliriz. Uygun olma, okunabilir olma, izlenilir olma özellikleridir.”³³⁰

Logotaype’in izleyici de uyandırdığı izlenim mesaja uygun olmalıdır. Örneğin; bir resmi kurum logotaype’ı ile kozmetik mağazasının logotaype’nin farklı hisler uyandırması gerekmektedir. Logotaype okunabilir olmalıdır. Çünkü en önemli özelliği mesajın adını üstünde taşımasıdır. Görsellik ve okunabilirlik arasındaki dengeye dikkat edilmeli, göze hitap etmelidir. Çünkü logotayp bir görüntüdür, bir resimdir. Logotayp izleyici gözüne yerleştikçe, okunmadan resimsel değerleri ile algılanmaktadır. Bu nedenle izlenilir olma özelliği de taşımak zorundadır.³³¹

“Marka ise ürünün yapısı içinde, kendine özgü bir yazıyla tasarlanmış ürün ya da kuruluş ismidir.”³³²

Markaların sloganları, isimleri ve insanlar gibi kişilikleri vardır.

“Bir firmanın, yaptığı işin ya da kısaca bir “Marka”nın en etkili bir biçimde algılanmasında, beyinlerde yerleşmesinde ve hedeflenen kitleler üzerinde saygınlık kazanmasında Görsel Kimliğin birçok yararı vardır. Ve güçlü bir kimlik, çalışanlar üzerinde, onları motive edici etkilerde yaratmaktadır. Bu etkinin gücü; Shell, BP, Renault, Coca Cola gibi yabancı markaların ülkemize gelişi ve bu kimliklerini sergilemeleri ile daha da iyi anlaşılmıştır.”³³³ Bu büyük markalar, daha çok grafik sanatlar çerçevesi içinde oluşturulmuş bir elbiseyi markalarına giydirmektedirler. “İşte bu elbise, sadece yapılan işin konusuna uygun dizayn edildiğinde o firma / markanın karakterini doğru ve etkili bir biçimde yansıtmakta, hedef kitleler üzerinde iyi bir etki yaratmaktadır. Bu başarısızlığında ise, böyle bir etki yaratılmamakta, hatta bazen (en tehlikelisi!) olumsuz etkiler de yaratabilmektedir. Ancak firmalar, bunun yanlış koyulan bir isimden, kötü bir ‘amblem / logo’dan ya da Görsel Kimlik’te kullanılan yanlış dizayn ve renklerden kaynaklanabileceğini hiç de akıllarına getirmemekte, getirtiler de pek önemsememektedirler; çünkü hiçbir firma / marka, sadece Görsel Kimlik problemi nedeniyle bir ‘yok olma tehlikesi’ ile karşı karşıya kalmamaktadır.”³³⁴

³²⁸ Ak, age., s. 106.

³²⁹ Becer, age., s. 195.

³³⁰ Bülent Erkmen, “Logotayp Üzerine Hızlı Yazılmış Notlar”, Grafik Sanatı-Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 8, İstanbul, 1986, s. 6-8.

³³¹ Erkmen, “Logotayp Üzerine Hızlı Yazılmış Notlar.”, s. 6-8.

³³² Özbay, age., s. 87.

³³³ Ak, age., s. 102.

³³⁴ Ak, age., s. 102.

Firma / marka imajını kötü yönde etkileyen bu durum çevreden ve firma içinden gelen tepkilerle bir düzeltme, yenilenme projesi başlatılır. Bu değişim kararı ile hedef kitle üzerinde oluşmuş yanlış izlenimleri silmek çok zordur ve bu tarz firmalarda, bu işlere ayrılan bütçe yeterli olmadığından çalışmalar uzun zaman almakta ve hatta tamamlanamamaktadır.

“Görsel Kimlik” konusunda yapılan değişimler firma / ürün / hizmette bulunacağı isim ve amblem / logo tasarımlarından başlayıp tüm basılı işlerin (antetli kağıtlar, zarflar, faturalar, broşürler, ambalajlar, vs.) çöpe atılıp yenilerinin bastırılması, bazen dekorlarının bile yenilenmesi anlamına gelmektedir. Marka yaratmaya karar veren firmaların daha işin başında ve bu hataları yapmadan, kendi konularına ve firmalarının büyüklüğüne göre ve en önemlisi kafaca anlaşabilecekleri bir reklam ajansına danışmaları ve her şeye onlarla başlamaları en doğru yoldur.

Görsel Kimliğin yaratılmasından sonra yapılacak reklam ve PR çalışmaları, bu Görsel Kimliğin çizdiği “rota” üzerinde ilerler. İşte bu şekilde yaratılan iyi bir Görsel Kimlik güçlü bir Kurum Kimliği oluşturma da büyük bir etken olurken yapılacak Tanıtım, Pazarlama ve Satış çalışmalarına da etkili ve itici bir güç sağlar.

Bütün bu açıklamalar firmanın küçük bir simge halinde kapakta yer alırken aslında ne kadar büyük bir görev üstlendiğini ortaya koyar.

“Kurumsal Kimlik; Bir firmanın, kurum ya da kuruluşun, bir ürün ya da hizmetin adının (markasının), yaptığı işin, bu işin yapılındaki anlayışın, görsel ve beyinsel (fikir) olarak akıllarda, ‘başarılı / başarısız’, ‘olumlu / olumsuz’, ‘güzel / çirkin’ olarak yerleşmiş şekli, tanımlanan kimliğidir diyebiliriz. Aynen bir insanın sağlıklı / sağlıksız oluşu, dış görünümü, güzellik / çirkinliği, temiz / pis oluşu, giyim tarzı, kişisel karakteri, kültürü, tahsili, konuşma tarzı, davranışları ile çevresinde bıraktığı izlenimler gibi...”³³⁵

“Kurumsal Kimlik, bir firmanın, bir ürün / hizmetin (kısaca; bir markanın) ismi, logosu, antetli kağıdı, taşıt araçlarının dizaynından, firma binasının genel görünümüne, iç dekorasyonuna, resepsiyondaki sekreterin kıyafetinden, satış elemanlarının davranışlarına, firmanın yönetim biçiminden, işletmesine, çalıştırdığı yöneticilerin kalitesinden, üretimine, hizmet ve servis anlayışına, Reklam ve Halkla İlişkiler çalışmalarında kullandıkları her türlü görüntü, stil ve mesajlara kadar uzanan bir ‘yelpazedir’. İşte, bu kimliğin beyinlerde bıraktığı olumlu ya da olumsuz izlenimler de, sonuçta bir firma / ürün / hizmetin imajını oluşturmaktadır.”³³⁶

“Yukarıda da belirtilenleri düzenleyecek olursak, bir firmanın Kurumsal Kimliğinin;

1- İşletme Kimliği:

- * İşletme / Yönetim,
- * Üretim / Hizmet,
- *Pazarlama /Satış / Servis,

2- Tanıtım Kimliği:

- * Görsel Kimlik,
- * Reklam,
- * Halkla İlişkiler,

3- Davranış Kimliği olmak üzere üç “ana kimlik” ten oluştuğunu söyleyebiliriz.”³³⁷

“İyi ve başarılı bir Kurumsal Kimlik ise, sadece bu kimliğin özündeki felsefe ve kapsamındaki bu kimliklerin birbirine olan uyumu ile mümkün olabilmektedir.”³³⁸

“Kurumsal Kimlik, ağırlıklı olarak bir firma / markanın Görsel Kimliği ile algılanır. Görsel Kimliğin, bir firma / markanın karakterini yansıtır (konuya uygun dizayn edildiğinde), hedef kitleler üzerinde ‘iyi / kötü’, ‘güzel / çirkin’, ‘olumlu / olumsuz’ etkiler yaratma konusunda oldukça büyük rolü vardır. Ancak, sağlıksız bir işletme sisteminin üzerine başarılı bir Görsel Kimliğin ‘giyindirilmesi’ mümkün değildir.”³³⁹ Yayınevleri de birer kurum olduğu için iyi bir kurumsal kimlik oluşturmalı, yayınladıkları kitaplar üzerinde küçük görsel simgeleri ile başarılı kurumsal imajlarını okuyucuya anlatabilmelidirler.

“Ayrıca, firma / markanın İşletme Kimliği’ne uymayan, bilimsel temellere dayanmayan ve Grafik Sanatı doğrularına uygun olmayan bir Görsel Kimliğin hiçbir etki gücü de yoktur. Böyle bir güçten yoksun olan firma / markanın, tanıtım çalışmalarının da hedeflenen kitleler üzerinde kalıcı bir etki yaratması mümkün değildir. Çünkü bu etki, sadece Görsel Kimliğin “rotası” üzerinde oluşturulmuş başarılı çalışmalarla mümkündür.”³⁴⁰ (Resim 89)

³³⁵ Ak, age., s. 18.

³³⁶ Ak, age., s. 18.

³³⁷ Ak, age., s. 18.

³³⁸ Ak, age., s. 18.

³³⁹ Ak, age., s. 18-19.

³⁴⁰ Ak, age., s. 19.



Resim 89: Dost Kitabevi Simgesi.

“Bir işletmenin bir kimliğe ihtiyaç duymasının başlıca nedenleri kurum içerisinde çalışanların kuruluş ile bütünleşmelerini sağlamak, kurum dışında diğer kuruluşlardan, rakiplerden ayırt edilmek ve onlardan sıyrılabilmektir. Çünkü artık günümüzde pek çok kuruluş, birbirine benzer ürünler üretmekte, tüketicinin tercih sebebi o kuruluşun hatırlanabilirlik derecesi ve imajı olmaktadır.”³⁴¹ Ayrıca firmanın veya kurumun ürettiği ürün ya da hizmetin kalitesi de unutulmamalıdır.

Bazı yayınevleri işin bu kadar ciddiyete alınması gerektiğini bilmedikleri için kısa süre içerisinde yok olma riskini taşımaktadırlar. Başarılı bir yayınevi kurumsal imaj sağlamayı başardığı gibi, yıllarca uğraşarak oluşturduğu bu imajını zedeleyecek her türlü davranış ve tepkiden kaçınmalıdır.

“Yalın, herbiri birbirinin aynı, bu anlamda da tekdüze kitap kapaklarına baktığımızda, bunlarda grafik düzenleme veya yaratıcılığın ikinci planda olduğunu görürüz. Bu kapakları işlevsel mi? Güzel mi? Yoksa ikisi birden, başarılı olarak mı niteleyeceğimizi düşünecek olursak, bu tür kapakların daha çok bir yayınevinin bir dizinin simgesi olarak değerlendirmek daha uygun olur. Okuyucu bu kapağı diğerlerinden daha kolay ayırır. Yayınevinin imajını yansıtan bu kapaklar, okuyucuya bir tür mesaj ulaştırır. Yayınevinin ya da dizinin mesajını: “Benim yayınladığım bir kitaptır bu. Güvenebilirsiniz.” Bu tür kitaplara pek çok örnek verilebilir. Örneğin “klasikler” dizisi. Beyaz mat karton kapak. Çerçeve. Yazar ve kitap adları aynı harf karakterinde ve aynı renkte yazılmıştır. Hepsi siyah. Fransa’nın ünlü Gullimard Yayınevi’nin ünlü beyaz dizisi: Krem rengi kapak kartonu üzerine, aynı istif, aynı yazı karakteri kullanılarak yazar adı siyah, kitap adı kırmızı yazılmıştır. Bu tek düze kapakların amacı okuyucuya “Benim yayınladığım bir kitaptır bu. Güvenebilirsiniz.” mesajını ulaştırır.”³⁴² İllüstrasyonsuz bir kapak ancak kitaptaki içeriğin dışavurumu imkansız olduğu durumlarda tercih edilmektedir ya da çok ciddi bir konusu olan kitabın, resimlendiği zaman bayağılaşacağı ve kendinden bir şeyler kaybedeceği durumlarda yazar adı ve kitap adlarının tipografik düzenlemesi ile bu yola başvurulmaktadır.

Grafiker gözüyle bakıldığında bu tür kitap kapakları elimize aldığımız kitabın imajını değil yayınevinin ya da dizinin imajını vermektedir. Örneğin elimize aldığımız kitabın yazarını tanıımıyorsak, bu kapak klasikler dizisinde çıkmış olmasının ya da ünlü bir yayınevi tarafından yayınlanmış olmasının dışında bize bir mesaj ulaştırmazlar. Sadece dizinin veya okuyucu üzerinde yıllarca güvenilirlik kazanmış yayınevinin imajını yansıtırılar.³⁴³ “Bu kapaklarda bir grafikerin elinden çıkmıştır fakat belli bir kitap için düşünülmemiştir. Adsız bir yazarın adsız bir kitabı için yapılmıştır. Sonra da her çıkan kitaba giydirilmiştir. Bir nevi hazır giyime benzetilebilir fakat hazır giyimde bile beden ölçüleri vardır. Bu tür kapaklarda bu ölçü de yoktur. Her kitabın ayrı bir kapağı, ayrı bir harf karakteri, ayrı bir istifi ve gerektiğinde bir illüstrasyonu olmalıdır. Yayınevlerinin çoğu bu tür kapaklardan kaçınırlar. Basit, yalın kitap kapakları her şeyden önce kolaylarına geldiği ve ucuza

³⁴¹ Ayla Okay, Kurum Kimliği, MediaCat Yayınları, Ankara, 1999, s. 39.

³⁴² Anonim, “Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, s. 4.

³⁴³ Anonim, “Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, s. 4.

mal olduğu için tercih ederler. Diğer bir nedeni diğer yayınlar arasında yitip gitmemek, sürekliliği sağlamaktır.”³⁴⁴

III.3.3. Yayınevının Mesaj İletme ve Satış Kaygısı:

Günümüzde her gün yüzlerce kitap, satmak için piyasaya sürölmektedir. Her gün çıkan her kitabı okuyabilmek mümkün değildir. O zaman kişinin bütün zamanını, her dakikasını okuyarak geçirmesi gerekir. Hatta bu yetmeyebilir de. Günümüzün işi başından aşkın insan, her gün geçim kaygısı içinde olan ya da gününün büyük bir kısmını çalışarak, günlük işleriyle uğraşarak geçiren bir insan ancak belirli yayınevlerinin, belirli yazarların, belirli yayınlarını takip edebilir. Eğer bu kişi iyi bir okuyucu ise zaten kendisine, yaşam ortamına, düşünce yapısına uygun yazarları, yayınevlerini seçmiştir. Eğer kötü bir okuyucu ise takip ettiği bir yayın türü ve yazar da olmayacaktır.

Yazarlardan bazıları yalın kapaklardan hoşlanırken, okuyucunun eğilimi daha çok albenili kapaklara doğrudur. Özellikle çok renkli, resimli ve parlak kitap kapakları satışı çok etkilemektedir.

Renk ve illüstrasyon süreklilik konusunda ve okuyucunun dikkatini çekme açaşından önemli etkenlerdendir. Öyle diziler vardır ki hem çok renkli, hem resimli kapaklarının düzenlenmesindeki ustalık mükemmeldir. Dizi niteliğini kesinlikle bozmaz. Örneğin İngilizler’in Penguen dizisi ya da Fransızlar’ın Livre de Poche’u ... Bu örnekler çoğaltılabilir. Bu örnekler ile cep kitapları olgusu, kitap kapaklarındaki değişikliğin tarihsel süreci birbirine çok bağlıdır. Çok renkli ve resimli kitap kapaklarının cep kitaplarıyla başladığını söyleyebiliriz. Çünkü cep kitapları 1950’lerde yayımcılık dünyasında bir devrim yaratmıştır. Okuyucu soğuk, albenisi olmayan kapaklar yerine, resimli, renkli, daha küçük boyda, çok daha ucuz, istenirse okunup atılacak bir kitap modeliyle karşılaşmıştır.³⁴⁵

Birincisi; bilindiği gibi kitap tüketilmez okunur. Daha çok satılması, tüketilmesi anlamına gelmez. İkincisi Batı ölkelerinde kitabın boyu, ucuzluğu ve kapağının çekiciliği ile birçok kitap, özellikle romanlar yüz binlerce, milyonlarca

³⁴⁴ Anonim, “Kitap kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, s. 4.

³⁴⁵ Anonim, “Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, s. 5.

okura ulaşmıştır. Örneğin Fransa’da Camus’un “Veba”sının ciltli, ciltsiz, lüks, resimli çeşitli baskıları ve çeşitli fiyatları vardır. Ve toplam 4 milyon satan bu kitabın 2,5 milyonu cep kitabı olarak satılmıştır. Proust cep kitabı olarak yayımlandığında, kırk yılda sattığından daha fazlasını iki yılda satmıştır. Kuşkusuz ucuzluğunun payı vardır. Fakat cep kitabı ucuzluğuyla birlikte okumayı da bir ihtiyaç durumuna getirmiştir. Cep kitabı, aynı fiyata, düz bir kapakla, renksiz, sıradan bir düzenlemeyle, resimsiz olarak piyasaya sürülseydi aynı sonuca ulaşamazdı. Demek ki kapak satın almada çok etkili bir itici güç rolündedir.³⁴⁶

Normal bir değer üzerinden satılan kitabın kapak maliyetini hesaplamak istersek, dağıtıcı yüzdesi düştükten sonra, satış fiyatının yüzde onu kadardır ve bu normaldir. Tabi ki yazar kitap kapağını çok renkli, resimli, albenili isterse maliyetin artması söz konusu olacaktır. Fakat düşük bir fiyata satılan kitap söz konusu olursa kapak gideri aynı kalacağından, kapağa harcanan para toplam satış fiyatının yüzde yirmi beşini bulur ve bunun altından kalkılamaz.³⁴⁷

III.4. Kitap Kapağının Grafik Tasarım Öğeleri ve Tasarım İlkeleri Açısından İrdelenmesi:

Faruk Atalayer “Tasarım Süreci (Özel Olarak Grafik Tasarım)” adlı konferans metninde tasarımı şöyle tanımlamaktadır. “Tasarım en yalın anlamıyla, sorun (problem) çözme sürecidir. Sorun genel olarak sipariş (müşteri) istek olarak gelen; Aşılması Gereken, Çözülmesi Gereken konu, engel, durumdur. İyi bir tasarımcı, ‘sorun nedir, ne yapabilirim?’ ile, isteme anında tepkir. Eğer rutin, çok denenmiş sıradan, bilinen bir sorun değil ise; tasarımcı hemen çözüme girişmez. Bildiklerini ‘zihninde gözden geçirir.’ Bu, beynin ‘baskılanmasının’ ilk adımudur. Bildikleri ile, yeniden birikim için kaynaklara başvurur. (Kaynak Tarama). Yapılanları, önceden denenmiş olanları izler, okur, görür ve hatta tartışır. Dergiler, kitaplar, filmler, slaytlar izler. Beyin, sorunla tamamen baskılanmış olur. Bu baskılamaya paralel olarak gelişen, zihinde ilk Tasarımlamalar (örnekseme, benzetme, tersine çevirme, çağrıştırmaya, ekleme gibi teknikler, izlenen kaynaklardan tasarımlamalar oluşturur.) kaynak, tarama ile oluşan ilk fikirler, yine zihinde evrilip-çevrilerek Tasarımlara

³⁴⁶ Anonim, “Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, s. 5.

³⁴⁷ Anonim, “Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, s. 5.

dönüştürülür. Bunlara taslak denir, taslaklar üzerinde iyi bir seçimleme elemine edilerek, işlenir, azaltılır, geliştirilir.”³⁴⁸

Grafik tasarımcısının karşılaştığı her tür grafik tasarımı işini yapabilmesi için sağlam bir alt yapıya, iyi bir bilgi birikimine sahip olması gerekir. Her tasarım öncesinde bir ön araştırma yapmalıdır. Örneğin; kapak tasarımcısına sosyal içerikli bir kitap kapağı işi geldiğinde, önce tasarımcının ülke ve dünya tarihindeki sosyal siyasal olayları, dönüm noktalarını, siyasi düşünce ve akımları bilmesi gerekir ki iyi bir kapak tasarımı ortaya çıkarılsın. Kitabı içeriğine uygun olarak resim mi fotoğraf mı kullansın, yazı karakteri olarak ne tür bir font kullansın bütün bunları düşünüp en iyi düzenlemeyi yapmalıdır.

