


YAŞAR ÜNİVERSİTESİ
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ
GRAFİK TASARIMI ANABİLİM DALI

YÜKSEK LİSANS



**BİR KİMLİK İNŞA ARACI OLARAK KİTAP
KAPAĞI TASARIMLARINDA GÜNCEL
YAKLAŞIMLAR**

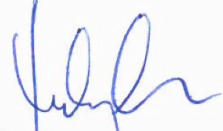
SEVDA ATEŞ

TEZ DANIŞMANI: DR. ÖĞR. ÜYESİ: MEHMET KAHYAOĞLU


2019 İZMİR.

YÜKSEK LİSANS TEZ JÜRİ ONAY SAYFASI

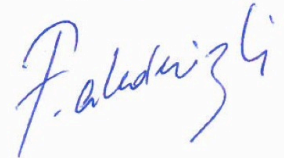
Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

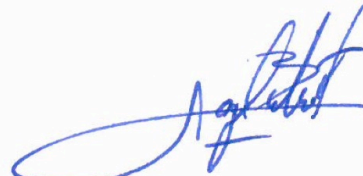

Dr. Öğr. Üyesi, Mehmet Kahyaoğlu
25.11.2019

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.


Dr. Öğr. Üyesi, Nazlı Gürkan
25.11.2019

Bu tezi okuduğumu ve görüşüme göre yüksek lisans derecesi için bir tez olarak kapsam ve nitelik açısından tam olarak yeterli olduğunu onaylarım.

25.11.2019
Doç, Fuat Akdenizli



Doç.Dr. Çağrı Bulut

SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜ MÜDÜRÜ

ÖZ

BİR KİMLİK İNŞA ARACI OLARAK KİTAP KAPAĞI TASARIMLARINDA GÜNCEL YAKLAŞIMLAR

Sevda Ateş

Yüksek Lisans, Grafik Tasarımı

Danışman: Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Kahyaoglu

2019

Grafik tasarımcı tarafından tasarlanan kitap kapağı, metinsel eserin görsel kimliğinin oluşturulmasında önemli bir araçtır. Bu bağlamda, tarihsel süreç içerisinde örnekler araştırıldığında bilgiyi taşıyan kitabın, görsel bir kimlik kazanması modernleşmeyle başlamıştır. Görsel kimliğin en önemli unsuru olan kapak tasarımının oluşumunda standart bir sürecin olmaması sebebiyle, sürece zaman zaman yazarlar müdahale etse de genellikle yayınevlerine bağlı grafik tasarımcıların ürettiği kapaklar kullanılmış, kapakla metin arasındaki ilişki değişkenlik göstermiştir. Bireysel kitap kapağı tasarımları dışında, görsel kimlik aidiyeti bağlamında bir bütünlük arz eden, sunan, gösteren dizi kitaplar için de bütünlüklü görsel kimlik arayışları mevcuttur. Tüm bu bulgular doğrultusunda sonuç kısmında Aslı Erdoğan'ın toplamda yedi kitabından oluşan dizi kitap tasarımı için yeni bir görsel kimlik önerisi getirilmiştir.

Anahtar sözcükler: kitap, kitap kapakları, görsel kimlik, grafik tasarımcı

ABSTRACT

RECENT APPROACHES TO BOOK COVER DESIGNS FOR BUILDING IDENTITY

Sevda, Ateş

Msc, Graphic Design

Advisor: Assoc. Prof. Mehmet Kahyaoğlu

2019

Book covers, which are designed by the graphic designer, is an important tool in making a text's visual identity. In this context, when looked at examples of historical process, the start of books, which carry knowledge, having visual identity, have started with modernization. Book cover design, which is the most important aspect of a book's visual identity, does not have a standard process of the making, where sometimes the authors interfere, but it is usually the product of the graphic designers who are a part of a publishing house that end up making the book covers. In this way, the relationship between the cover and the context of the book has varied. Apart from individual book cover design, also book series hold a visual identity as a whole when it comes to the design of all of the series' covers. All of these aspects will end up in a conclusion of Aslı Erdoğan's seven book series' cover design, its visual identity, and suggestions.

Keywords: book, book covers, visual identity, graphic designer

TEŞEKKÜR

Başlangıç noktasından uzak, Bir Kimlik İnşa Aracı Olarak Kitap Kapağı Tasarımlarında Güncel Yaklaşımlar adlı tez çalışmam, beklemediğim bir yöne evrilerek benim için bambaşka bir ufuk açmıştır. Tez döneminin tüm sürecinde benim için yepyeni bir deneyimi beraberinde getirdiğini kabul etmekle birlikte kendisinden çok şey öğrendiğim ve öğrenmeye devam ettiğim danışmanım Dr. Öğr. Üyesi Mehmet Kahyaoğlu'na tüm sabrı, yol göstericiliği, engin bilgisi ve deneyimlerini benimle paylaştığı, çalışmamın şekillenmesinde büyük katkı sağladığı için en içten teşekkürlerimi sunmak isterim. Lisans ve yüksek lisans sürecimde önümde çok büyük ufuklar açtığı, gösterdiği maksimum ilgi ve destek için de ayrıca minnettarım. Yazacağım hiçbir cümle bu minnettarlığımı anlatmaya yetmeyecektir. Bir başka teşekkürü de tüm lisans ve yüksek lisans sürecimde beni bir an olsun yalnız bırakmayan ve hep destek veren sevgili arkadaşım Hande Akgür'e etmek isterim. Eğitim hayatım boyunca manevi desteğini hiçbir zaman benden esirgemeyen babam Kenan Ateş'e, çocukluğumdan beri bana inanmayı sürdüren amcam Hakkı Ateş'e ve bana inanan tüm aile üyelerime, arkadaşlarıma sonsuz teşekkürlerimi sunuyorum.