Tasarımcılar da birer insan olduğuna göre doğdukları andan itibaren yetiştiği çevre ve olanaklar, bilgi ve görgü düzeyi, yetenekleri kişiden kişiye fark edecektir.

Gerçekten donanımlı bir grafik tasarımcı kendisine sunulan iş ne olursa olsun bocalamaz, bilinçli ve akıllıca hareket ederek tasarımını gerçekleştirir. Bir çocuk kitabıyla karşı karşıya ise çocuk ruhundan ve psikolojisinden anlamalı, edebi bir kitapsa belirli bir edebi birikimi olmalı, gelmiş geçmiş şairleri, yazarları, düşünürleri tanımalı, bilimsel bir kitapsa az çok her bilim dalından önemli konuları bilmeli, kapağa başlamadan ön araştırma yapmalı, bilimsel yayınları takip etmeli, gündemdeki bilimsel ve teknik buluşları yakından takip etmelidir. Eğer bir macera kitabı kapağı yapacaksa kitabı birkaç kez okumalı, en can alıcı noktayı bulmalı, okuyucuyu bir anda çarpacak çizgi, resim, renk ya da fotoğrafı kullanmalıdır.

Düzenleme (dizayn) bütünlüğünün sağlanması ancak, kitabın tüm görsel şekillenmesini kapsayan kurgunun yetenekli bir sanatçı tarafından saptanmasına bağlıdır. Kapağı bir tasarımcı, yazı karakterini ve sayfayı bir dizgici, cildini bir ciltçi yaparsa ve bunlar arasında bir işbirliği ve ekip ruhu yoksa kurgu bütünlüğü sağlanamaz.

“Grafik Sanatçısı” veya “Grafik Dizayneri” dediğimiz yaratıcı kişinin kitabın tüm biçimsel oluşumundan sorumlu olması gerekmektedir. Kağıt seçimi ve teknik üretim denetimi bu sanatçının gözetimi altında yapılmalıdır.

Kitabın boyutu, seçilen kağıt cinsi, cildi, düzenlenişi vs. gibi etmenler nesne olarak kitabın metni nasıl etkilediği ve tasarımcının bu duruma yaklaşımının nasıl

³⁴⁸ Faruk Atalayer, “Tasarım Süreci.”, SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi, Isparta, Konferans Metni, 12 Ocak 2001.

olması gerektiği sorularının tartışılmasına neden olur. “Tasarımcıların işlerinde varlıklarını göstermelerinin, kitabın sadece kapağını değil tamamını tasarlamalarının ve kültürel farklılıklar ve tarihsel değişime uyum sağlayabilen tasarımlar oluşturmalarının gerekliliği belirtilecektir. Bu tasarımlar, kitabın nesnesinin metne getirdiği gösterebilimsel ve anlambilimsel yüke yaklaşımını yansıtmaktadır.”³⁴⁹

Bir sanat eseri, resim, heykel, grafik tasarım vb. yapıldığı dönemin izlerini taşır. Sanat varoluşundan bu yana pek çok akım, ekol geçirmiştir. Batı dünyası ile ülkemizi kıyaslayacak olursak Batıda modern sanat akımlarının başlayış nedenleri ile bizdeki modern sanat akımlarının başlayış nedenleri farklıdır. Batı Monarşik-Tarımsal kültür ve ekonomisindeki sanat anlayışı ve mantığı farklı, hitap ettiği çevre de farklıydı. Demokratik-Parlamentar- Endüstriyel toplum yapımız oluşmaya başlayınca Batıdaki modern sanat akımlarını almaya başladık. Yani kendi ürettiğimiz sanat değil, üretilmiş olan sanatı hazır aldık. Bizde modern sanat anlayışının başlamasını sağlayan unsur batı anlayışına ulaşmaktı. Bu amaç Lale Devrinde gündemdeydi. Batının bilimine, tekniğine, kültürel ve toplumsal düşün yapısına ulaşmak arzusu hep var oldu. Fakat bir türlü tam anlamıyla ulaşılamadı. 1835’de Batıya yetişme fikri ile Fransa’ya ilk öğrenciler gönderildi.³⁵⁰

“Sanat yapıtı üretirken sanatçılar genelde içe bakış ve dışa bakış arasında kurdukları ilişkiden etkilenmektedir. Bunun yanında tarihsel geçiş, doğa, çevre, yaşamın tüm öğelerinden esinleniyor. Bu esinlenmenin ve etkilenmenin yaratıcılığa dönüşmesi, tüm bu sayılanların zenginliği ve çeşitliliği ile doğru orantılı.”³⁵¹

Ülkemizdeki ekonomik koşulların bir hayli kısıtlı olması, bu sorunların sanatçıya nasıl ve ne kadar yansıdığı ve sanatçının nelerden ne kadar yararlanabildiği ve yararlanması gerektiği hepsi birer tartışma konusu olmuş, yıllardır tartışılmaktadır. Mevcut olanaklar bile parasal engellerle kısıtlanmış böylece yaşam biçimleri de kısıtlanmış durumdadır. Sanatçıların bir dünya yolculuğu yapmaları, çeşitli doğaları, insanları, kültürleri, sanatları, sanatçıları tanınmaları, yurt dışında sergiler açmaları Türkiye şartlarında pek mümkün değildir. Ancak sınırlı sayıda sanatçı bunu yapabilmektedir. Diğer yönden düşünecek olursak ülkemizde tarih,

³⁴⁹ Steel, age., s. İv.

³⁵⁰ Güner, age., s. 76-78.

³⁵¹ Beral Madra, “Genç Ressamlar Ne Diyor ?”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı: 90, Mayıs 1988, s. 73-74.

çevre, doğa açısından çok zengindir. Toplumsal açıdan kültür zenginliği fazladır. Sanatçılar için esin kaynağı olabilecek, araştırmalar yapılabilecek çok ilginç yerler vardır. Sanatçıların bu tür olanaklardan ne kadar yararlanabildiği de tartışılır. Dolayısıyla sanatçıların elinde çeşitli alternatifler de vardır.³⁵²

III.4.1. Kitap Kapağının Grafik Tasarım Öğeleri Açısından İrdelenmesi:

İ. Hulusi Güngör “Temel Tasar” (Basic Design) adlı kitabında tasarımla ilgili bazı terimleri şöyle tanımlanmıştır: “Tasarlamak; Zihinde hazırlamak anlamına gelir. Bir düşünceyi, bir hareketi gerçekleştirmek için zihinde hazırlık yapmak demektir. Tasarımlamak; Bir şeyin şeklini zihinde canlandırmak, tasavvur etmek anlamına gelir. Tasarım; Tasarımlama işi veya tasarımılanan şekil, tasavvur anlamına gelir. Bu nedenle tasarım, bir projenin, bir eserin ilk şekli sayılır. Bir tasarım, kağıt üzerine çizilmek ya da başka bir tarzda ifade edilmek suretiyle TASARI halini alır. Tasarı; Kaleme alınan ilk şekil anlamına gelmektedir. Yani bir şeyin zihinde tasarımılanan ilk şekli demek olan TASARIM’ın kaleme ifade edilirken aldığı ilk şekle TASARI denir. Zihinde tasavvur halinde olan ve tam kesinliğini alamamış bir durumda bulunan TASARIM, kağıt üzerinde ifade edilirken tabiidir ki ilk anda kesin ve mükemmel şeklini alamaz. Bir tasarımın (tasavvurun) ne olduğunun başkalarınca anlaşılabilmesi için çizgi ile ya da basit bir maket halinde ifade edilmesi gerekir ki ortaya çıkan bu ilk şekle TASARI denir. Daha sonra, çizilen bu şekil, zihinde tasarımılanan (tasavvur edilen) şekille kıyaslanarak göz ile zihin arasında bir köprü kurulur. Böylece TASARI’nın zihindeki TASARIM’a ne derecede uygun olduğu araştırılır. Çizilen TASARI gözle görülmek ve zihinde idrak edilmek suretiyle ve bu olay göz ile zihin arasında lüzumu kadar tekrar edilerek TASARIM tam olarak ifade edilir ve mükemmelleştirilerek TASAR halini alır.”³⁵³

“Hiçbir sanat yapıtı rasgele oluşmaz. Belli düşüncelerden hareket eden sanatçı, düşüncelerine en uygun düşen anlatım öğelerini seçen kişidir.”³⁵⁴

³⁵² Madra, age., s. 73-74.

³⁵³ İ. Hulusi Güngör, Temel Tasar (Basic Design), Afa Matbaacılık, İstanbul, 1983, s. 2.

³⁵⁴ Zafer Gençaydın, Sanat Eğitimi, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Resim-İş Lisans Tamamlama Programı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, Temmuz 1993, s. 76.

“Nasıl ki herşey kendisini meydana getiren birçok şeylerin birleşmesi ile meydana gelirse, tasar da birçok öge ve ilkenin bir arada kullanılması ile meydana gelir.”³⁵⁵

Görsel sanatlarda anlatım ya da ifadenin görünür kılınmasını sağlayan resimsel anlatım tekniği öğeleri vardır. İyi bir tasarım, tasarım ilkelerinin yardımıyla tasarım öğelerinin doğru ve bilinçli bir şekilde kullanılmasıyla meydana gelir. İfadeyi somutlaştıran bu tasarım öğeleri; Nokta, Çizgi, Leke, Yön, Form (Şekil) ve Biçim, Ölçü – Oran – Aralık, Doku, Renk, Değer (Ton Değeri)...dir.

III.4.1.1. Nokta:

“Nokta uzaydaki konumu saptar. Kavramsal olarak, uzunluğu, genişliği veya derinliği yoktur ve bundan ötürü durağan, yönsüz ve merkezidir.”³⁵⁶

“Estetik güzelin, görünüşün yaratmada kullanılan teknik ‘temel’ öğelerden biri olan ‘nokta’; boyutsuz eleman olarak tanımlanıyor. Gözün merceksel yapısının, ‘maksimum-minimum ölçü görme’ sınırlılığı vardır. Gözün görüp algılayabildiği, en-küçük, minik ‘boyutsuzluk’, nokta ögesidir. Nokta, tamamen algıya bağlı, teknik bir kavramlaşmadır. İnsanın görmesi sınırlıdır. Kısaca, insanın görsel algıya bağlı olarak ürettiği en küçük boyutsuz ‘işaret’ noktadır. Noktaların sayısal artışı, paketlenişi (sık-seyrek); sınırlı alan üzerindeki anlamları, imgeden simge ve kavramlaşmalara dönüştürür. Alan üzerinde (alan artık düz olmaktan çıkmıştır) şekil ve zemin algıları; ışık-gölge, derinlik, doku olarak duyulanır. (Çünkü, enerjisel nokta titreşimleri çoğalmıştır. Birikimine göre, izleyicide, imgesel çağrışımlara bağlı, çeşitli biçim-hareket, derinlik, ışık-gölge algıları oluşur. Algısal anlama ve mesajın kodlanması ile birlikte, yüzey şekil-zemin görüngüsü olarak anlam kazanmış olur.) O halde nokta; bulunduğu yüzeyde sürekli titreşip, mesaj yayan, plastik değerli, anlatım tekniği ögesidir. Yüzey üzerindeki noktaların: Sıklığı-gevşekliği (Yoğunluk çiddeti), yönelişleri (Toplanma-dağılma hızı), girişimleri (Üst üste binme, kesişme yeğinliği) ve noktanın tipi (Biçimsel karakteri), yüzeyi salt yüzey olmaktan çıkarıp, zengin biçimsel ifadelerle, anlamlı mesaj sütrüktürüne dönüştürür. Noktaların yan yana kullanılması sonucu, nokta, ‘nesnel yalnızlıktan’ kurtulur, izleyiciye mesaj taşıyan

³⁵⁵ Güngör, age., s. 5.

³⁵⁶ Demir Divanlıoğlu, Temel Tasar Tasar’ın Öge ve İlkeleri, Birsan Yayınevi, İstanbul, 1997, s.2.

bilgi yüklü, plastik anlatım dinamizmine ulaşır. Yani o artık, üstünde-içinde taşıdığı mesajı, algıya ulaştıran köprüdür. Nokta, ışık-gölge yansıması dışında, psikolojik anlamları da taşıyan bir öğedir. Kalın-iri sık noktalar, ağırlığı, dinginliği, doluluğu zemin-yer ifadesini içerir. İnce, naif noktalar, temizliği, hareketi, dinamizmi, uçmayı, açıklığı ifadelendirirler. Şekil büyüklüğü ise, izleyicinin alana uzaklığı ile, noktanın ifadelendirdiği yüzeylerin ölçüleriyle saptanır.”³⁵⁷

III.4.1.2. Çizgi:

“Çizgi çok defa pek çok tasarda yer alan bir öğedir. Çizgi için belirli bir uzunluk ve belirli bir genişlik kabul etmek ve onu sınırlamak mümkün değildir. Genişliği ve uzunluğu ne olursa olsun eğer bir şey çizgi etkisi yapıyor, çizgisel bir özellik gösterebiliyorsa; o şey, o tasar içinde bir çizgi rolü oynuyor demektir. Çizgilerin gösterdikleri biçim farkları dolayısıyla etkileri birbirinden farklıdır.”³⁵⁸

“Çizgi düz ya da kıvrımlı, kalın ya da ince, sürekli ya da kesik, grenli ya da keskin özelliklere sahip olabilir. İki görsel unsur arasına konulacak bir çizgi, izleyiciye bunları optik olarak ayırması gerektiğini bildirir. Çizgiler, karakterlerine ve konumlarına bağlı olarak bazı mesajlar da iletirler: Yatay Çizgi: Durgunluk, Düşey Çizgi: Saygınlık, Diyagonal Çizgi: Canlılık, Kıvrımlı Çizgi: Zarafet.”³⁵⁹

“Gelişmiş bir nokta çizgi haline gelir. Kavram olarak, çizginin uzunluğu vardır, fakat genişlik ve derinliği yoktur. Doğal olarak nokta statik olduğuna göre, çizgi hareket halindeki noktanın yolunu tanımlarken, görsel olarak yön, devinim ve büyümeyi ifade eder. Herhangi bir görsel yapıtın oluşumunda çizgi önemli bir öğedir. Her ne kadar, kavramsal olarak çizginin bir boyutu varsa da, görülebilir olması için bir kalınlığı olması gerekir. Onun çizgi olarak görünmesinin nedeni, uzunluğunun genişliğine egemen olmasıdır. Çizgi, gergin veya yumuşak, kesin veya kararsız, zarif veya pürüzlü olsun, onun uzunluk ve genişlik oranı, çizimi ve süreklilik derecesini algılamamıza göre saptanır.”³⁶⁰

³⁵⁷ Atalayer, Temel Sanat Öğeleri, s. 143-146.

³⁵⁸ Güngör, age., s. 5.

³⁵⁹ Becer, age., s. 56-57.

³⁶⁰ Divanlıoğlu, age., s. 4.

“İki ayrı yüzey ya da leke arasındaki sınır bir çizgi oluşturur. Resimden müziğe dek tüm sanat dallarında çizgi bir ritim, geçiş ve belirginleştirme ögesidir. Her sanat yapıtında yapıyı oluşturan yatay-dikey, eğri ya da serbest çizgilerin düzeni oluşturan öğeleri belirlediğini görebilmek olasıdır. Ancak bu demek değildir ki, sanatçı bu çizgileri, çalışmasının başlangıcında çizmiştir. Biz bu çizgileri ancak yapıya baktığımız zaman, yapıtı oluşturan öğelerin ilişkilerini gözümüz kendiliğinden arayıp bulduğunda görürüz. Böylece yapıtta boydan boya dolaşan ritmik bir çizgiler örgüsünün varlığı saptanabilir.”³⁶¹

III.4.1.3. Leke:

“Yüzeyleri, herhangi bir malzeme ile örterek; renk, doku, ışık-gölge, ölçü, geometri, derinlik olarak ifadelendirmenin tekniği lekedir. Tamamen algısal bir görüngü anlatım ögesidir. Görsel sanatlarda leke, biçimlendirmenin, hacimlendirmenin, derinliğin anlatım tekniğidir. Nokta sıklıklarının oluşturduğu, yüzeysel görünüşlerin algısı lekedir. Çizgi sıklıklarının (tarama tekniği) oluşturduğu, yüzeysel görünüşlerin algısı lekedir. Siyah-beyaz (kurşunkalem-çini), renkli yüzey örgülerinin görünüş algısı lekedir. Açık-koyu tonlu (ışıklılık değeri) lekeler, iki boyut üzerinde (kağıt-tuval vs.), üç boyutlu görüngü, mekan düzenlenmesi, biçimlendirmesi ‘örgütleyen’ teknik öğelerdir. Düz, eğri, pürüzlü (sert) leke teknikleri; durgunluk, hareket kıymetlerini üretir. Işık-gölgeler, kabarıklıklar, yerden yükselişler, örtmeler, yuvarlaklıklar-köşelilikler, ayrışmalar, geçişler, kaynaşmalar; lekesele olarak, herhangi bir çizim aracıyla, yüzeyin ‘tamamen örtülerek’ ifadelendirilmesidir. Işığın, rengin, dokunun, derinliğin ton değeri olan leke, plastik yapıyı göstermenin en etkili anlatım ögesidir. Pürüzsüz lekeler, yüzeyin düz olarak örgülenmesidir. Yedirme, degrade, yumuşatma teknikleri ile elde edilir. Dokusal lekeler, yüzeyin doku yapısını veren, darbeli veya yedirmeli tekniklerdir. Çizgisel lekeler, yüzeyin çizgilerle örgülenmesidir. Noktasal (Puantilist) lekeler, yüzeyin noktasal darbelerle örgülenmesidir. Noktalama, çizgisel tarama leke üretir.

³⁶¹ Gençaydın, age., s. 77.

Noktalama ve tarama lekenin, boşluklu biçimleridir. Noktalama ve taramada, zemin yüzeyi, nokta ve çizgi sıklıklarına göre ‘ton’ ve yüzey değeri kazanır.”³⁶² (Resim 90)



Resim 90: Hakan Kürklü. Lekeseli bir kitap kapağı.

III.4.1.4. Yön:

“Bir tasarım üzerindeki çizgiler ve noktalar değişik noktalara yönelerek bir hareket oluştururlar. Tasarımcı, vereceği mesaj doğrultusunda bu hareketi yönlendirmekle yükümlüdür.”³⁶³

“Gerek çizgiler, gerekse iki ya da üç boyutlu cisimler konumları ile birtakım yönler gösterirler. Bu yönlerden birbirine paralel olanlarla zıt durumda olanlarının meydana getirdikleri etkiler başka başkadır.”³⁶⁴

“Yatay-dikey, yukarı-aşağı, paralel- eğik, alt-üst, arka-ön, sağ-sol gibi yönler, plastik değerlerin yerleşim yerleri, gerilimleri ve doğrultularını belirlemede kullanılırlar. Yön, daima kendi zıttıyla vardır. Tasarımda yön, kuvvetlerin, içsel gerilimlerin dengesini sağlayan öğedir. Aynı zamanda hem derinlik duygusunu, hemde algısını etkiler ve belirler. Derinlik, yön öğesiyle hem anlam, hem işlev kazanır.”³⁶⁵

III.4.1.5. Form (Şekil) ve Biçim:

³⁶² Atalayer, Temel Sanat Öğeleri, s. 151-153.

³⁶³ Becer, age., s. 62.

³⁶⁴ Güngör, age., s. 10.

³⁶⁵ Atalayer, Temel Sanat Öğeleri, s. 201.

“Uzayı, yüzeylerle sınırlayan her varoluş, bir form örgütlenmesidir. Form, varoluş anlamının, içeriğin, dışavurumu, dışsal görüngüsüdür. Görme, görünenin uzaysal sınırları dışında, çevresi ile olan ilişkisi ve görenin birikimleri ile birleşen, yüksek düzeyde bir zihin çabasıdır. Yani bir form ve biçim algısı, form ve biçimin kendi sınırları (parçaların oluşturduğu bütün), çevresindeki oluşumlar ve bireyin geçmiş deneyimlerine bağlı bilgilerin, özel bir bileşim olarak ‘sembol, resimsellik, kavram, işaret’ göstergeleşmesi olarak ‘kodlanışdır’. Form (şekil); zihnin gördüğü (öznel ve kişiye bağlıdır) ve bireyin dışındaki görünen nesne arasındaki ilişkisidir. Her madde her varlık, varoluşunun diyalektik çelişme ve zıtlıklarını taşıdığı-varolduğu sürece; sınırlara bağlı form algısı varolacaktır. Form, uzayı sınırlandıran, mekan, hacim oluşturan, algıya kaynaklık eden ‘gösteren’ dışsal varlık değeridir.”³⁶⁶

“Bir tasarda rol oynayan en önemli öğelerden biri de biçimdir. Her tasarım tasarı haline geçerken yani maddeleşirken çevre çizgileri belirlenir ve kabuğu oluşturulur. Hem iki boyutlu hem üç boyutlu cisimler için durum aynıdır.”³⁶⁷

“Birçok çizginin bir arada bulunuşu, tek bir çizgi içindeki dönüş ve kıvrımlar ile değişik tonların oluşturduğu yüzeyler; bir tasarımda biçimi oluşturan unsurlardır.”³⁶⁸

“Her varoluş, kendi iç ve dış şartlarına göre sınırları olan bir bütündür. İşte genel olarak her varoluşun-sentezin ‘dış görünüşü’, onun ‘şekli’ni (formunu) oluşturur. Yani, bir bütünün karakteristik tüm özelliklerini taşıyan genel görünüş form’dur. Fakat, zaman gibi, dış ve iç koşullardaki değişiklikler ve hareket gibi faktörler, her bütünün genel görünüşünü daha değişik bir hale, görünüşe, pozisyona getirebilir. İşte herhangi bir cismin, varlığın bir anlık ‘pozisyonu’, o formun o anlık ‘biçimi’ olur. Şöyle örnekleyebiliriz; insanın genel bir şekli-formu vardır. Fakat herhangi bir anda, bu genel form ‘daha değişik bir görünüme’ girebilir. Oturmak, zıplamak, eğilmek, yuvarlanmak, koşmak vs. gibi pek çok davranış türlerinde, genel insan formunun aldığı, farklı bir anlık görünüm, insanın o anki ‘biçimi’dir.”³⁶⁹

³⁶⁶ Atalayer, Temel Sanat Öğeleri, s. 156-160.

³⁶⁷ Güngör, age., s. 12.

³⁶⁸ Becer, age., s. 62.

³⁶⁹ Atalayer, Temel Sanat Öğeleri, s. 162.

III.4.1.6. Ölçü – Oran – Aralık:

“Biçimler farklı boyutlarda kullanılırsa, farklı etkiler elde edildiğinden, ölçü bir tasar unsuru olarak daima önemli bir rol oynar. Ölçü bakımından, birbirine yakın boyutlardaki biçimler uygun, çok farklı boyutlardaki biçimler ise ölçü bakımından birbirine zıttırlar. Oran, biçim veya gerçek boyutları arasındaki matematiksel ilişkiye dayanırken, ölçü, bina ögesi veya mekanın boyutunu, diğer biçimlere göre nasıl algıladığımızı dayanır. Bir ögenin görsel ölçümü için, ölçüsünü bildiğimiz öğelerin kendi koşullarındaki ölçülerini karşılaştırma ögesi olarak kullanılır.”³⁷⁰

“İnsan, doğayı, toplumu algıarken, daima kendi varlıksal ‘büyüklüğüne’ göre algılamada bulunur. Kendi eni, boyu, yüksekliğine göre, nesne ve varlıkları, ölçüsel olarak değerlendirir. Büyüklük-küçüklük, insana göre büyüklük-küçüklüktür. Nesnelere, varlıklar arasındaki büyüklük-küçüklük de insana göre bir ölçü ilişkisi olarak değer ifade eder. Ölçü, genel olarak varolanın insan tarafından birimlendirilmesidir. Doğada her nesnellik, ‘büyük ve titiz’ bir ölçü düzeni içindedir. Nesne ve varlıkların sınırları, alan ve hacimleri, ağırlık ve uzunlukları, kendi öznelliklerine göre sınırlanmıştır, derecelenmiştir, birimlenmiştir. Kısaca ölçü, varolan şeylerin uzayda kapladıkları yerin, işlevlerin vb. değerlerinin birimlendirilmesidir. İster iki, ister üç boyutlu olsun, isterse uygun isterse zıt olsun biçimler, düzen içinde ‘gerekli büyüklükleri’ ile rol alırlar.”³⁷¹

“Bir grafik tasarım ürünü, daima değişik ve belirli ölçülere sahip görsel unsurların bir araya gelmesiyle oluşur. Ölçüler büyüdükçe, etkileycilik ve algılanılabilirlik da artar.”³⁷²

“Bir tasar içindeki elemanların birbirlerine olan uzaklıklarına aralık denir. Birbirine yakın aralıklar uygun, birbirinden çok farklı aralıklar ise zıtlık oluştururlar. Bir tasardaki en büyük aralık, en küçük aralığa zıttır.”³⁷³

³⁷⁰ Divanlıoğlu, age., s. 48.

³⁷¹ Atalayer, Temel Sanat Öğeleri, s. 204.

³⁷² Becer, age., s. 62.

³⁷³ Divanlıoğlu, age., s. 54.

“Biçimler , mekanlar ve kitleler hiçbir zaman daima yanyana ve hep aynı aralıklarla tertiplenmezler. Çünkü herhangi bir gereksinme dolayısıyla bazılarının yakın, bazılarının ise biraz daha uzakta bulunması gerekebilir. Bu bir kullanma zorunluluğundan doğabileceği gibi tertip ihtiyacı olarak ta ortaya çıkabilir.”³⁷⁴

Yanyana ve aralıksız düzenlemeler yada hep aynı miktardaki aralıklar sıkıntı oluşturabilir. Bu sıkıntıyı gidermek için biçim, mekan yada kitleler arasında farklı büyüklükte aralıklar kullanılarak tasar'ın dengelenmesi sağlanmalıdır. Başka bir deyişle bir araya gelen farklı ölçülerdeki biçim, mekan ya da kitlelerin iyi algılanması ve dengelenmesinde bunlar arasındaki aralık farkları, aralığın önemli bir tasar öğesi olarak ele alınması gerektiğini gösterir.

III.4.1.7. Doku:

“Bir yüzey üzerinde tekrarlara dayalı biçimsel bir düzen bulunuyorsa, orada bir dokunun varlığından söz edilebilir. Grafik tasarımcının vazgeçilmez malzemesi olan kağıtlar da farklı dokularda üretilirler: Sert ve düz, sert ve grenli, yumuşak ve düz, yumuşak ve grenli vb. dokularda üretilen birçok kağıt türü bulunmaktadır. Tasarım yüzeyinde kullanılan dokular, optik ya da fiziksel olarak duyguları yönlendirici bir işleve sahiptir.”³⁷⁵

“Doku önemli bir ayrıntı öğesidir. Tüm doğal objeyi karakterize etmede yardımcı olur. Çünkü doku, örtü veya kılıf gibi objenin üzerinde bulunur. Ve yumuşak mı sert mi, parlak mı mat mı, düz mü pütürlü mü olduğunu belli eden özelliğidir. Düzenli tekrarlanan ve hücremsi yapısı nedeniyle tüm doğal ve yapay objelerde bulunan bu elemanın tanınması da bazen görerek, bazen dokunarak algılanır. Ancak tasarımda doku olgusu yaratıcı özelliklerin en doygun ve yetkin özellikte olanlarındandır.”³⁷⁶

“Cisimlere dokunmakla hissedilen dokulara Doğal (tabii) dokular denir. Bunlardan başka bir de yapay (sun'i) dokular vardır. Örneğin, herhangi bir cismin resmini yaparken onun yüzeyinin pürüzlülük derecesi bir takım taramalar ve noktalar yardımıyla belirtilir ki kağıt üzerine resmedilen bu doku bir yapay dokudur. Çünkü

³⁷⁴ Güngör, age., s. 24.

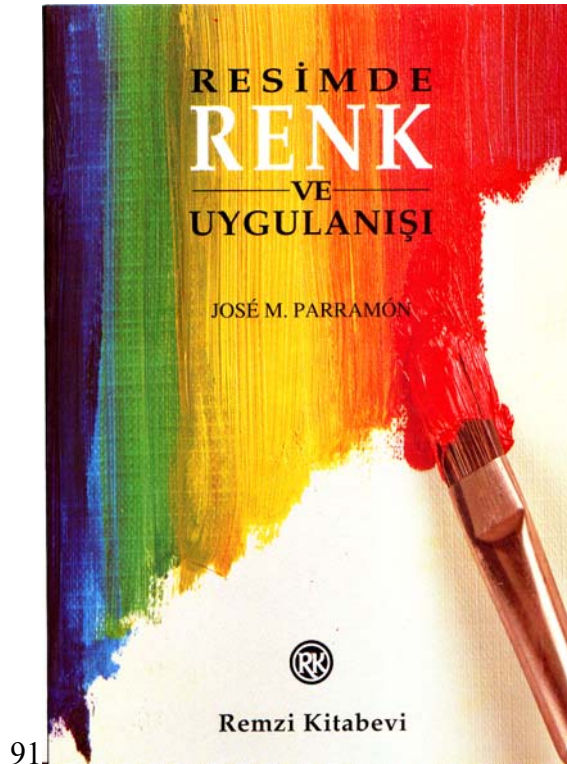
³⁷⁵ Becer, age., s. 61-62.

³⁷⁶ Güngör, age., s. 24-25.

resme el ile dokunulursa, elde hiçbir zaman o cismin yüzeyinde gerçekte hissedilen doku etkisi hasıl olmaz. Buna karşılık gözle bu resme bakıldığında o cismin yüzündeki pürüzlülük derecesi oldukça iyi anlaşılabilir. Bu bakımdan yapay doku resimde, kumaş desenlerinde ya da gerçekte malzemeye vermek istediğimiz pürüzlülüğü anlatmak üzere tasarda ve ayrıntı (detay) resimlerinde çok kullanılır. Yapay dokulara görsel doku da denilebilir.”³⁷⁷

III.4.1.8. Renk:

Renkler ışıkla birlikte varolurlar ve izleyen üzerinde birçok değişik duygular uyandırır. Bunların bir bölümü kişisel, bir bölümü ise genellenebilir duygulardır. Sıcak renkler uyarıcı, soğuk renkler ise gevşetici ve dinlendiricidir. Renk, tasarımda, belki çizgi sisteminden daha etkili, duygulara daha yakından seslenebilen bir heyecan elemanıdır. “Renk, tasarımı estetik kılan görüngenü öğelerinden biridir.”³⁷⁸ (Resim 91-92-93)



Resim 91: Renk vurgusu kullanılmış kitap kapağı.

³⁷⁷ Güngör, age., s. 26-27.

³⁷⁸ Atalayer, Temel Sanat Öğeleri, s. 169.



92



93

Resim 92: Nectet Çatak. Renk vurgusu kullanılmış kitap kapağı.

Resim 93: Nectet Çatak. Renk vurgusu kullanılmış kitap kapağı.

Işık alan tüm cisimlerin rengini şu üç renk faktörü belirler: Öz renk, objenin (cismin) kendi, asıl rengidir. Işığa göre değişen renk (tonal renk), ışık ve gölgenin etkilemesi sonucu görülen değişmiş renk. Yansıma renk, çevredeki diğer objelerden yansıyan renkler. Bu üç faktörü de ; ışığın rengi, ışığın yoğunluğu, aradaki atmosfer etkiler.³⁷⁹

Tasarımcılar gerek renk armonilerinden, gerekse renk kontrastlıklarından faydalanabilmektedir. Uzak-yakın renk armonileri, ton armonileri, tüm zıtlıklar ya kendileri ya da birkaç alternatif birlikte kullanılır. Böylece renk ile denge sağlanmış olur. “Rengin üç boyutu bulunmaktadır: 1- Uzunluk (Rengin Türü), 2- Genişlik (Rengin tonu), 3- Derinlik (Rengin yoğunluğu). Rengin türü, renkleri betimleme de kullandığımız terimlerdir: Kırmızı, mavi vb. Renk tonu, bir rengin açıklık ya da koyuluğudur. Bir renge beyaz boya kattıkça tonu açılır, siyah ekledikçe koyulaşır. Rengin yoğunluğu ise rengin parlaklığı ile ilgilidir. Yoğunluğu fazla olan renkler; parlak renklerdir.”³⁸⁰

“Rengi oluşturan bu üç boyut içinde en önemlisi, rengin ton değeridir. Bir görsel imgeyi en iyi tanımlayan unsur, içerdiği tonlardır. Renk türü ya da yoğunluğu, bu anlamda daha küçük rollere sahiptir.”³⁸¹

³⁷⁹ Jose M. Parramon, Resimde Renk ve Uygulanışı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997, s. 26.

³⁸⁰ Becer, age., s. 58.

³⁸¹ Becer, age., s. 58.

Renk, bir tasarımı meydana getiren yapıtaşlarından biridir. Bu nedenle bir kapak tasarımcısı hedef kitlenin tercih ettiği ya da hoşlandığı renkleri yaş ve cinsiyete göre, o bölge veya çevreye ve o toplumun kültürel yapısına göre tayin etmelidir.

Sıcak renkler, izleyeni uyarır ve neşelendirir. Soğuk renkler ise yatıştırıcı ve dinlendiricidir. Soğuk renkler fazlaca kullanıldığında kasvetli, hatta moral bozucu bir etki yaratabilir. Aynı şekilde, sıcak renkler de insanı şiddete götürebilir. Sıcak renkler sayfadan çıkıyormuş izlenimi verir ve önde görünürler. En önde görünen renk ise sarıdır. Soğuk renkler ise uzaktaymış izlenimi yaratırlar.³⁸²

“Yalın renklerin insan psikosundaki direkt etkileri kısaca belirtirsek: Kırmızı; heyecanlandırıcı, duygu coşturucu. Turuncu hareketi, canlılığı belirler. Sarı; neşelendirici, zeka açıcı tesirleri vardır. Renk duysal olarak özel bir anlam içerir. Işıklılığı, yayılmayı ifade eder. Beyaz berraklık, temizlik telkini yapar, ferahlatır. Mavi düşündürücü, karar verdirticidir. İnanç verdirticidir. Derinlik ve sonsuzluğu çağrıştırır. Yeşil serinlik, yansızlık, tazelik ifade eder. Dinlendiricidir. Mor kederlendirir, hüznü verici, korku verici bir tesiri vardır.”³⁸³

“Grafik tasarımcı renk seçiminde şu dört unsuru dikkate almalıdır. 1) Rengin kültürel çağrışımı, 2) Hedef kitlenin tercih rengi, 3) Firma ya da ürünün karakteri ve kişiliği, 4) Tasarımdaki yaklaşım biçimi.”³⁸⁴

Baskı amacıyla seçilen kağıt ve bu kağıdın üzerinde kullanılan mürekkep, grafik tasarımın renklerini belirler. Renk unsuru aslında taslaktan başlayarak tasarım sürecinin içindedir. Bazen renk yaratıcı düşüncenin temelini oluşturabilir ve bütün tasarım renk üzerine kurulabilir. Dört renkli bir kapak, iki renkli bir kapaktan daha dikkat çekicidir. Siyah beyaz basılan bir kapak, çok renkli olarak basıldığında istenilen atmosferi yaratmış olur. Tasarım eğer iki renkle, çok renkliden daha etkin bir güçte olacaksa, az ama öz olacağı için bu tercih edilmelidir.³⁸⁵

Birçok ürün, işlevi nedeniyle satın alınır. Ama satın alma eylemi sırasında görünüş daha fazla önem kazanır. Renk, çekiciliği arttırır ve kalite kavramını siyah-beyaza oranla daha iyi yansıtır. Dört renkli bir tasarımın maliyeti siyah-beyaza

³⁸² Becer, age., s. 59.

³⁸³ Atalayer, Temel Sanat Öğeleri, s. 189-190.

³⁸⁴ Becer, age., s. 60.

³⁸⁵ Becer, age., s. 60.

oranla üç misli daha pahalıdır. Buna rağmen, rengin okuyucu üzerindeki olumlu etkisi, çok renkli kapakların daha fazla tercih edilmesini sağlayacaktır.

Renk aynı zamanda bir yayınevinin ya da herhangi bir dizinin veya derginin simgesi haline gelebilir. O ürüne kişilik kazandırır. Time dergisinin kapağını çepeçevre kuşatan kırmızı bordür ile, National Geographic Dergisi'nin kapağında kullanılan sarı renkteki bordürlerin grafik bir kimlik oluşturmada ne kadar etkili oldukları görülmektedir.³⁸⁶

“İsviçreli psikiyatrist Hermann Rorschach; neşeli ve dışa dönük kişilerin renge, melankolik ve içedönük kişilerin ise daha çok biçime eğilim duyduklarını söylemektedir. Renkten çok biçime dayalı bir tasarım anlayışı, izleyicisinden daha fazla katılım bekler. Renk ise izleyiciyi daha edilgen bir konuma sokar. Ama sonuç olarak; Renk, bir tasarımda mesajın daha etkili bir yoldan verilmesine yardımcı olur. Siyah-beyaz bir tasarım, tek renkli baskı sürecini gerektirir. Basım sektöründe genellikle beyaz renkli kağıtlar kullanılır. Bu nedenle beyaz ayrı bir renk olarak basılmaz ve böyle durumlarda kağıdın beyazından yararlanır. Sarı, magenta (kırmızı), cyan (mavi) ve siyahtan oluşan dört renkli baskı tekniği ile bütün renk tonlarını elde etmek mümkündür.”³⁸⁷

III.4.1.9. Değer (Ton Değeri):

“Renklerin farklılığı yansırı, her bir rengin değişik tonlarda kullanılması da tasarda önemli rol oynar. Zira herhangi bir renk değişik değerlerde (ton değeri) kullanılırsa, renk tesirinde değişiklik hasıl olur. Bu değişiklik bir ilgi çekicilik doğurduğundan; renk tesirine tonlar yardımı ile yeni bir olanak katılmış olur. Bundan dolayıdır ki Değer (ton değeri) bir tasar öğesi olarak kendine has önemli bir görev yapar.”³⁸⁸

Birden fazla renk, farklı değerleriyle kullanılırsa etkisi daha da artar.Sadece bir rengin tonlarıyla yapılan bir tasarda ya da sadece siyah-beyaz arasındaki ton değerleriyle bile pek çok düzenleme yapılabilir.Böyle çalışmalara tek renkli

³⁸⁶ Becer, age., s. 61.

³⁸⁷ Becer, age., s. 61.

³⁸⁸ Güngör, age., s. 37.

(monokrom) düzenlemeler denir. Birden fazla renk kullanılarak yapılan çalışmalar ise, çok renkli (polikrom) düzenlemeler denir.³⁸⁹

“Tasarım yüzeyleri üzerinde en fazla izlenen tonlar; grinin çeşitlemeleri ve siyahtır. Gri tonlar genellikle görsel imgenin yarımton reproduksiyon tekniğiyle tramlanması yöntemi ile elde edilmektedir.”³⁹⁰

Herhangi bir renkten beyaza ya da siyaha doğru az farklarla binlerce ton değeri elde edilebileceği gibi fazla sayıda ton kullanılması değerler arasındaki farkın hissedilmesini olanaksız hale getirebilir. Bu nedenle gereken yerlerde yumuşak geçişler dışında, çoğu zaman değer farklarının oldukça hissedilir bir şekilde kullanılması gerekir. Değer farkı sadece iki boyutlu değil, aynı zamanda üç boyutlu düzenlemelerde de önemli rol oynar. Aynı renge boyanmış binalardan daha uzakta olanı daha açık değerde kullanılır. Bu nedenle açık değerli cisimler uzakta, koyu değerli olanlar daha yakında etki yapar.³⁹¹

III.4.2. Kitap Kapağının Grafik Tasarım İlkeleri Açısından İrdelenmesi:

“Yukarıda sözü edilen elemanların bir tasarım içinde nasıl kullanılacağını belirleyen bazı kesin ilkeler bulunmaktadır. Bunlar aslında bütün görsel sanat ve tasarım dallarında geçerli olan ortak ilkelerdir. Bu ilkelerin sayısı, üslup ve anlatım biçimine bağlı olarak değişir.”³⁹²

“Temel tasar ilkeleri, temel tasar öğelerini biraraya getirip tasar oluşmasını sağlarlar.”³⁹³

Tasar meydana getirmekte kullanılan Tasar Öğeleri yan yana gelip birbirleriyle bağıntı kurabilmek için bazı ilkelere bağlı olarak düzenlenirler. Başka bir deyimle tasar ilkeleri düzenleme yapmakta kolaylaştırıcı ve yol gösterici rol oynarlar. Bir düzenleme yapmak için bu ilkelere biri, birkaçı ya da hepsi bir arada kullanılabilir.³⁹⁴

³⁸⁹ Güngör, age., s. 37.

³⁹⁰ Becer, age., s. 57.

³⁹¹ Güngör, age., s. 37.

³⁹² Becer, age., s. 62.

³⁹³ Divanlıoğlu, age., s. 77.

³⁹⁴ Güngör, age., s. 69.

Başarılı tasarımcı olabilmenin önemli koşullarından biri de, tasarım ilkelerini bilmek ve bunları gerektiği yerde, gereken miktarda kullanabilmektir.

III.4.2.1. Denge:

“Bir düzenlemeye giren cisimlerin renkleri, değerleri, dokuları, yönleri, aralıkları ve ölçüleri birbirleriyle kıyaslama konusu olur. Aynı şekilde bir düzenlemedeki fikirlerin ve cisimlerin önem dereceleri de bu kıyaslama konusu içine girer. Böylece tasar öğeleri birbirleri ile ortaya koydukları kıymetler bakımından tartıldıklarında genel bir denge hissedilmesi, herhangi bir biçim ya da bir grup ağır basarak tasarım ağırlık merkezini kendi tarafına kaydırmamalıdır. Bazı cisimler düzenlemelerde daha önemli bir şekilde ve ağırlık merkezini kendi tarafların çekebilecek tarzda tertiplenebilir. Fakat diğer tarafta kalan cisimler de ağırlık merkezini kendi taraflarına çekecek güçte olmalı ve bu mücadelenin sonunda yine ağırlık merkezi alanın ortaya yakın bir yerinde kalabilmelidir.”³⁹⁵

“Bir tasarımın kendisiyle barışık olabilmesi için, o tasarımda denge unsurunun olması gerekir. Dengeli ama hareket unsuru taşımayan bir tasarım düşünülemez bu yüzden her tasarımın bünyesinde hareket unsuru gereklidir. Hareketi oluşturan unsur ya da unsurlar, tasarımın temel çatısı içinde yer almaz. Hareket unsurları, tasarımın içinde kullanılan tipografi, fotoğraf ya da illüstrasyonlardaki canlılık içindedir.”³⁹⁶

Bir çalışma üzerinde dengesizlik hissediliyorsa dengesizlik meydana getiren kısımların yeri, rengi, değeri, dokusu, yönü, aralığı, ölçüsü gerektiği kadar değiştirilmelidir veya diğer boşluklara denge sağlayıcı yeni biçimler eklenmelidir.³⁹⁷

Denge, kuvvetlerin ve ağırlıkların eşitliği ilkesine dayandığından sanatta denge kesinlikle her şeyi aynı düzeye getirerek eşitleme anlamında ele alınmamalıdır. Sanattaki denge, sanat yapıtını oluşturan tüm öğelerin oluşturduğu bütünlüğe dayalı düzenin yarattığı dinamik bir etkidir. Yani gerilimlerin yarattığı bir uyumdur. Azlık – çokluk, büyüklük – küçüklük, incelik – kalınlık, sertlik – yumuşaklık gibi

³⁹⁵ Güngör, age., s. 96.

³⁹⁶ Becer, age., s. 65.

³⁹⁷ Güngör, age., s. 96.

karşıtlıklardan oluşan bir gerilim ve hem de bu gerilimin yarattığı bir uyumun gösterdiği bütünlük denge unsurunu oluşturur.³⁹⁸ (Resim 94-95)



Resim 94: Necati Abacı. Denge unsuru vurgulanmış kitap kapağı.

Resim 95: Necati Abacı. Denge unsuru vurgulanmış kitap kapağı.

Bir tasarım iki farklı denge içinde düzenlenebilir; simetrik denge ve asimetric denge. Simetri sözcüğünün iki anlamı vardır ve ilk olarak; iyi orantılanmış ve dengelenmiş parçaların oluşturduğu genel bir yapı akla gelir. İkinci olarak, hayali bir çizgi ya da düzlemle ayrılmış iki yönlü biçim benzerliği de simetri olarak tanımlanır.³⁹⁹

Doğa da karşılaştığımız birçok simetrik biçim özellikle insan anatomisinin simetrik yapısı, sanat ve tasarım dallarında simetrik biçimlere doğru güçlü bir eğilimin oluşmasına yol açmıştır.⁴⁰⁰

İki yönlü simetri, eşit biçimsel özelliklere sahip elemanların bir eksen ile ortadan ayrılmış yüzeyler üzerine yerleştirilmesiyle sağlanır. Doğada simetrinin çok farklı türlerine rastlanır. Merkezi simetride, görsel unsurlar merkezi bir nokta ya da eksenden güneş ışınlarına benzer bir biçimde 360 derecelik bir yayılma gösterir. Dönel simetri ise görsel unsurların bir nokta etrafında dönerek eşit aralıklar halinde sıralanmalarıdır. Bir yüzey ya da boşlukta birbirine benzeyen biçimlerin yoğun bir istif düzeninde bulunması da (örneğin yer döşemelerinin oluşturduğu dokular) süslemeci ya da kristal dokulu düzenlemeler simetriye örnek olarak gösterilebilir.

³⁹⁸ Gençaydın, age., s. 78.

³⁹⁹ Becer, age., s. 65.

⁴⁰⁰ Becer, age., s. 65.

Simetrik denge, dürüstlük ve saygınlığın psikolojik simgesi olmakla birlikte gelenek, resmiyet ve otoritenin vurgulanacağı tasarımlarda tercih edilir.⁴⁰¹

Asimetrik denge; 20. yüzyıl başlarında ortaya çıkan modern sanat ve tasarım akımları simetrik dengeyi reddetmiş, simetri noksanlığı veya bütünün parçaları arasında orantıya dayalı bir eksiklik anlamına gelen asimetriyi benimsemişlerdir. Bu akımlar asimetriyi birbirine benzemeyen ya da eşdeğer olmayan görsel unsurlar arasında dinamik bir denge ya da düzen sağlayan bir kavram olarak ele alıp kullanmışlardır.⁴⁰²

Simetrik dengede olduğu gibi asimetrik dengede de bir optik ağırlık merkezi vardır. Fakat bu merkez, geometrik merkezden farklı bir konumdadır. Asimetrik denge duygu yüklü ve dışavurumcudur. Simetride ki durağanlık ve kasılma, asimetride de hareket ve gevşeme duygusu vardır. Birinde düzen ve kural, diğerinde rastlantı ve keyfilik egemendir. Daha genel bir ifadeyle simetri katılık ve sınırlılığı, asimetri hayatı, eğlenceyi ve özgürlüğü simgeler.⁴⁰³

Kitap kapağında uygulanan denge unsuru ile kitabın konusuna ve içeriğine uygun gerek simetrik gerekse asimetrik düzenlemelerle etkileyici sonuçlar elde edilebilmektedir. Simetrik denge daha çok amatör tasarımcılar tarafından kullanılmaktadır. Asimetrik denge ile daha iyi sonuçlara gidilebilmektedir. “Kompozisyonun üst ve alt bölümünde yer alan unsurlar arasındaki ilişki hiçbir zaman yok edilmemeli, bütün görsel unsurlar optik bir merkez çevresinde toplanmalıdır. Yani, tasarım kendi içinde bir dengeye sahip olmalıdır. Tasarım yüzeyi dikey bir eksenle ortadan ikiye bölündüğünde; optik ağırlığın, çizginin her iki tarafında eşit olarak dengelenip dengelenmediği gözle izlenebilir.”⁴⁰⁴

“Tasarım yüzeyinin belirli bir bölgesinde kümelenen ‘beyaz boşluk’, denge sağlama da çok önemli bir role sahiptir. Beyaz boşluk, optik ağırlık oluşturmada bazen görsel unsurlara göre daha belirleyici bir işlev üstlenebilir.”⁴⁰⁵

Koyu renkli ve büyük boyutlu görsel unsurlar, küçük ve açık tonlu unsurlardan daha fazla optik ağırlığa sahiptir. Siyah beyaz ve grilerden oluşmuş bir çalışmanın bir yerinde kullanılan canlı bir renk, optik dengeyi bulunduğu yöne kaydırır.⁴⁰⁶

⁴⁰¹ Becer, age., s. 65.

⁴⁰² Becer, age., s. 66.

⁴⁰³ Becer, age., s. 66-67.

⁴⁰⁴ Becer, age., s. 67.

⁴⁰⁵ Becer, age., s. 67.

“Hiçbir tasarım ilkesi, tartışmasız bir kural niteliği taşımaz. Bazen optik bir gerilim oluşturarak okuyucunun ilgisini çekme adına, dengesiz kompozisyonlara başvurulabilir.”⁴⁰⁷

III.4.2.2. Orantı:

Bir tasarım yüzeyine iki ya da daha fazla sayıda görsel unsuru yerleştirmek, orantı sorununu doğurur. Orantı boyutlar arası ilişkilerdir. Tasarım yüzeyinin eni ile boyu, görsel unsurların genişlik ve yükseklikleri ile bir arada oluşturdukları kitlenin ya da kitlelerin boyutları arasında daima orantılı ilişkiler vardır. Bir görsel unsurun tasarım içindeki diğer unsurlarla kurduğu orantısal ilişkiler, algı ve iletişimi doğrudan etkiler. Genişliğin uzunluğa, renkli olanın renksiz olana, bir ölçünün diğerine eşit olduğu tasarımlar monoton ve tekdüze görünür.⁴⁰⁸

Doğadaki tüm varlıklar arasında uyumlu orantılar vardır. Bu nedenle doğa, tarih boyunca sanatçı ve tasarımcıların esin kaynağı olmuştur. Eski Yunanlılar Altın Oran’ın ipuçlarını doğada bulmuşlardır. Bitkiler dünyasında (yapraklar, çiçekler, dallar), kristallerde (kar tanesi) ve birçok canlı organizmada Altın Oran ilişkisine rastlanmaktadır. Bugün hala bu oran kullanılmaktadır.⁴⁰⁹

Kitap kapağında kullanılan tüm görsel elemanlar yani, yazı, resim, renk; resmin kitabın boyutlarına oranı, yazının resimde oranı, resmin kendi içinde, tipografinin kendi içinde ki oranları etkili bir ilişki içinde olmalıdır.

III.4.2.3. Görsel Hiyerarşi:

Görsel hiyerarşi tasarım içindeki görsel unsurların vurgulanmak istenen mesaja göre ölçülendirmektir. Bazı tasarımlarda fotoğraf ya da illüstrasyon büyük boyutlarda kullanılarak vurgulayıcı unsur haline dönüştürülür, kimi tasarımda tipografi hatta bazen de beyaz boşluk ön plana çıkarılır. Boyut dışında; renk, açıklık, koyuluk (ton), uzaklık-yakınlık ve konumda görsel hiyerarşiyi etkileyen diğer

⁴⁰⁶ Becer, age., s. 68.

⁴⁰⁷ Becer, age., s. 68.

⁴⁰⁸ Becer, age., s. 68.

⁴⁰⁹ Becer, age., s. 68-69.

unsurlardır. Görsel Unsurlar hiyerarşik yapı içinde birbirleriyle üstünlük çatışmasına girerek dinamik ilişkiler kurarlar. Örneğin; bu görsel unsurlardan biri boyutları ile üstünlük sağlarken, diğeri canlı ve kontrast renkleri ile ön plana çıkabilir.⁴¹⁰ Kitap kapağında, kitabın adı, resim, yazar ve yayınevi isimleri de hiyerarşik bir düzen içinde olmalıdır. Kitap adı, kapaktaki resimleme kadar önem taşır çünkü kitap hem dikkat çekici bir ad, hem de izleterek sattırır.

III.4.2.4. Görsel Devamlılık:

Okuyucunun gözü, tasarım yüzeyinde bazen bir çizgi ya da kıvrım boyunca hareket eder. Eğer, göz bir unsurdan diğerine doğru kesintisiz geçişler yapabiliyorsa, devamlılık sağlanmış demektir. Görsel unsurlar gözün normal hareketlerine uyacak bir yönde yerleştirilmelidir. Algılama yönü, okuyucunun dikkatini dağıtmayacak biçimde düzenlenmelidir. Göz, alışkanlık gereği soldan sağa ve yukarıdan aşağıya doğru bir yön izlerken gözün yatay hareketleri dikey hareketlere göre daha kıvrak ve hızlıdır. Ayrıca göz; büyükten küçüğe, koyu tondan açık tona, renkliden renksize, alışılmamış olandan alışılmış olana doğru bir algılama sırası izler.⁴¹¹

“Göz hareketlerinin ustaca denetlendiği bir tasarım, daima hedefine ulaşır. Görsel unsurların biçimleri ve boyutları arasında oluşturulan benzerlikler, tekrarlamalar ve görsel hiyerarşi; devamlılığı sağlamada etkili araçlardır.”⁴¹² Kapak tasarımında kullanılan unsurların kitap boyutu dışına taşıyormuş hissini uyandırması görsel devamlılığı sağlar.

“Tek bir tasarım içinde olduğu kadar; dizi oluşturan birçok tasarım arasında da devamlılık sağlanabilir. Bütünün bir parçası olarak vurgulanmak amacıyla; Bir yayının sayfalarında, dizi oluşturan kitap kapaklarında ya da bir ürün ailesinin ambalajlarında görsel devamlılık sağlayan unsur yada unsurlar kullanılabilir. Devamlılığın dozu kaçırıldığında, tekrarların yol açtığı bir tekdüzeliğe düşülebilir. Devamlılığı sağlayıcı unsur dışında her tasarım, kendine özgü bir kişiliğe sahip olmalıdır.”⁴¹³

⁴¹⁰ Becer, age., s. 69-70.

⁴¹¹ Becer, age., s. 68-70.

⁴¹² Becer, age., s. 70.

⁴¹³ Becer, age., s. 71.

“Okuyucu bir tasarımdaki devamlılığı zaman ve mekan içinde algılar. Grafik tasarımcı, hangi unsurların görsel devamlılık ve farklılık oluşturacağını önceden belirlemeli ve buna göre bir strateji geliştirmelidir. Ritme dayalı devamlılık oluşturmada kullanılan araçlardan biri de tekrar eden bir görsel unsurdur. Örneğin, yazı ya da imgenin boyut, kompozisyon, renk ve üslup gibi görsel özellikleri devamlılık sağlamak amacıyla değişik tasarımlar üzerinde yinelenir.”⁴¹⁴

“Bunun yanında, bağımsız oldukları halde birbirleri arasında yapı, tipografik sistem ve renk açısından bütünlük olan tasarımlar içinde de ritmik bir devamlılık söz konusudur. Yayınevlerinin çıkardığı dizi kitaplar buna en tipik örnek olarak gösterilebilir. Dizideki her kitap, bağımsız bir birim olmasına karşın, bu kitaplar arasında aynı diziyeye ait olduklarını vurgulayan, devamlılık sağlayıcı görsel bir sistem kurulmuştur. Kitap kapaklarının her birinde benzer unsurlar yer alır: Kitap adı, yazar adı, bir illüstrasyon ya da fotoğraf, yayınevinin amblem ya da logosu Kapaklarda aynı yazı karakteri, aynı düzenleme içinde kullanılıyorsa, kitapların her birinde farklı bir renk kullanımına gidilebilir.”⁴¹⁵

III.4.2.5. Bütünlük:

Bir tasarımda kullanılan kompozisyondaki dağınıklık ve parçalanmışlık ancak görsel unsurların bir bütünlük içinde bir araya getirilmesi ile olur. Tasarımın bütünlüğü en önemli ilkelerden biridir. Tasarımcı, kompozisyonunda bir arada kullanabileceği unsurları seçer, gruplandırır ve bunları birbirleriyle bir uyum sağlayacak biçimde düzenler. Aynı temel biçime, boyuta, dokuya, renge ya da duyguya sahip unsurlar; bir tasarımda ideal bütünlüğü oluştururlar. Benzer nesnelere gördüğümüzde, bunları gruplarız bunların arasındaki farklı bir unsur, dikkati çeker. Farklı olanı öne çıkararak algılamayı sağlamak için diğer tasarım unsurlarının bir bütünlük içinde bulunmaları gerekir. Bütünlük kavramı içinde de bir ritim olgusu vardır. Birbirine benzeyen biçimler bütünlük oluşturmak üzere bir yüzey üzerinde yinelendiklerinde, meydana getirdikleri doku içinde bir ritim oluşur ve bu ritim tekdüze olanla alışılmamış olanı bir araya getirir. Birimler kendi aralarında

⁴¹⁴ Becer, age., s. 71.

⁴¹⁵ Becer, age., s. 71-72.

oluşturdukları zıtlıklarla yeniliği ve tazeliği vurgularken, birlikte meydana getirdikleri doku ise bütünlük oluşturur.⁴¹⁶

Tasarım yüzeyini çevreleyen bordürler bütünlük sağlamada aralarındaki ölçü, ton,üslup gibi benzerliklerle tasarımı bütünlüğe ulaştırırken, gerekli yerlerde beyaz boşluklar bırakmak da bütünlüğü sağlar. Bir grafik tasarım yüzeyinin çatısı, en az iki ya da üç yatay ya da dikey eksen üzerine kurulur. Resim ve tipografi bu eksenler sayesinde hizalanabilir. Ayrıca kompozisyon belirlene üç odak noktası bağımsız birimleri toplayarak bir bütünlük oluşturur.⁴¹⁷

Tasarımcı hangi görsel unsuru (başlık, metin, illüstrasyon, fotoğraf) vurgulayacaksa onu önceden belirleyip bu kararından sonra her unsur üzerinde farklı vurgulama yöntemleri ile yani; boyut, büyütme, kalınlaştırma, koyu ton ya da canlı renk kullanımı ile değişik kompozisyonlar denemelidir.⁴¹⁸

III.4.2.6. Vurgulama:

Bir tasarımda vurgulayıcı unsuru tespit etmek başlı başına bir problemdir. Bu unsur konuya, müşterinin tutumuna ve hedef kitlenin özelliklerine değişebilir. Tasarımcı vurgulayıcı unsuru tasarımın neresinde kullanacağını da belirlemelidir. Vurgulamamanın, tasarımın optik merkezinde yer alması iyi bir karardır. Böylece kapaktaki mesajın daha çabuk ve daha etkileyici bir şekilde aktarılmasını sağlayacaktır.⁴¹⁹

Bir kapak tasarımının yüzeyinde her şey aynı anda vurgulanmak istenirse, vurgu kavramı yok olur. Bu yüzden, önce algılanması gereken vurgulayıcı unsurun birden fazla olmamasına dikkat edilmelidir. Çok sayıda görsel unsurun eşit düzeyde vurgulandığı bir tasarımda vurgulamadan söz edilemez. Vurgulama; ön plana çıkması gereken unsur ile ikinci planda kalması gereken unsur arasında gerçekleştirilecek bir yön, boyut, biçim, doku, renk, ton ya da çizgi kontrastı ile sağlanabilir.⁴²⁰

⁴¹⁶ Becer, age., s. 72.

⁴¹⁷ Becer, age., s. 72-73.

⁴¹⁸ Becer, age., s. 74.

⁴¹⁹ Becer, age., s. 74.

⁴²⁰ Becer, age., s. 74.

III.5. Kitap Kapağının İçsel Estetik Değer Öğeleri Açısından İrdelenmesi:

İnsan doğduğu an kendini bir biçimler dünyasında buluyor. Gözlerini doğal ya da yapay belirli doğa yasaları ile çerçevelenmiş, doğal kaynaklarla sınırlı bir dünyaya açıyor.

Çevresindeki nesne, olay ve olgularla karşılaşp, onları kullanıyor ve değiştirmeye girişiyor, hepsinin birbirine bir olaylar dizisiyle bağlı olduğunu, bir kurgu içerisinde olduğunu görüyor, deniyor ve bunu bilincine işliyor. Bu olaya algılama-yorumlama-tanıma süreci diyebiliriz. Bu süreçte insan çevresinde olup bitenlerin bir düzen, bir kurgu içinde olduğunu görür. Kişide oluşan biçimlendirme eylemi, olayların bir kurgu içerisinde olması gerektiğini anlayarak ilk adımı atmış olur.⁴²¹

Sanatçı biçimlendirme güdüsü içindedir. Çünkü o, biçimler dünyasında yaşamaktadır. Bir iletişim dili olan biçimlendirmeyi kullanmaktadır. İnsanların duygu, düşünce ve eğilimlerinin karşılıklı iletilmesi bu şekilde toplumun yaşam deneyleri ve birikiminin nesilden nesile aktarılması anlatım ve iletim aracı olan biçimlendirme ile gerçekleşir.⁴²²

İnsan eliyle biçimlendirilmiş her şey bir istek, dilek ve gerek sonucu tanıma-tasarım-yapım aşamalarından geçen “Biçimlendirme Süreci” sonunda gerçekleştirilmiştir. Bu süreç önceden belirlenmiş amaçlar doğrultusunda aşama aşama gerçekleşen, birinin sonucunun diğer aşamayı etkilemesiyle gerçekleşen somut bir ürüne yönelik tüm bir üretim sürecidir.⁴²³

Biçimler, çeşitli gerekliliklerin karşılığı olarak doğar. Tüm biçimler buldukları çevreye ve içeriğine bağlı olarak değişirler. İç ve dış etkiler çelişkileri doğurur ve böylece biçim yetkinleşir. İnsan yapısı ya da doğal tüm biçimler tanımlanabilen istekler doğrultusunda, bu istek ve ihtiyaçları karşılamak için biçimlenirler. Biçimi oluşturan tüm gereklilikler, biçimin şöyle ya da böyle olmasını etkileyen etmenlerdir. Biçim, oluşumundaki bu gereklilikleri ne kadar iyi yansıtıyorsa o kadar başarılı olacaktır.⁴²⁴

⁴²¹ Özgönül Aksoy, Biçimlendirme, Karadeniz Teknik Üniversitesi, Genel Yayın Sayısı: 83, İnşaat ve Mimarlık Fakültesi Yayın Sayısı: 29, Trabzon, Ekim 1977, s. 1.

⁴²² Aksoy, age., s. 1.

⁴²³ Aksoy, age., s. 1.

⁴²⁴ Aksoy, age., s. 38-40.

Doğada bulunan her şeyde bir enerji, enerji dağılım yönü vardır. Bu görsel bir aks oluşturabilir. Bir ağaca baktığımızda bu enerji dağılım yönünü görebiliriz. Bu güçlerin dağılımı belli bir denge içindedir. Bu güçlerin dağılımı belirli bir simetri içinde de olabilir. İşte biçimin oluşma nedeni olan bu etkilerin, nedenlerin ve gerçeklerin tümüne öz ya da içerik denir.⁴²⁵

Afasiev; içerik için nesneyi oluşturan bütün unsur ve bu unsurların içeriğin oluşmasını sağlayan neden süreçlerinin tümü olarak tanımlıyor. Öz ise biçimin kararlı bir şekilde oluşumunu sağlayan iç yönüdür diyor. Nesnenin yapısını belirleyen yönlerin ve ilişkilerin tümüdür. Görünüm ve karakter özden kaynaklanır. Bunu insana benzetebiliriz. İnsanın iç yönü özdür, özün dışa yansımaları ise biçimdir yani insanın karakter yapısıdır.⁴²⁶

İçerik, biçim, öz ve yapı kavramları birbirine bağımlıdır. “İçerik bir nesne ve olayı meydana getiren unsur ve süreçlerin tümüdür. Biçim içeriğe bağlı olan bir yapı, ya da içeriğin düzenlenişi olarak tanımlanabilir. Her nesne, içerik ve biçimin ayrılmaz bir birliğidir.”⁴²⁷

Buradan şu anlaşılıyor ki önce öz, sonra içerik, sonra da biçim oluşuyor. Öz, biçimin yapıtaşı, öz de istekler, dilekler, gereklilikler var. İçerik, bütün bu etkenleri düzenliyor. Bunların düzenlenişi için harcanan süreç ve etki eden tüm unsurlar biçimi oluşturuyor. Biçim, nesne ya da olayın karakter yapısının dışa vurumu olmaktadır.⁴²⁸

Aleksander’in biçim ve içerik hakkında söylediklerine değinecek olursak: Biçimi, dünyanın üzerinde denetimimiz altında olan diğer kısmını olduğu gibi bırakırken, bir kısmını biçimlendirmeye karar verdiğimiz bir parçasıdır İçerik ise, biçim üzerinde istek belirten yine aynı dünyanın bir parçasıdır der. Biçim üzerinde isteği olan herhangi bir şey, biçimin içeriğini oluşturacaktır, diye tanımlamaktadır.⁴²⁹

Bu konuda Fischer’in görüşleri ise şöyle: Biçim maddenin belirli bir kümelenişi, belirli bir düzenlenişi, belirli bir dengeye oturtuluşudur. Biçim maddenin kısa bir süre için dural halidir. Öz ise kimi zaman belli belirsiz, kimi zaman büyük bir devinim içinde durmadan değişir, biçimle çatışır, biçimin sınırlarını yıkar,

⁴²⁵ Aksoy, age., s. 38-40.

⁴²⁶ Aksoy, age., s. 38-40.

⁴²⁷ Aksoy, age., s. 38-40.

⁴²⁸ Aksoy, age., s. 38-40.

⁴²⁹ Aksoy, age., s. 38-40.

yarattığı yeni biçim içinde değişmiş bir öz olarak bir süre için yeniden dengeyi sağlamış olur. Biçim belli bir zamanda sağlanan dengenin ortaya çıkışıdır. Özün ayrılmaz özellikleri ise devrim ve değişim yaşar. Öyleyse biçimi tutucu, özü devrimci olarak tanımlayabiliriz. Önceden elde edilmiş olan biçimler değişikliğe karşı direnir, öz ise biçimlerin kalıplarını kırar, yeni biçimler yaratır. Biçimi öz doğurur. Önce yenilenen yenilenmesi gereken özdür. Eğer biçim özden daha çok önem kazanmışsa, öz eskimiştir. Yeni gereçler bulunduğu bile, eski biçimleri koruma eğilimi uzun süre devam eder. Bir biçim ortaya konmuşsa, bu biçimin ortaya konmasındaki süreçte özün etkisi çok büyüktür. Nesne ya da olayı oluşturan süreçlerin tümü bütünü özüdür. Bu süreçlerin karşılıklı etkileşimi ve ilişkisi; ya da seçkin bir ağırlık belirleyecek biçimde bu sürece bağlı örgütlenmeleri, bütün içinde bir kuruluş ortaya çıkarır ve buna yapı denir.⁴³⁰

İçerik biçimde yansır, öz biçimin yapısını belirler. Çevremizdeki her şey, sürekli değişikliğe uğrarlar. Bu değişimin temelinde daha önce de değinildiği gibi içeriği oluşturan süreçlerin karşıtlığı vardır. İçerikteki değişimler biçimi de etkiler ve değişmesine neden olur. Hatta tamamen ortadan kalkmasına da neden olabilir.⁴³¹

III.6. Kitap Kapağının Tipografik Açından İrdelenmesi:

“Basımcılığın en temel sorunsalı her zaman tipografidir. Tipografi; harf, sözcük ve satırlarla ve boşluklama için gereksinen diğer öğelerle belirlenmiş bir sayfa üzerinde yapılan görsel ve işlevsel düzenlemelerdir.”⁴³²

Tipografi, 80’li yılların öncesinde yani bilgisayarın henüz kullanılmadığı dönemlerde, basımcılık sektöründe, tipografistler, düzeltmenler, dizgiciler, taslakçılar, yayıncılar ve tasarımcıların en temel uğraşı alanlarından biriydi. Bugün ise tipografi tamamen bilgisayar teknolojisine uygun bir hale dönüşmüştür.⁴³³

Temel olarak harf, harf ailesi, harf biçemi, punto ve satır uzunlukları, bloklama, harf boşluk ve sözcük boşluk düzeni ve pek çok birim tipografik düzen içerisinde ele alınır, düşünülür ve çözümlenir.

⁴³⁰ Aksoy, age., s. 38-40.

⁴³¹ Aksoy, age., s. 38-40.

⁴³² Namık Kemal Sarıkavak, Tipografinin Temelleri, Doruk Yayınları, Ankara, 1997, s. 1.

⁴³³ Sarıkavak, Tipografinin Temelleri, s. 1.

Kitabın kapağındaki boşluğu doldurmak yoktan var etmek değildir, sadece sözcüklerde gizli olanı görünür kılmaktır. Yazar kitabının kapağını, kendi yapıtının bir parçası olarak görür. Hatta çoğu zaman kapaktan hoşlandığında onu kendisinin yarattığını bile sanabilir. Bilinçli, kültürlü bir grafik tasarımcısı grafik sanatının bir soyutlama değil somutlama olduğunu bilir ve bu doğrultuda çalışır. Çünkü somutlama sözcüğü görünür kılınmakla eş anlamlıdır. Görünür kılmakta ancak resimleme ve illüstrasyonla sağlanabilir. Tasarımcı kitabın derin anlamını kapağı resimleyerek dışavurabilir, okuyucunun o kitaba daha çabuk girmesini sağlar. Bu “albeniyi” aşan bir yaratıdır. Söz konusu olan güzel olduğu kadar anlamlı bir kapak ortaya çıkarabilmektir. Kimi kitaplar vardır ki, grafik tasarımcı, o kitabı, o kitabın yazarını ne kadar iyi bilirse bilsin, resimleyemez. Böyle bir durumda kapak tasarımcısının yapacağı en önemli iş, o kitaba yakışacak bir harf karakteri ve bu karakterle yaratacağı bir düzenlemedir. Bu tür kitap kapakları ne kadar “yorum-dışı” olarak nitelenirse de bu yolu seçen usta bir grafikerse, yine de bir “alt-yorumu” vardır. Fakat bu, görünür görünmez algılanabilecek bir alt-yorum değil son derece kişisel bir yorumdur. Örneğin; Yaşar Kemal’in “İnce Memed” adlı romanının kapak tasarımında İnce Memed yazısını ince (light) bir yazı ile mi, kalın (bold) bir yazı ile mi, serifli (kuyruklu) yoksa serifsiz (kuyruksuz) bir yazı ile mi vermeliyiz? Diye düşünersek en uygun seçimin ince (light) ve serifsiz (kuyruksuz) bir yazı olduğunu buluruz. Buna benzeyen daha pek çok profesyonel sorunlar vardır. Kapakta yazarın adı mı büyük olmalı, romanın adı mı, yayınevının logosunu en uygun nerede kullanabileceği gibi. Ama harf karakteri (lettering) nasıl düzenlenirse düzenlensin, kitabın somutlaşmış bir yorumu olamaz. Örneğin Kafka’nın “Amerika” adlı romanı. Bu roman için bir kapak istense, bir resim düşünülemez. Düşünülebilecek tüm resimlemeler romana bir katkıda bulunmayıp tam tersine ondan bir şeyler aparır.⁴³⁴

“Kendi yazarlarımızdan örnek verecek olursak ‘Ölümsüzlük Ardında Gılgamış’ için bir illüstrasyon düşünemeyiz. Düşünersek şiiri öldürürüz. Yaşar Kemal’in ‘Teneke’si. Kapaktaki bir gaz tenekesi ancak bu öyküyü bayağılaştırır. Ama ‘Memleketimden İnsan Manzaraları’ grafikere büyük ufuklar açar. Öylesine ufuklar ki, kapakla yetinmez, destanı resimlemeye bile kalkarız. Hiç kuşkusuz bu destanda öykü vardır, insanlar vardır. Resim gibidir. Dolayısıyla resimlenmesi

⁴³⁴ Anonim, “Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, s. 6.

kolaydır. Güller üzerine bir kitabı resimlemek, kapağını yaratmak ta kolaydır. Bu heyecana bağlıdır. Gül konusunda yazılanların size bir yaratma heyecanı vermesine bağlıdır. Oysa, Oktay Rıfat'ın 'Elifli' kitabının kapağını resimlemek zor, belki de olanaksızdır. Bu tür kitaplar için belki bir illüstrasyon kitabın anlamını saptırmayacak hatta onu açıklayacak bir illüstrasyon yaratmak olanaksızdır. Çünkü bugüne dek resimli bir Rimbaud ya da bir Shakespeare kitap kapağı görülmemiştir. Bazı kitaplar resimlenmeden daha iyidir.”⁴³⁵

Kitap üretimi pek çok aşamadan geçen karmaşık bir süreçtir ve kitap olarak bir ürünün meydana gelmesi o kadar kolay olmamakla birlikte yorucu bir iştir. Kitap üstelik sadece yazar ve tasarımcıyı ilgilendirmemektedir. Çünkü kitap tasarımında yazar, yayınevi, tasarımcı ve okur dörtgeni bulunmaktadır.⁴³⁶

“Kitap işlevsel bir nesnedir; onun okunmak, incelenmek, gözden geçirilmek gibi birçok amacı vardır. Yazarın elyazmasını (manuscript) tamamlamasından sonra kitabın üretimine kadar olan tüm görsel düzeni açısından, tasarımcının ilk görevi kitabın içerdiği işlevi sunması için onu tasarlamaktır. Stanley Morison ‘tipografistin amacının kendisini değil, yazarın kendisini dışavurmak, yansıtmak’ olduğunu söyler.”⁴³⁷

Kitap kapağı tasarımını sadece kapak tasarımı yapmak demek konuyu sınırlandıracağı için ve aslında grafik sanatçısının sadece kapağı yapmak değil kitabın sayfalarını da tasarlamakla yükümlü olduğunu belirtmek gerekir. Çünkü kitabın iç sayfalarını yayınevinin ya da matbaanın ellerine teslim etmek doğru değildir. Kitap sadece kapağıyla değil tamamıyla bir tasarım aşamasından geçmelidir. “Bir tasarımcı tasarlanacak bir kitabın el yazmasına bir biçim vereceği zaman, biçimsel kararları belirlemeden önce kitabın içeriğinin ne olduğu, kimlerin onu satın alacağı, nasıl kullanılacağı, ne sıklıkta satılabileceği, kitabın ömrünün amaçlanan uzunluğu ve benzeri konularda yazar ve yayınevi editöründen onun hakkında bilgi edinmelidir.”⁴³⁸

Kitabın tüm boyutları; iletişim nesnesi olarak, anlambilimsel, sözbilimsel ve işlevsel açılardan düşünülmeli böylece doğru tasarım kararları alınmalıdır. 500 yıllık

⁴³⁵ Anonim, “Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, s. 6.

⁴³⁶ Sarıkavak, “Kitap Tasarımında İlkeler ve Genel Uygulamalar: 1.”, s. 42.

⁴³⁷ Sarıkavak, “Kitap Tasarımında İlkeler ve Genel Uygulamalar: 1.”, s. 42.

⁴³⁸ Sarıkavak, “Kitap Tasarımında İlkeler ve Genel Uygulamalar: 1.”, s. 42.

klasik tipografi geleneğinin uygulamaları tasarımcının kendisine en gerekli gördüğü işlevsel kararları aldırma yardımcı olacaktır.⁴³⁹

Tasarımcı ortaya iyi bir tasarım koymak istiyorsa daha önceki büyük ustaların kitap tasarımlarını incelemesi, ona geniş ufuklar açabilir. Tipografik çözümler işlevsel açıdan öncelikli olup klasik ve modern tipografi ilke ve kuralları göz önünde bulundurulmalıdır. Örneğin; Kitabın bir el kitabı ya da ansiklopedi olması sayfa tasarımından tutun da formatına kadar tüm tasarım kararlarını değiştirir. Elde tutularak okunacak kitap, kucağa ya da masaya koyularak okunacak olana göre, insanın eline uygun (ergonomik) olmalı, yani elimizle tuttuğumuzda, sayfadaki metni kapatmamalı, elde okuma uzaklığına, masada okuma uzaklığına göre metnin puntosu titizlikle belirlenmelidir. Estetiğin yanı sıra bilim ve bilgi çağında kitap tipografisinin en önemli işlevsel ilkeleri okunurluk (legibility) ve okuturluk (readability) tur. Bir metnin okunur olması gerekir. Bu, punto büyüklüğüne bağlıdır. Bir satırda kaç harfin olacağı, harflerin, sözcüklerin ve satırlar arasındaki boşlukların düzenlemeleri ve doğal olarak seçilen yazı karakterine bağlı olmakla birlikte okuturluk sayfada yer alan tüm tasarım öğelerinin nasıl yerleştiğine ve bütünde ürettiği etkisine bağlıdır. Kitabın bir sayfa tasarımında bile ana bölümler (chapter titles), alt bölümler, bölüm başlangıçları (chapter openings), başlıklar, metin (text), süren başlıklar (running heads), sayfa numaraları (pagnations ya da folios), alıntılar, alıntı belirteçleri, dipnotlar, (eğer varsa) resimler ve resim altı yazıları ve benzeri birçok öğe düzenlenmek durumunda olan başlı başına kaygılardır. Bütün bunlar kitabın görünüşünü ve onun nasıl işlev göreceğini belirleyen ilkelere⁴⁴⁰

Bir şiir kitabı ile romanın sayfa biçimi çok farklıdır. Aynı zamanda kapak tasarımları da farklıdır. Bir şiir kitap kapağı resimlemek, bir roman kitap kapağı resimlemekten çok daha zordur. Romanda bir olaylar zinciri vardır oysa şiir kitabında birbirinden farklı birçok konuda şiir vardır. Fakat yinede bu şiirler, şairin düşünce ve felsefesinde barındırdığı mesajların birbirinden kopuk olmadığı tasarımcı için bir rahatlaktır. Şiir kitabının her sayfası yukarıda belirtilen ilke ve kurallara uygun olmalıdır. Metnin, bu şiir bile olsa metindir, düzenlenmesi kitabın formatıyla, yani sonuçta elde kalacak ölçüsüyle, bir etkileşim içinde olmak durumundadır. Dar, dik ve dikdörtgen bir formatta metni tam blok yapmak, satırların sözcükleri

⁴³⁹ Sarıkavak, “Kitap Tasarımında İlkeler ve Genel Uygulamalar: 1”, s. 42.

⁴⁴⁰ Sarıkavak, “Kitap Tasarımında İlkeler ve Genel Uygulamalar: 1.”, s. 42-43.

arasındaki boşlukların düzensiz olmasına yol açacaktır. Bunun da kötü bir görünümüne yol açacağı gerçeğiyle karşı karşıya kalabileceğini bilen tasarımcı kararlı, ilkelere uygun hareket etmek zorundadır. Görüldüğü gibi bir kitap sayfa tasarımlarıyla bile tonlarca tasarım kararı almayı gerektirir. Sonuçta biçemi oluşturan bu kararlar toplamının verdiği sonuçların yanında geleneksel bir düzen anlayışı içerisinde mi (bakışumlu veya tam bloklu, süslemeci ve altın orana göre) ya da çağdaş bir düzen anlayışı içerisinde mi tasarımın gerçekleşmesi kitabın ruhunu belirleyecek unsurlardır. Kitabın biçimini bu ilkeler belirleyecektir. Tasarım ilkelerine göre alınan bütün kararlar bütünü etkileyecektir.⁴⁴¹

Geleneksel, klasik, modern, güncel (ve belki de modern sonrası) olarak ayrılabilen tasarım ilkeleri durup dururken değil, tasarımın gerektirdiği özgül koşullara göre tercih edilebilir. Jan Tschichold 1930'larda 'Yeni Tipografi'yi formüle ederken 'eski' tipografinin 'durağan', 'esneklikten yoksun', 'kusursuz süslemeci' ve 'büsbütün işlevdışı' olduğunu ileri sürmüştür. Yeni tipografiyi savunarak, çağdaş makine üretimiyle ve el Lissitzy, Laszla Mohaly- Nagy, Kurt Schwitters, Hans Arp, Joseph Albers ve onların arkadaşları tarafından 1920 ve 1930'larda açıklanmaya başlayan düşünceleriyle ve görüşleriyle uyum içinde olduğunu belirtmiştir.⁴⁴²

Tschichold'un tasarladığı kitapların hepsi kendi döneminde aşırı duyarlılığı, inceliği yalnız tipografisiyle değil, kağıt seçimi, baskı ve ciltleme için seçilen malzemede ki hassaslığıyla dikkatleri çekmektedir. Tschichold tüm basılı malzemenin üç boyutlu olduğunu, onların okunup, görüldüğü kadar dokunulduğunun da farkında olmuştur. Ancak daha sonra bakışimsız tipografinin tipografik sorunlar içerisinde tek çözüm olmadığını bu yüzyılda terk etmiştir. Çünkü bakışimsız tipografi edebiyatın pek çok türü için uygun değildir. Bakışimsız tipografi sayfa düzeni ve tasarımına yalnız yazı düzeni değil, tasarımı oluşturan tüm öğelerin, işlevini ön plana çıkartacak bir lekesele düzen (plastik bir denge) arayışıdır. Bu anlayış, sanayileşme döneminde bildirişim tipografisi olarak; gazete ve süreli yayınlar, teknik kataloglar, zaman çizelgelerinin düzenlenmesinde, tasarımcıların farklı farklı çözümler üretmelerine etkiye bulunmuştur.⁴⁴³

⁴⁴¹ Sarıkavak, "Kitap Tasarımında İlkeler ve Genel Uygulamalar: 1.", s. 43.

⁴⁴² Sarıkavak, "Kitap Tasarımında İlkeler ve Genel Uygulamalar: 1.", s. 43.

⁴⁴³ Sarıkavak, "Kitap Tasarımında İlkeler ve Genel Uygulamalar: 1.", s. 43.

Çeşitli anlayışlar, ekoller, akımlar yüzyıllarca kitap tipografisini etkilemiştir. Bir ekol başka bir ekolün ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Tipografi günümüzde en modern, en çağdaş halini almıştır. Pek çok tasarımcı sadece tipografi üstünde uzmanlaşmaktadır. Yüzyıllar önce elleriyle tasarımlarını gerçekleştiren tipografistler günümüzde makinelerin devreye girmesi, bilgisayar gibi müthiş bir cihazın inanılmaz olanaklarıyla donatılmış bir ortamda bütün yaratıcılıklarını göstererek yetenekli birer tipografist olarak isimlerinden sıkça söz ettirmektedirler.

III.7. Kitap Kapağı Tasarımında, Kapak Tasarımcısının Dikkat Etmesi Gereken İlke ve Kurallar:

Binlerce kapağa imzasını atmış olan büyük bir grafik ustamız olan Sait Maden için Arslan Kaynardağ Şunları söylüyor: “Sait Maden’in yeri İhap Hulusi’ninkine benzer. İhap Hulusi nasıl afiş sanatında grafiği kabul ettirmiş, bu yolda öncü olmuşsa Sait Maden de başta kitap kapağı olmak üzere yayıncılıkta grafiğin yerini kabul ettirmiştir. Onun imzasını taşıyan kapaklar bu işin klasikleri arasında sayılmaktadır.”⁴⁴⁴

Erkal Yavi son 15-20 yıldır sayısız kapak yapmış bu konuda tercih edilen bir sanatçı olmuştur. Bu kadar kitaba kapak yapmak, onları okumak anlamına da gelmiyor mu diye bir soru yöneltildiğinde ya da bu soru kapak yaptığımız metinleri okuyor musunuz, okumadan kapak yapmanın sakıncaları nelerdir, bu yolla da amaca uygun kapak yapılabilir mi denildiğinde Erkal Yavi bazı tür kitaplar için okumadan kapak yapılmasının tabii ki olası olabildiğini ancak bunun yazarı ve yazarın bakış açılarını bilmek koşuluyla olabileceğini bunun dışında özellikle konulu kitaplara okumadan kapak yapılmasına kesinlikle karşı olduğunu kendi dışındaki zorunluluklardan dolayı birkaç kez okumadan kapak yapması gerektiğini söylemekte bu gibi durumlarda da, hiç olmazsa yazarın kendisiyle görüşmek gereğini duyduğunu ama, böylesi çözümlerin sağlıklı sonuç vermesinin her zaman olası olmayabileceğini savunmaktadır.⁴⁴⁵

⁴⁴⁴ Anonim, “Bir grafik ustamız: Sait Maden.”, Grafik Sanatı Dergisi, Sayı: 1, Ocak-Şubat 1985, s. 14.

⁴⁴⁵ Çeviker, “Erkal Yavi’yle Kitap kapakçılığı üstüne söyleşi.”, s. 24.

“Okumadan kitap kapağı yapmak, bilinmeyen bir ülkenin bilinmeyen bir yerindeki bir kişiye ulaşmak için isimsiz ve adresiz yola çıkmak gibi bir şeydir bence. Belki rastlantılar sonucu o yere varılabilir, ama aranan kişi bulunamaz.”⁴⁴⁶

Kitap kapağı ilkin genel olarak, sonra şahsen ele alınmalıdır. Kitap kapağı siparişi verilirken buna eşlik eden kabataslak bilgiler şunlardır: Bir, kitabın boyutları; iki, yazarın adı; üç, kitabın adı; dört, arka kapak için not. Bu son bilgi her zaman verilmeyebilir. Verildiği durumlarda bu nottan ve grafikerin birikiminden esinlenilmektedir. Tabii bu birikim edebiyat birikimidir. Yazarı ya da şairi tanıyor muyuz? Nasıl bir sanat anlayışı var? Bir resimleme söz konusu olduğu zaman onun dünyasına uygun düşecek mi? vb.⁴⁴⁷

Reklam grafikeri ile kitap kapağı grafikeri diye ihtisaslaşmalar vardır ki bu gibi dallarda uzmanlık alanını oluşturan, kendilerini farklı dallarda daha iyi, daha kaliteli yetiştirmeye çalışan insanların olması grafik sanatındaki bilinçlenmeyi göstermektedir. Çünkü her dalda iyi olmak çok zordur. Türk grafik sanatının tarihine baktığımızda bir grafik tasarımcısının pek çok işi birlikte yaptığını görüyoruz. Yani hem afiş, kurumsal kimlik, özgün baskı, hem de ambalaj grafiği, kitap kapağı yaptığı gibi sonuçta reklam grafiğinde de kapak grafiğinde de kaçınılmaz ortak yan, geniş kitlelerle iletişim sağlayabilmek, tanıtmak ve satmaktır. Tanıtmak ve satmak gereğinin reklam grafiğinde daha çok ağırlık taşıdığı bir gerçek olmasına rağmen kendi uzmanlık dallarında çalışması kişileri daha çok başarıya götürecektir. Kapak grafiği de reklam grafiği içinde yer almıştır kuşkusuz. Kitabın kapağı, kitabı tanıtan ve satmasını sağlayan bir unsurdur her ikisini de yapan sanatçı bağımlı düşünmek ve çalışmak zorundadır. Her ikisi için de grafiker için malzeme olan şartlanmalar konmuştur ortaya, bu birtakım verilerle, bu veriler ışığında grafiker, reklam grafiğini de, kapak grafiğini de tasarlamak ve çözmek zorundadır.

“Nasıl çalışır bir kitap kapakçısı? Kendisine bir iş ısmarlandığında nasıl kotarır bunu?”⁴⁴⁸

Tasarımcı önce kapağın konumunu belirlemekle yükümlüdür. Kitap, süregelen bir dizide mi yer alacak, yoksa bağımsız bir düzenleme mi gerektirecektir. Kitap klasikler dizisinde, bilimsel dizilerde, birbirini izleyen dizi romanda, bir yazarın

⁴⁴⁶ Çeviker, “Erkal Yavi’yle Kitap kapakçılığı üstüne söyleşi.”, s. 25.

⁴⁴⁷ Anonim, “Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, s. 5-6.

⁴⁴⁸ Maden, “Yarışmanın Ardından.”, s. 8.

kitapları dizisinde mi yer alacağını, yoksa tek başına özgür bir kitap mı olacağını saptanması gerekir. Eğer bir yazarın kitapları dizisinde ise yeni tasarlanacak kapağa önceki kapaklarının incelendikten sonra başlanması gerekir. Yazarın oturmuş bir kapak kişiliğinin ters düşmemesi gerekir. Çünkü yıllarca ürün vermiş bir yazarın kitapları okuyucu tarafından rafta hemen fark edilir ve tanınır. Bu olumlu etkiyi bozmamak gerekir. Yazarın önceki yayınlarına aykırı bir kapak satışın düşmesine neden olabilir. Eğer özgür bir kitapsa ve öncesi yok ya da az ise tasarımcının işi daha kolaydır. Özgür olabildiği ölçüde kapağın özgünlüğü artacaktır. Bu özgünlük yazarın sanatçı kişiliğine ve yapıta göre oluşacaktır.

Diğer bir soru: Kitap, bir yazı düzenlemesi mi olacaktır, resim-yazı karması ya da fotoğraf-yazı karması bir düzenleme mi olacaktır? Kitabın sadece bir metinden mi oluşacağı, resim ve metin birlikte mi verileceği yoksa fotoğraf ve yazı ile karıştırılarak mı oluşturulacağı önemlidir. Kapak tasarımcısı kapağı oluştururken bunlardan faydalanacaktır. Kapak belki kitabın içindeki resimlerden esinlenilerek, fotoğraflardan illüstre edilerek yapılabilir. Kitap sadece metinden oluşuyorsa kapağın görsel açıdan oldukça zengin mi tasarlanacağı yoksa birkaç renk, biçim, çizgi, doku gibi plastik öğelerin oluşturduğu çarpıcılığa aldanarak kitaba yönelir ve eline alır. Fakat resimsiz sadece tipografi öğeleriyle de kapak yapılabileceği unutulmamalıdır. Tipografide de renk uyumu, plastik unsurlar, denge birarada düşünülür ve uygulanırsa dikkat çekici bir görünüm oluşabilir.

Buna bir örnek verecek olursak: 1982 yılında Milliyet Sanat Dergisi'nin "Abdi İpekçi Grafik Yarışması" nicelik bakımından ve bu yarışmaya geniş çapta bir katılım açısından ülkemizde ilk kez gerçekleştirilmiştir. Toplam 213 yapıtın katıldığı bu yarışma nitelik bakımından her eli kalem tutanın değil, bileğine, grafik deneyimine, yaratıcılığın güvenen kişilerin kabarık olduğu bir yarışmaydı. Yarışmacıya çok güç, aşılması çok zor bir önkoşul koyulmuştu. Bu önkoşul "Kültürümüzün Geleceğine Sahip Çıkalım" sözünün içeriğini grafik diliyle anlatmaktı. Bu ne bir çorap, ne bir dış macunu, ne bir şenlik, ne bir tiyatro afişiydi. Sanatçının eline hiçbir biçimsel olanak verilmemişti. Yoğuracağı, çizip değiştireceği hiçbir somut nesne verilmemişti. Bu içerik ilk anda sanatçıların kafasında hiçbir biçimsel çağrışım yapmadığı gibi o güne kadar yapılan çalışmalar içinde en zoruydu. Bu yarışma grafik sanatçısını kendimizin, yerel değerlerimizin bilincine kavuşturmak istiyordu. Çünkü grafik

sanatçısı ülkemiz için çok yeni sayılan bu mesleğin başlangıcından 80'lere kadar bütün her şeyini Batıdan almıştı. Gözünde batılı grafikçinin gözlüğü vardı. Batılı ölçütler, kalıplar ve izinlerle üretim yapabilen sanatçıların bu durumdan bir an önce kurtulmaları gerekiyordu.⁴⁴⁹

Tasarımı yapılacak kapak roman ise bütünü okunmalı, bunun için zaman yoksa ayrıntılı bir özeti okunmalıdır yada yazar ile konuşulmalıdır. Kitap başka türden bir konuya özelliklerini iyice saptaması ve bir sürü trafik kuralıyla belirlenmiş yolda yürümelidir. Tasarımcıdan ele aldığı yapıtın içeriğini çok iyi yansıtması, baskı koşullarına çok uyması, yayınevinin genel çizgisine ters düşmeyecek, grafiksel dengesi yerinde, her türlü etkiden uzak, özgün bir yapıt çıkarması istenecektir. Tasarımcıdan beklenen güç bir iş olmasının yanında, bunca sıkıdüzen içinde kendi kişiliğini yansıtabilme eğilimi de öncelikli olacaktır.⁴⁵⁰

Kapak tasarlamak, ölçülü, kafiyeli bir şiir yazmaya benzer. Ölçü ve uyak başkalarınca belirlenmiştir. Fakat deneyimli tasarımcı bu kuralları fazla dinlemez ve bütün bu güçlüklerin üstesinden gelmek zorundadır.⁴⁵¹

III.8. Kitap Kapağının Baskı Teknikleri ve Maliyet Açısından Değerlendirilmesi:

Baskı türü ne olacak, ne tür bir kağıt kullanılacaktır? Sorusuna gelince tasarımcının iyi bir tasarımcı olmasının yanında teknik, makine ve malzeme konusunda da donanımlı olması gerekir. Son olarak baskı makinelerindeki gelişmelerin izlenmesi, kullanılan kağıtların zenginliği, yeni üretilen kağıtlar incelenmelidir. Eğer kitap resimli ve fotoğraflıysa net, kaliteli sonuç verecek baskı tekniği tercih edilmelidir. Aynı zamanda kağıdın kalitesinin iyi olması gerekir. Özellikle ansiklopedi, bilimsel ve sanatsal kitapların resim ve fotoğraf taşıdığı için titizlikle ele alınması gerekir. Kapakta da aynı titizlik gösterilmelidir. Eğer kitap sadece metin içeriyorsa baskı daha az kaliteli kağıtlara basılabilir. Fakat kapak kağıdının çok kaliteli olması satışı arttıracaktır.

⁴⁴⁹ Sait Maden, "Abdi İpekçi Grafik Yarışması üzerine notlar.", Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 41, 1 Şubat 1982, s. 32.

⁴⁵⁰ Maden, "Yarışmanın Ardından.", s. 8.

⁴⁵¹ Maden, "Yarışmanın Ardından.", s. 9.

Bu belirlemelerden sonra tasarımcının işi başlar. Eline sınırlı bir özgürlük verilmiştir: dar bir alanda, yani kitabın ufacık yüzeyinde bir yazar adını, bir kitap adını, yayınevinin logosunu ya da logotaypını, çeviri bir kitapsa çevirmenin adını, varsa kitabın içeriğini açıklayan birkaç sözcüğü kullanması gerekmektedir. Ayrıca işini baskı türüne, renk sayısına, basılacak kağıdın niteliğine göre ayarlaması gerekir. İşveren ancak iki renk kullanılmasını isteyebilir, maliyetini düşürmek için kalitesi düşük bir kağıda tasarımın yapılmasını da isteyebilir. Bu da tasarımcıyı sınırlandıracaktır. Kitabı okudunuz, çok güzel bir illüstrasyon gerçekleştirdiniz. Bu resimleme ancak çok renk kullanıldığında iyi sonuçlanacaktır. İki renge indirgenmiş olursa tekrardan yeni bir tasarım yapmak zorunluluğu doğabilir. Bu defa da iyi bir tasarım oluşmayabilir.

Kapağın yaratılmasında çok önemli bir konu da yayınevinin kapak baskısına ayırabildiği ekonomidir. Bir kitap uzun çalışmalardan sonra ortaya çıkmaktadır. Yazarın belki yıllarca çalışmasını gerektirmektedir. Grafik tasarımcısı kitabı okur, düşünür, tasarlar ve kitabı kağıda döker. Kitap bu kapakla satışa sunulur. Yani okur ilk önce kitabın kapağıyla tanışır. Kitabı eline alır, evirir çevirir, bir nefeste orada okuyup bitirme olanağı yoktur, kapağı inceler belki arka yüzden bir iki satır okur.⁴⁵² “Bu noktada yazar ne kadar iyi yazmış ve grafiker, kapak olayını ne kadar iyi çözmüş olursa olsun, baskı da çok kaybetmişse, kitap o kadar kaybetmiş demektir. Kitap kapağı, kağıdıyla, baskısıyla, ciltlemesi ve kesilmesiyle ne kadar özenle hazırlanmışsa, grafikerin kitaba katkısı o kadar çok olacaktır. Ve bütün bunlar yayınevinin, kitap olayına verdiği önemin ve okura saygısının çok belirgin işaretleridir.”⁴⁵³

Kapak için seçilen kağıdın bir de baskı olanakları açısından düşünülmesi gerekir. Kağıt ölçüleri dünyada standarttır. Kitabın ebatları da seçilen kağıt ebatına göre kağıt tasarrufu sağlamak, masrafı azaltmak için fazla fire vermeden belirlenir.

Bugün, basım endüstrisinde kullanılan birçok baskı tekniği vardır. Her baskı yöntemi kendi içinde birkaç çeşitlilik göstermekle beraber, her yöntem kendine göre, insanlara sunulacak bilgi, materyal hazırlama, basma üstünlüklerine ve sınırlılıklarına (kapasiteye sahiptir) Nükleer ya da elektronik çağ olarak tanımlandırılan bu çağı basım endüstrisi, diğer büyük endüstrilerle birlikte yakalamış

⁴⁵² Çeviker, “Erkal Yavi’yle Kitap kapakçılığı üstüne söyleşi.”, s. 25.

⁴⁵³ Çeviker, “Erkal Yavi’yle Kitap kapakçılığı üstüne söyleşi.”, s. 25.

olduklarından gelişme ve ilerlemeleri açısından önemli olmuştur. Zaten insan hayatında bu kadar önemli olan basılı ürünlerin somut olarak ortaya konulmasında, üretilmesinde çok büyük bir payı olan basım tekniklerinin diğer endüstrilerden geriye kalması beklenemez. Bunun yanı sıra gelişmeler ve değişimler basım endüstrisinde çalışan pek çok insanın bu ani değişmeye ayak uydurması gerekmektedir.⁴⁵⁴

4-5 yüzyıllık köklü geleneklere sahip basım sektöründe artık istenen teknik vasıfların hızla değiştiği, pek çok teknik elemanın kendini yenilemesi gerektiği aksi takdirde teknoloji ile birlikte yaşayamayacağı gerçeği de ortaya konulmuştur. Teknoloji bireysel yaşamı kolaylık ve hız açısından kolaylaştırırken, öte yandan da toplumsal yaşamını zorlaştırmaktadır. Kısaca teknoloji insan yaşamının güzelleşmesine eşdeğer olarak bozulmasına da neden olmaktadır. Gelişen teknoloji bireysel yalnızlığı, tembelliği, iletişimsizliği de beraberinde getirmiştir. Son derece gelişmiş bir basım teknolojisine sahip olan ülkemiz yine de bu teknoloji içerisinde hazırlanan o yayınları okutamayan, okumayan bir ulusla karşılaşmaktadır.⁴⁵⁵

III.9. Grafik Tasarımcılarının Kitap Kapağı Hakkındaki Görüşleri:

III.9.1. Yıldız Cıbroğlu:

“Yazar ile okur arasındaki ilk merhabalaşmadır kapak resmi. Bu belki pek çok grafik ürününde böyledir. Ancak kitap resmini diğer grafik ürünlerden ayıran başka özellikler de var. Evimizin yada büromuzun içine göz gezdirdiğimizde, kitapların üzerindeki kapaklar kadar uzun ömürlü olabilen bir başka grafik yapıt bulamayız. Duvarları süsleyen afişler dahi, zaman açısından boy ölçüşemezler.

Kısacası kitap canlıdır. Yazar özgün ve özgür olabildiği ölçüde başarılı olabiliyorsa, çizerde aynı ölçülerde başarılı olacaktır. Öyleyse, çizerin başarılı olabilmesi, hem kitabı iyi çözümlemesine hem de okuyucuya iletilen ne ise onu yeniden bağımsızca, bu kez de resim yoluyla yaratabilme gücüne bağlıdır.”⁴⁵⁶

⁴⁵⁴ Varol, age., s.91-93.

⁴⁵⁵ Varol, age., s. 91-93.

⁴⁵⁶ Anonim, “Soruşturma; Kitap kapakçılığının grafik sanatlar içindeki yeri? Bu dalda başarılı olabilmenin başlıca gerekleri?”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 70, 15 Nisan 1983, s. 12-13.

III.9.2. Yüksel Çetin:

“Grafik sanatların içerdiği tüm çalışmalar iletişim ve pazarlama ihtiyaçlarından kaynaklanmış ve çağımızın bu belirgin özellikleri grafik sanatların çeşitli örneklerini hemen her yerde ve her an karşımıza çıkarır olmuştur. Kitap kapağı da bu örneklerden biridir.

Şüphesiz kitap, çoğaltma tekniklerine paralel bir gelişme göstermiş ve günümüzde kitleleri etkileyen bir iletişim aracı olma konumuna erişmiştir.

Başlangıçta basım ve yayımla uğraşan kuruluşlar kitabı, estetik ve pazarlama kuşkularından uzak, sadece işlevsel bir ürün olarak ele almışlarsa da çok geçmeden estetik arayışlar her alanda olduğu gibi kitap dünyasında da kendini göstermiştir.

Ve nihayet kitap, kapağı, sayfa düzeni, dizgi karakter ve puntosu, cildi ve satışa sunulmuş biçimiyle çözüm getirilen bir bütün olarak grafik sanatlara girmiştir.

Yayıncı ile grafik sanatçısının işbirliği genellikle şöyle düşünülür: Yayıncı kitabın ve yazarının adını verip, bir süre sonra da kapak için birkaç öneri edinmeyi ister. Bunun doğru olduğu zamanlar vardır. Fakat grafik sanatçısı çok yönlü araştırma ve taslak aşamasına gelmeden kapağını hazırlayacağı kitabın içeriği hakkında -eğer okuma olanağı yoksa yeterli ölçüde bilgi edinmelidir. Bana göre bu bilgi yayın türüne uygun, seçilecek herhangi bir anlatım biçimiyle kitabın en güçlü ifadesini yakalayabilecek yeterlikte olmalıdır. Ancak bu aşamada kapağa uygulanacak dizayn için illüstrasyon, fotoğraf ya da tipografi araştırma ve taslaklarına başlanabilir. Bu arada verilecek kararlar kapağın iyi çözümünü olduğu kadar kitabın pazar başarısını da doğrudan etkileyeceği için araştırma ve çalışmaların çok yönlü sürdürülüp en doğru sonuçların çıkartılması gerekmektedir.

Kitap kapağına uygulanacak çalışmanın ticari işlevi olduğu bir gerçektir. Yapılan, kişiye özgü, yapanın iç dünyasını yansıtan, sonucundan da sadece kendisinin sorumlu olacağı salt bir sanat ürünü değil, aksine başkalarına yönelik ve yönelik olduğu kitlenin kültür düzeyi ve değer ölçüleriyle doğrudan bağımlı bir çalışmadır. Üstelik grafik sanatların, iletişim amaçlı çalışmalar olduğu herkesçe bilinmektedir.

Bir kitap kapağı hazırlanırken, okuyucu kitlenin tamamını, kitabın sadece kapağı yoluyla kazanmayı amaçlamak yanlıştır. Ayrıca okuyucuların aynı kitaptan

yayınevi ve grafik sanatçısından daha farklı anlamlar çıkarması da olasıdır. Kapağın başarısında grafik sanatçısının olduğu kadar yayın türünün ve yayınevının programlamasının da payı vardır.

Her şeye rağmen grafik sanatçısı bir kitap kapağının geçirdiği tüm aşamalardan-taslaklardan okuyucuya sunulmasına kadar-sorumludur ve bu sorumluluk kapağın her yönüyle iyi planlanıp başarılmasını gerektirir. Bu başarıysa, izlenimci, araştırmacı ve yenilikçi bir tutumla süreklilik kazanır.”⁴⁵⁷

III.9.3. Bülent Erkmen:

“İsterseniz ‘kitap kapakçılığı’ yerine kitap kapağı yapmak diyelim. Afiş yapmak gibi. Amblem yapmak, basın ilanı, ambalaj yapmak gibi. Grafik sanatçısı bir kurumu ya da bir durumu tanıtmak için, bilgi iletmek için amblem yapar, illüstrasyon yapar; broşür, antetli kağıt, çevre grafiği, afiş yapar. Grafik sanatçısı bazen bunlardan birini daha çok yapar. Daha çok yapılan, örneğin kitap kapağı ise ‘daha çok kitap kapağı yapmış bir grafik sanatçısı’ gibi.

Grafik sanatlar bir bütündür. Grafik sanatlar bilgi iletmek, basılmak, kitle iletişim araçlarında kullanılmak amacıyla hazırlanan, çizgi, yazı, resim ve bunların düzenlemeleriyle oluşan yapıtların tümünü kapsar. Bu yapıtları tasarlamının ortak yöntemleri vardır.

Başarısız bir grafik sanatçısı başarılı bir kitap kapağı yapamaz. Böyle bir durumda ya başarılı görünen yapıt aşırı esinlenme sonucu ortaya çıkmıştır ya da keşfedilmemiş bir grafik sanatçısıyla karşı karşıyayız demektir. Bu iki olasılığın dışında akla gelebilecek bir ‘rastlantı başarı’ grafik sanatlarda düşünülemez. Bu nedenle başarılı bir kitap kapağı yapabilmenin ilk yolu başarılı bir grafik sanatçısı olmaktır.

‘Kitap kapağından anladığımız, kitabı oluşturan basılı metnin ön yüzünü, sırtını ve arka yüzünü kaplayan genellikle ağır gramajlı bir kağıt yüzeyidir. Metnin ambalajıdır. Bir metne basıldığı zaman kitap dediğimize göre, kitabın kapağı da basılı olduğu zaman kitap kapağı olur.’

⁴⁵⁷ Anonim, “Soruşturma; Kitap kapakçılığının grafik sanatlar içindeki yeri ? Bu dalda başarılı olabilmenin başlıca gerekleri ?”, s. 12-13.

Grafikerler Meslek Kuruluşu' nun açtığı Kitap Kapakları Sergisi nedeniyle kitap kapaklarına toplu olarak tekrar bakıldığında şu gözleniyor: Kitabın ön kapağının üstüne kitabın adı yazılıyor, altına da kitap metninin anlattıkları ya da kitap adının anlamları doğrultusunda yapılmış bir illüstrasyon yerleştiriliyor. Kapak sırtı ve arka kapak ise gerekli ilgiden yoksun bırakılıyor hatta yayınevi ya da basımevi ilgililerinin ellerine bırakılıyor. Özetle kitap kapağı genellikle bir bütün olarak tasarlanmıyor, yazılmış yazı ile yapılmış resim kitap ön kapağında ard arda sıralanıyor. Olağanüstü illüstrasyonlara, desenlere, çizimlere karşın kitap kapaklarında genellikle sanat yönetmenliği (art direction), grafik düzenleme, tipografi eksikliği görülüyor.

Bu nedenle, başarılı illüstrasyonlarla başarısız kitap kapakları yapabiliyoruz. Başarılı bir tipografi ya da illüstrasyon yerine başarılı bir kitap kapağı yapmak, bizi başarıya götüren bir amaç olacaktır.”⁴⁵⁸

III.9.4. Mengü Ertel:

“Bir grafikerin en büyük tutkularından biri yaratısının sanatsal boyutlar taşımasıdır. Bu nedenle, satış artırımını amaçlayan ticari nitelikli konularda istediği anlamda özgür değildir. Seslendiği kitlenin çok değişik kültür yapılarında kişilerden oluşması, işverenin özel istekleri ve zevk düzeyi kendinin en beğendiğini değil de yaptıranın beğenisine uygun olanın gerçekleşmesi ile sonuçlanır. Bu nedenle grafiker, sanatsal içerikli konularda çalışmayı yeğler. Bir tiyatro oyunu için afiş ve kitap kapağı özgün bir işin sağlıklı kaynağıdır. Yazar, yayıncı ve okuyucu üçgeninin beğeni düzeyi yaratımın en güzel örneklerinin filiz vereceği bir ortamdır.

Bir grafikerin bu dalda başarılı olabilmesi ise, önce tüm sanat dallarında yaratımını besleyecek, onu coşkuya götürececek yapıtları izlemesi ve yaşadığı çağın kültürel ve sosyal yapısını iyi tanınmasıdır. Buna bir de basım teknik ve olanaklarını çok iyi değerlendirmesi gereğini eklemelidir.”⁴⁵⁹

⁴⁵⁸ Anonim, “Soruşturma; Kitap kapakçılığının grafik sanatlar içindeki yeri ? Bu dalda başarılı olabilmenin başlıca gerekleri ?”, s. 12-13.

⁴⁵⁹ Anonim, “Soruşturma; Kitap kapakçılığının grafik sanatlar içindeki yeri ? Bu dalda başarılı olabilmenin başlıca gerekleri ?”, s. 12-13.

III.9.5. Fahri Karagözoğlu:

“Özellikle edebi eser kapaklarının diğer ticari grafik sanat dallarına ve hatta bilimsel içerikli kitap kapaklarına göre oldukça anlatım üstünlüğü vardır. Tabii, sanatçı bu üstünlüğü değerlendirmek isterse ve kitap kapağını sadece bir vitrin ve kitaplık süsleme aracı olarak görmezse...

Bu anlatım olanağı tiyatro afişlerinde de var kuşkusuz. Fakat yüksek tirajlı ve geniş dağıtım özelliğinden dolayı, kitap kapağının çok daha yaygın kitlelere ulaşabilme olanağını gözden kaçırmamak gerek.

Kitap yazarının anlatmak istediği ile çelişmemek koşulu ile, kitap kapağı sanatçısı kendi mesajını da iletmek şansına sahiptir. Doğal olarak kitap kapakları ve tiyatro afişleri (buna karikatürü de katmalıyız) bir çamaşır tozu pankartından, afişinden daha çok toplumsal anlatım gücüne sahiptir.

Ayrıca bütün ticari grafik sanatlar gibi kitap kapakları da bir sergiyi gezme olanağından ve alışkanlığından yoksun olanların plastik zevk alışkanlığı kazanmasında, başka bir deyişle bir “güzel” duyarlılığı edinmelerine çok önemli ve etkin bir katkıda bulunmaktadır.

Kitap kapağı sanatçısı yazarla bütünleşebilmek, onun gibi düşünerek mesajını hazırlayıp, görüntüsünü kapağa aktarabilmek için sağlam bir desen bilgisine ve yeteneğine sahip olmalıdır. Düzyazı ile, şiir ile içli dışlı olmalı, okumalıdır kısaca.

Aslında sorunuz bir reçete vermeyi gerektirir gibi. Buna yetkili değilim. Ben burada sadece kendi çalışma yöntemimi özetlemekle yetineceğim.

Önce mutlak kitabı okurum. Daha önce okuduğum bir kitap dahi olsa izlenimlerimi tazelemek için çoğu kez tekrar okurum. Kapağı tasarlar ve uygularken özellikle önem verdiğim şey, kitabın adını resimle tekrarlamaktan kaçınmak... yani kitabın adı “Çiviler” ise bir nalbur dükkanı veya çivi resmi yapmamaya çalışıyorum. Ya da “Çiviler” isimli kitabın kapağı için, bir çıplak kadın göbeğine çivileri döküp fotoğraf çekmiyorum. Benim yazarın mesajını harcamaya kavradığım zaman, çizmekten çok daha fazla.

Bazen bu endişe nedeniyle saçmaladığım oluyor: Kimsenin bir şey anlamadığı şeyler de çıkıyor ortaya; yine de bu endişe benim için çok değerli, bunu yitirirsem

üreteceğim kapakların ne okuyucu için, ne de benim için hiçbir değer taşımayacağı kanısındayım.”⁴⁶⁰

III.9.6. Erkal Yavi:

“Kitap kapağı, grafik sanatların geniş kitlelere en çok ulaşabilenidir diyebiliriz. Üstelik kalıcıdır da Çoğu kitap okurunun kitaplığında, uzun senelerin kitapları özenle korunur ve sonraki kuşaklara ulaşabilir. Küçük boyutları içinde büyük etkinlikler yaratır. Kitabı sattırır, okutur, sevdirebilir ve belgeler... Zamanın grafik olgusuna damgasını vurur, geniş zamanlara ise kaynak olur... Çoğaltabileceğimiz tüm bu özellikleriyle, kitap kapağının, grafik sanatlar içindeki yerini belirlemiş oluruz kanımca.

Aslında bir grafikerin, sadece tek bir dalda başarılı olması söz konusu değildir bence... Ben öylelerine “zanaatkar” demeyi daha doğru bulurum. Ancak kendisinden belli bir dalda daha çok ürün istenen grafikerler vardır. Grafiker de çalışmalarını o yönde yoğunlaştırdığından, aşamalarının hızlanması ve tanınması doğaldır. Tüm grafik dallarında başarılı olabilmek, yeteneğin ötesinde derin bir gözlemcilik ve durmaksızın çalışmayı gerektirir. Toplumun her kesiminin çok iyi tanınması, objektif ve gerçekçi olmayı da eklemeliyiz buna. Salt görsel etkinin tutsağı olmak, grafikeri biçimciliğe iter ve orada kalır. Şu unutulmamalıdır ki, her tür grafik ürününün en önemli ögesi, geniş kitlelerle iletişim sağlayabilmesidir. Ancak o zaman işlevini yerine getirmiş ve eğitim aracı olmayı başarmıştır.”⁴⁶¹

⁴⁶⁰ Anonim, “Soruşturma; Kitap kapakçılığının grafik sanatlar içindeki yeri ? Bu dalda başarılı olabilmenin başlıca gerekleri ?”, s. 12-13.

⁴⁶¹ Anonim, “Soruşturma; Kitap kapakçılığının grafik sanatlar içindeki yeri ? Bu dalda başarılı olabilmenin başlıca gerekleri ?”, s. 12-13.

SONUÇ

En uzun ömürlü grafik tasarım ürünü, kitaptır. Kitap yüzyıllarca nesilden nesile aktarılabilen bir sanat yapıtı olma özelliğini varolduğundan beri hiç kaybetmemiştir. Günümüzde basılıp çoğaltılan kitap sayısı, geçmişte elle yazılıp çoğaltılan kitap sayısı karşılaştırılacak olursa çeşitli teknik ve buluşların insan yaşamını ne kadar değiştirdiği ortadadır. Yüzyıllar önce çok büyük çabalarla, birden çok kişinin bir ekip halinde çalışmasıyla, sadece bir elyazması yapıt ortaya koyulurken bugün modern, hızlı teknoloji ile çok kısa bir zamanda binlerce kitap basılabilmektedir.

Kitabın tarihçesinde yazının ve kağıdın bulunuşu çok önemlidir. El yazması kitaplar eski dönemlerde, deri ciltlerle ciltlenerek, kitaba gerekli kapağı ciltçi denilen “mücellitler” hazırlamıştır. Bu ciltler yapıldıkları ülkenin ve dönemin üslubunu dile getirmişlerdir. Matbaanın bulunuşuyla giderek artan kitaplara, deri cilt yapma olanağı kalmamış kağıt ve karton kapaklara geçildiği saptanmıştır.

Yazar, kitabın metnini oluşturur. Ancak bu metnin piyasaya sürülmesi, üzerine giydirilecek bir kapakla gerçekleştirilir. Kapak, kitabın ömrünü uzatır, dış etkenlere karşı korur ayrıca kitabın reklamını yapar. İyi bir kapak tasarımının, metnin içeriğini ya da konusunu görsel bir özet olarak dışavurması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Kapak tasarımcısının, özgün sanatçı kişiliği, yaratıcılığı ve deneyimiyle kapağı tasarladığı sürece, yayınevi de kitap için gerekli kaliteli malzemeyi kullandığı sürece kapak tasarımının başarıya ulaşacağı saptanmıştır. Ancak satıştaki en önemli unsur kitaptaki içeriğin görselleştirilmesidir. Kapağı görselleştirmenin ancak mesajın görüntü dili olan tasarım öğelerinin belirli ilkeler doğrultusunda kullanılması ile olacağı sonucuna varılmıştır. Bu öğeler, tüm görsel sanatlarda kullanılan nokta, çizgi, leke, yön, form, biçim, ölçü - oran - aralık, doku, renk, değer (ton değeri) vb. dir. Tasarım ilkeleri ise; denge, orantı, hiyerarşi, görsel devamlılık, bütünlük, vurgulama vb. dir. Tasarımın zenginliği ve görsel güzelliği bu unsurların bilinçli bir şekilde kullanılmasıyla olur. Grafik tasarımcının, aldığı eğitim ve birikim ile bilgiyi koruyan, saklayan, kendi kendini tanıtan bu ürünün giysisini, profesyonelce bir yaklaşımla ve son derece titiz davranarak hazırlaması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Kitap, canlı olma özelliğini taşır. Yazarın, grafik tasarımcının ve yayınevinin ortak bir ürünüdür. Yazar özgün ve özgür olabildiği ölçüde başarılı olabiliyorsa, grafik tasarımcı da bunları kendinde bulundurduğu ölçüde başarılı olacaktır. Kapak tasarımcısının başarılı olabilmesi, hem kitabı iyi çözümlemesine hem de okuyucuya iletilen ne ise onu yeniden bağımsızca, bu kez de resim yoluyla yaratabilme gücüne bağlıdır.

Tasarımcı, kapak için çok yönlü araştırma ve taslak aşamasına gelmeden önce kitabın içeriğini çok iyi bilmelidir. Bu bilgi yayın türüne uygun, seçilecek herhangi bir anlatım biçimiyle kitabın en güçlü ifadesini yakalayabilecek yeterlikte olmalıdır. Ancak bu aşamada kapağa uygulanacak kurgu için illüstrasyon, fotoğraf ya da tipografi araştırma ve taslaklarına başlanabileceği sonucuna varılmıştır.

Kapağın, pazar başarısını da etkileyeceği unutulmamalıdır. Kitap kapağına uygulanacak çalışmanın ticari işlevi olduğu bir gerçektir. Kapak, yapılan kişiye özgü, yapanın iç dünyasını yansıtan, sonucunda da sadece kendisinin sorumlu olacağı, salt bir sanat ürünü değil yönelik olduğu kitlenin kültür düzeyi ve değer ölçüleriyle doğrudan bağımlı bir çalışmadır. Tasarımcı, önce tüm sanat dallarında yaratımını besleyecek, onu coşkuya götürecek yapıtları izlemeli ve yaşadığı çağın kültürel ve sosyal yapısını iyi tanımalıdır. Ayrıca basım teknik ve olanaklarını çok iyi değerlendirmelidir. Çünkü kitap kapağı, grafik sanatların geniş kitlelere en çok ulaşabilenidir. Kapak, kitabı okutur, sevdiren ve belgeler...Zamanın grafik olgusuna damgasını vurduğu gibi, geniş zamanlara da kaynak olmuştur. Tasarımcının temel amacı, bir kitabı diğerlerinden ayrı kılan, benzersiz bir kişiliğe ulaştırmaktır.

SONUÇ

En uzun ömürlü grafik tasarım ürünü, kitaptır. Kitap yüzyıllarca nesilden nesile aktarılabilen bir sanat yapıtı olma özelliğini varolduğundan beri hiç kaybetmemiştir. Günümüzde basılıp çoğaltılan kitap sayısı, geçmişte elle yazılıp çoğaltılan kitap sayısı karşılaştırılacak olursa çeşitli teknik ve buluşların insan yaşamını ne kadar değiştirdiği ortadadır. Yüzyıllar önce çok büyük çabalarla, birden çok kişinin bir ekip halinde çalışmasıyla, sadece bir elyazması yapıt ortaya koyulurken bugün modern, hızlı teknoloji ile çok kısa bir zamanda binlerce kitap basılabilmektedir.

Kitabın tarihçesinde yazının ve kağıdın bulunuşu çok önemlidir. El yazması kitaplar eski dönemlerde, deri ciltlerle ciltlenerek, kitaba gerekli kapağı ciltçi denilen “mücellitler” hazırlamıştır. Bu ciltler yapıldıkları ülkenin ve dönemin üslubunu dile getirmişlerdir. Matbaanın bulunuşuyla giderek artan kitaplara, deri cilt yapma olanağı kalmamış kağıt ve karton kapaklara geçildiği saptanmıştır.

Yazar, kitabın metnini oluşturur. Ancak bu metnin piyasaya sürülmesi, üzerine giydirilecek bir kapakla gerçekleştirilir. Kapak, kitabın ömrünü uzatır, dış etkenlere karşı korur ayrıca kitabın reklamını yapar. İyi bir kapak tasarımının, metnin içeriğini ya da konusunu görsel bir özet olarak dışavurması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Kapak tasarımcısının, özgün sanatçı kişiliği, yaratıcılığı ve deneyimiyle kapağı tasarladığı sürece, yayınevi de kitap için gerekli kaliteli malzemeyi kullandığı sürece kapak tasarımının başarıya ulaşacağı saptanmıştır. Ancak satıştaki en önemli unsur kitaptaki içeriğin görselleştirilmesidir. Kapağı görselleştirmenin ancak mesajın görüntü dili olan tasarım öğelerinin belirli ilkeler doğrultusunda kullanılması ile olacağı sonucuna varılmıştır. Bu öğeler, tüm görsel sanatlarda kullanılan nokta, çizgi, leke, yön, form, biçim, ölçü - oran - aralık, doku, renk, değer (ton değeri) vb. dir. Tasarım ilkeleri ise; denge, orantı, hiyerarşi, görsel devamlılık, bütünlük, vurgulama vb. dir. Tasarımın zenginliği ve görsel güzelliği bu unsurların bilinçli bir şekilde kullanılmasıyla olur. Grafik tasarımcının, aldığı eğitim ve birikim ile bilgiyi koruyan, saklayan, kendi kendini tanıtan bu ürünün giysisini, profesyonelce bir yaklaşımla ve son derece titiz davranarak hazırlaması gerektiği sonucuna varılmıştır.

Kitap, canlı olma özelliğini taşır. Yazarın, grafik tasarımcının ve yayınevinin ortak bir ürünüdür. Yazar özgün ve özgür olabildiği ölçüde başarılı olabiliyorsa, grafik tasarımcı da bunları kendinde bulundurduğu ölçüde başarılı olacaktır. Kapak tasarımcısının başarılı olabilmesi, hem kitabı iyi çözümlemesine hem de okuyucuya iletilen ne ise onu yeniden bağımsızca, bu kez de resim yoluyla yaratabilme gücüne bağlıdır.

Tasarımcı, kapak için çok yönlü araştırma ve taslak aşamasına gelmeden önce kitabın içeriğini çok iyi bilmelidir. Bu bilgi yayın türüne uygun, seçilecek herhangi bir anlatım biçimiyle kitabın en güçlü ifadesini yakalayabilecek yeterlikte olmalıdır. Ancak bu aşamada kapağa uygulanacak kurgu için illüstrasyon, fotoğraf ya da tipografi araştırma ve taslaklarına başlanabileceği sonucuna varılmıştır.

Kapağın, pazar başarısını da etkileyeceği unutulmamalıdır. Kitap kapağına uygulanacak çalışmanın ticari işlevi olduğu bir gerçektir. Kapak, yapılan kişiye özgü, yapanın iç dünyasını yansıtan, sonucunda da sadece kendisinin sorumlu olacağı, salt bir sanat ürünü değil yönelik olduğu kitlenin kültür düzeyi ve değer ölçüleriyle doğrudan bağımlı bir çalışmadır. Tasarımcı, önce tüm sanat dallarında yaratımını besleyecek, onu coşkuya götürecekt yapıtı izlemeli ve yaşadığı çağın kültürel ve sosyal yapısını iyi tanımalıdır. Ayrıca basım teknik ve olanaklarını çok iyi değerlendirmelidir. Çünkü kitap kapağı, grafik sanatların geniş kitlelere en çok ulaşabilenidir. Kapak, kitabı okutur, sevdiren ve belgeler...Zamanın grafik olgusuna damgasını vurduğu gibi, geniş zamanlara da kaynak olmuştur. Tasarımcının temel amacı, bir kitabı diğerlerinden ayrı kılan, benzersiz bir kişiliğe ulaştırmaktır.

KAYNAKÇA

KİTAP VE MAKALELER

AK, Mehmet

1998

Marka/Firmalarda Kurumsal Kimlik ve İmaj., Işıl Ofset Sanayi Limited Şti., İstanbul, 1998.

AKSOY, Özgönül

1977

Biçimlendirme., Karadeniz Teknik Üniversitesi, Genel Sayısı:83, İnşaat ve Mimarlık Fakültesi Yayın Sayısı:29, Trabzon, Ekim 1977.

ANONİM

1983

“SORUŞTURMA; Kitap kapakçılığının grafik sanatlar içindeki yeri ? Bu dalda başarılı olabilmenin başlıca gerekleri ?”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 70, 15 Nisan 1983.

ANONİM

1983

“Kitap Kapakları Konusunda Bir Söyleşi.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:71, 1 Mayıs 1983.

ANONİM

1985

“Bir Grafik Ustamız: Sait Maden.”, Grafik Sanatı Dergisi, Sayı:1, Ocak-Şubat 1985.

ANONİM

1989

“Daha Çok Kitap, Daha Çok Okur İçin Kitap Fuarı.”,
Hürriyet Gösteri Sanat ve Edebiyat Dergisi, Sayı:108, Kasım
1989.

ASLIER, Mustafa

1975

**“Güzel Kitap Sergisinin Getirdikleri: Çağdaş ve Özgün Kitap
Kapakları.”**, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:123, 14 Mart 1975.

ASLIER, Mustafa

1986

Resim-1, Temel Sanat Eğitimi, Resim Teknikleri, Grafik Resim., Türk Tarih Kurumu Basımevi,
Ankara, 1986.

AŞKUN, İnal Cem

1981

“Örgütsel İletişim ve Küçük Grup Boyutları.”, İletişim
Bilimleri Fakültesi Dergisi, Eskişehir, 4 Ekim 1981.

ATALAYER, Faruk

1994

Görsel Sanatlarda Estetik İletişim., Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları,
Eskişehir, 1994.

ATALAYER, Faruk

1994

Temel Sanat Öğeleri., Anadolu Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Yayınları, Eskişehir, 1994.

ATALAYER, Faruk

2001

“Tasarım Süreci.”, SDÜ Güzel Sanatlar Fakültesi Konferans Metni, Isparta, 12 Ocak 2001.

AYKUT, Mazhar

1982

“**Benzerlik Üzerine.**”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl:15, Sayı:173, Eylül 1982.

AYTEMUR, Sait

1999

Reklamın İyisi Kötüsü Olmaz., MediaCat Yayınları, Ankara, 1999.

BECER, Emre

1997

İletişim ve Grafik Tasarım., Dost Kitabevi, Ankara, Eylül 1997.

BEKTAŞ, Dilek

1992

Çağdaş Grafik Tasarımın Gelişimi., Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Ekim 1992.

BENLİ, Serdar

1991

“**Eğitim İletişim Kullanım Yetersiz.**”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı:122, Ocak 1991.

BIÇAKÇI, İlker

1998

İletişim ve Halkla İlişkiler., MediaCat Yayınları, Ankara, 1998.

BİNARK, İsmet

1975

Eski Kitapçılık Sanatlarımız., Ayyıldız Matbaası, Ankara, 1975.

ÇEVİKER, Turgut

1985

“Erkal Yavi’yle Kitap kapakçılığı üstüne söyleşi.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:114, 15 Şubat 1985.

ÇEVİKER, Turgut

1986

“Büyük bir ustalığın zevkli, keyifli ürünleri... .”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:142, 15 Nisan 1986.

ÇİĞ, Kemal

1973

“Türk Kitap Kapakları.”, Türkiyemiz Dergisi, Sayı:9, Şubat 1973.

DEMİRTEPE, Ülkü

1983

“Dünyada ve Türkiye’de Yayımcılığın Gelişmesi.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 84, 15 Kasım 1983.

DİVANLIOĞLU, Demir

1997

Temel Tasar Tasar’ın Öge ve İlkeleri, Birsen Yayınevi, İstanbul, 1997.

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ

1997

Cilt:2, Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, Hürriyet Ofset, İstanbul, 1997.

ECZACIBAŞI SANAT ANSİKLOPEDİSİ

1997

Cilt:3, Yapı-Endüstri Merkezi (YEM) Yayınları, Hürriyet Ofset, İstanbul, 1997.

ERKMEN, Bülent

1986

“Logotayp Üzerine Hızlı Yazılmış Notlar.”, Grafik Sanatı-Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 8, İstanbul, 1986.

ERKMEN, Bülent

1989

“Son An Çok Önemli.”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, 100. Sayı Özel Eki, Mayıs 1989.

ERTEL, Mengü

1973

“Türk grafik sanatçılarının tümü tam anlamıyla Cumhuriyet çocuklarıdır.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:51, 26 Ekim 1973.

ERTEL, Mengü

1982

“Grafikerler 1981’i değerlendiriyor.”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı:14, Ocak 1982.

ESİRKUŞ, Mustafa

1974

“Sanatta Bağımsızlık ve Özgür Düşünce.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 8, Sayı: 96, Nisan 1974.

GENÇAYDIN, Zafer

1993

Sanat Eğitimi, Anadolu Üniversitesi Açıköğretim Fakültesi Resim-İş Lisans Tamamlama Programı, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, Temmuz 1993.

GÖKBERK, M. Ali

1979

“Sanatı ve Sanatçıyı yaratan şey.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl:14, Sayı:163, Kasım 1979.

GÖKBERK, M. Ali

1980

“Heykelimize Füsun Onur’un Getirdiği Düşün.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl:15, Sayı:173, Eylül 1980.

GÖKNİL, Can

1982

“Çocuk Kitaplarım.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:46, 15 Nisan 1982.

GÜNAL, Mehmet Ali-HALAÇOĞLU, Ahmet

1997

Türk İnkılabı Tarihi ve Atatürk İlkeleri., 3. Basım, Isparta, 1997.

GÜNER, Esra

1989

“Resim Yaparken Kültür Birikimine Yaslanılmalı.”, Hürriyet Gösteri Sanat Dergisi, Sayı: 99, Şubat 1989.

GÜNGÖR, İ. Hulusi

1983

Temel Tasar (Basic Design), Afa Matbaacılık, İstanbul, 1983.

HÜREL, Feridun

1999

18 Yaşından Küçükler Okuyamaz., MediaCat Yayınları, Ankara, 1999.

İPŞİROĞLU, Nazan

1991

Sanatta Devrim, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1991.

İSLİMYELİ, Nüzhet

1982

“Desen.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl:17, Sayı:189, Ekim 1982.

KARAMUSTAFA, Sadık

1994

**“Kurum Olmadan Kurumsal Kimlik Olmaz.” Açılış
Konuşmasından., A.V.C. KURUMSAL KİMLİK
KONFERANSI MOVENPICK. İST, 23 Mart 1994.**

KAYNARDAĞ, Arslan

1979

**“İlk kitabımızın 250. basım yılı için bir kutlama programı
hazırlanmalı.”**, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 308, 29 Ocak 1979.

KAYNARDAĞ, Arslan

1983

“Dünden Bugüne Kitap Kapaklarımız.”, Milliyet Sanat Dergisi,
Sayı:70, 15 Nisan 1983.

KETİZMEN, Abbas

1997

“Grafik Teknolojisinde Bilgisayar Destekli Tasarım ve Grafik Eğitiminde Verimliliğe Etkileri.”, Gazi Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Ocak 1997.

KOCABAŞ, Füsun-ELDEN Müge

1997

Reklam ve Yaratıcı Strateji., Yayınevi Yayıncılık Reklam ve Organizasyon Ltd., İstanbul, 1997.

KOCABAŞ, Füsun-ELDEN Müge-ÇELEBİ, İnci

1999

Marketing P.R., MediaCat Yayınları, Ankara, 1999.

KÖKSAL, Ahmet

1976

“Halk resimlerinde, halkın ortak inançları, folklor değerleri anlatımcı, saf bir duyarlılıkla yansıtılıyor.”,
Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:176, 19 Mart 1976.

LEWIS, Brian

1987

**An Introduction to Illüstration, A Qintet Book
London, 1987. (Çev: Nazan Düz)**

MADEN, Sait

1980

“İbrahim Müteferrika için bir yeniden değerlendirme çalışması.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:1, Şubat 1980.

MADEN, Sait

1982

“Abdi İpekçi Grafik Yarışması üzerine notlar.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:41, 1 Şubat 1982.

MADEN, Sait

1984

“Yarışmanın Ardından.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi:89, 1 Şubat 1984.

MADEN, Sait (a)

1985

“Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, Grafik Sanatı Dergisi, Sayı:1, Ocak-Şubat 1985.

MADEN, Sait (b)

1985

“Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, Grafik Sanatı Dergisi, Sayı:2, Mart-Nisan 1985.

MADEN, Sait (c)

1985

“Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, **Grafik Sanatı Dergisi,**
Sayı.3, Mayıs-Haziran 1985.

MADEN, Sait (d)

1985

“Türk Grafik Sanatı Tarihi.”, Grafik Sanatı Dergisi, Sayı:4, Temmuz-Ağustos 1985.

MADEN, Sait

1990

Simgeler., Çekirdek Yayınları, İstanbul, 1990.

MADRA, Beral

1988

“Genç Ressamlar Ne Diyor?”, Hürriyet Gösteri Sanat Edebiyat Dergisi, Sayı:90, Mayıs 1988.

MILLER, J. Hillis

1992

Illustration, First Published in Great Britain in 1992 by Reaktion Books, London. (Çev: Nazan Düz)

MUMCU, Ahmet – **SU**, Mükerrerem K.

1996

Türkiye Cumhuriyeti İnkılap Tarihi ve Atatürkçülük, Milli Eğitim Basımevi, İstanbul, 1996.

NECATİGİL, Behçet

1976

“Halk hikayelerimizin ve halk kitaplarımızın yapıları, incelemesi, çağdaş edebiyata etkileri.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:176, 19 Mart 1976.

OKAY, Ayla

1999

Kurum Kimliği, MediaCat Yayınları, Ankara, 1999.

ORAL, Zeynep

1976

“Günümüzün grafik sanatçıları, içerikle biçimi tek unsur halinde kaynaştırmasıyla seçkinleşiyor.”, **Milliyet Sanat Dergisi, Sayı:191, 2 Temmuz 1976.**

ORAL, Tan

1991

“Reklam mı Sanat mı?”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 268, 15 Temmuz 1991.

OSKAY, Ünsal

1973

Kitle Haberleşme Teorilerine Giriş, Ankara Üniversitesi, S.B.F. Yayınları., Sevinç Matbaası, No: 281, Ankara 1973.

OTAN, Ümit

2001

“Cennet diye bir yer varsa.”, Cumhuriyet Kitap Dergisi, Sayı:787, 22 Nisan 2001.

ÖZBAY, Aykut

1992

“Reklamda Görüntü, Layout ve Prodüksiyon.”,
Reklamcılık ve Satış Yönetimi (1. Fasikül), Anadolu
Üniversitesi, İletişim Bilimleri Fak. Yayınları,
Eskişehir, Mart 1992.

ÖZEN, Mine Esiner

1998

Türk Cilt Sanatı, Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları, Ankara, Haziran 1998.

ÖZSEZGİN, Kaya

1982

“Türk grafik sanatının gelişme evreleri.”, Milliyet Sanat Dergisi, Yeni Dizi: 41, 1 Şubat 1982.

ÖZSEZGİN, Elvan

1996

“Cumhuriyetten Günümüze Kitap Kapağı Sorunları ve ‘Deneme’ Türü Kitaplar İçin Kitap Kapağı Tasarımları.”, Hacettepe Üniversitesi, Sosyal Bilimler Enstitüsü Grafik Anasanat Dalı, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, Ankara, 1996.

PARRAMON, Jose M.

1997

Resimde Renk ve Uygulanışı, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1997.

PEKTAŞ, Hasip

1989

“Ülkemizde pek tanınmayan bir sanat dalı: Exlibris.”,
Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 220, 15 Temmuz 1989.

PEKTAŞ, Hasip

1996

Ex-Libris, Yapı Kredi Yayınları, İstanbul, Kasım 1996.

SARIKAVAK, Namık Kemal

1996

“Kitap ve Kapak Tasarımı Üzerine.”, **MediaCat Reklam ve Halkla İlişkiler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 23, Aralık 1996.**

SARIKAVAK, Namık Kemal

1997

“Uğur Mumcu Kitapları Dizisi.”, **MediaCat Reklam ve Halkla İlişkiler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 24, Ocak 1997.**

SARIKAVAK, Namık Kemal

1997

“Kitap Tasarımında İlkeler ve Genel Uygulamalar: 1.”,
MediaCat Reklam ve Halkla İlişkiler Dergisi, Yıl: 4, Sayı: 27,
Nisan 1997.

SARIKAVAK, Namık Kemal

1997

Tipografinin Temelleri, Doruk Yayınları, Ankara, 1997.

SEÇİM, Hikmet

1992

Reklamcılık ve Satış Yönetimi., Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1992.

SEZGİN, Kazım

1992

“Canlandırma Anlam Yaratma Sorunu.”, Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi, İstanbul, 1992.

SIMON, Oliver

1954

Introduction to Typograph, Revised Edition for Pelican Books, Made and printed
in Great Britain for Penguin Books Ltd., Harmondsworth, Middlesex at The
Curwen Press Ltd., 1954. (Çev: Nazan Düz.)

STEEL, Charles

1997

“Nesne Olarak Kitabın Tasarımı.”, Bilkent
Üniversitesi Grafik Tasarım Bölümü, Yayınlanmamış
Yüksek Lisans Tezi, Ankara, Eylül 1997. (Çev:
Nazan Düz)

ŞARDAN, Yiğit

1999

Reklam Halkla İlişkiler ve Ötesi, “Şirketler Ekonomik Durgunlukta Neden Reklam Harcamalarına Devam Etmelidirler?”, MediaCat Yayınları, Ankara, 1999.

TAŞCI, Abdullah

1985

“Marka ve Amblemler.”, Grafik Sanatı Plastik Sanatlar Dergisi, Sayı: 4, İstanbul, 1985.

TOLUNGÜÇ, Ahmet

1999

Turizmde Tanıtım ve Reklam., MediaCat Yayınları, Ankara, 1999.

TURANI, Adnan

1993

Sanat Terimleri Sözlüğü, Remzi Kitabevi, İstanbul, 1993.

TÜTENGİL, Cavit Orhan

1979

“Türk aydınlanmasının kökleri, Türkiye’de 250 yıl önce basılan ‘ilk’ Türkçe kitaba kadar uzanır.”, Milliyet Sanat Dergisi, Sayı: 308, 29 Ocak 1979.

ÜNSAL, Yüksel

1984

Bilimsel Reklam ve Pazarlamadaki Yeri, Yayımlar – Dağıtım TV Reklam, İstanbul, 1984.

VAROL, Ali Murat – GÜRCAN, Halil İbrahim

1994

Türk Basınında Teknoloji ve İnsan, Anadolu Üniversitesi Yayınları, Eskişehir, 1994.

YAZGAÇ, Muhsin

1979

“İnsanın Sanatla İlişkisi.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 14, Sayı: 164, Aralık 1979.

YAZGAÇ, Muhsin

1980

“Başarılı Sanatçı Olmak İçin.”, Ankara Sanat Dergisi, Yıl: 15, Sayı: 174, Ekim 1980.