Sevda Ateş

İzmir, 2019

YEMİN METNİ

Yüksek Lisans Tezi olarak sunmuş olduğum “BİR KİMLİK İNŞA ARACI OLARAK KİTAP KAPAĞI TASARIMLARINDA GÜNCEL YAKLAŞIMLAR” adlı çalışmanın, araştırma aşamasından tamamlanmasına kadar olan tüm süreçte, tarafımdan bilimsel ahlak, gelenek ve temellere uygun olarak yazıldığını ve yararlandığım eserlerin bibliyografyada gösterilenlerden oluştuğunu, bunlara atıf yapılarak yararlanılmış olduğunu belirtir ve onurumla doğrularım.

Sevda Ateş

İMZA

.....

20 Aralık 2019

İÇİNDEKİLER

ÖZ	iii
ABSTRACT	iv
TEŞEKKÜR METNİ	v
YEMİN METNİ	vi
İÇİNDEKİLER	vii
RESİM LİSTESİ	viii
GİRİŞ	1
1. BÖLÜM KİTAP VE ORGANİK BİLEŞENLERİ BAKIMINDAN KISA BİR TARİHÇE	3
1.1.Kitap Nedir?	3
1.2.Kitabın Organik Bileşenlerinin Tarihsel Gelişimi	4
1.2.1. Bilgiyi Taşıyan Yüzey: Sayfa	4
1.2.2. Birleştirici Unsur: Cilt	10
1.2.3. Koruyucu Unsur: Kapak	15
1.2.3.1. Ön ve Arka Kapak	20
1.2.3.2. Omurga	25
1.2.3.3. Şömiz	27
2. BÖLÜM BİR GÖRSEL KİMLİK ARACI OLARAK KİTAP KAPAĞI	29
2.1. Kitap Kapakları ve Görsel Kimlik Tanımları	29
2.2. 20. Yüzyılda Kitap Kapağı Tasarımları ve Tasarımcılar	46
2.3. Kitap Kapağı Tasarımlarında Güncel Yaklaşımlar ve Dizi Kitaplar	55
3. BÖLÜM ASLI ERDOĞAN DİZİ KİTAPLARI İÇİN YENİ BİR GÖRSEL KİMLİK ÖNERİSİ	68
3.1. Yazar Kimliğiyle Aslı Erdoğan	68
3.2. Görsel Kimlik Bağlamında Aslı Erdoğan	68
3.3. Güncel Bir Dizi Kitap Görsel Kimlik Önerisi	70
SONUÇ	74
KAYNAKÇA	77

RESİM LİSTESİ

Resim 1. Ur-Nammu İlahisi, Sümerler, M.Ö. 2350, 2000, Kil tablet, Çivi yazısı.....	5
Resim 2. 14. yüzyılda üretilmiş bir el yazması	7
Resim 3. İç içe geçmiş 5 adet bifolium.....	9
Resim 4. 1385, Alman kanunlarının yer aldığı Sachsenspiegel.....	11
Resim 5. Augustinus'un kitabı, parşömen kodeks, 12 yy.....	11
Resim 6. Telle dikiş, Tutkalla ciltleme, İplikle dikiş, Spiral ciltleme.....	14
Resim 7. The Lindau Gospels, Fransa, yaklaşık 875, Vellum üzerine el yazması....	16
Resim 8. Charlemagne İmparatorluğu'nda üretilen fildişinden yapılan The Codex Aureus of Lorsch veya Lorsch İncili, 778-820.....	16
Resim 9. Jahann Fust & Peter Schöffer arması, 1457, Mainz, Psalter.....	17
Resim 10. William Pickering, 1842, İllüstrasyon: G. R. Lewiss, Kilpeck Church....	18
Resim 11. The Munity in India London: G. Routledge, 1857.....	20
Resim 12. The Yellow Book, sayı:1, Nisan 1894, Londra, İllüstrasyon: Aubrey Beardsley.....	21
Resim 13. The Munity in India London: G. Routledge, 1857.....	22
Resim 14. Albert L. Quandt, Big-Time Girl, Venus Books,1951.....	22
Resim 15. Jack Kerouac, On the Road, The Viking Press,1957.....	23
Resim 16. Oliver Bevan, Fontana Modern Masters, 1970-71.....	24
Resim 17. Charlotte Brontë, Jane Eyre, Kapak Tasarımı: David Pearson, 2008.....	26
Resim 18. Juniper Books, Ev Kütüphanesi Tasarımı, 2019.....	27
Resim 19. Friendship's Offering,1830, Erken dönem şömiz örneği.....	28
Resim 20. Keepsake 1833, Longman yayınevi.....	28
Resim 21. The Little Review,1918-1920, A.B.D. James Joyce, Ulysses.....	32
Resim 22. James Joyce, Ulysses, 1922, Paris, Shakespeare and Company.....	33
Resim 23. James Joyce, Ulysses, 1933, Odyssey Press.....	33
Resim 24. James Joyce, Ulysses, 1933, Random House, A.B.D.	34
Resim 25. James Joyce, Ulysses, 1949, Kapak Tasarımı E. McKauffer, A.B.D.	35
Resim 26. Bavarian Trade Schools Exhibition Poster, 1928, Paul Renner.....	36
Resim 27. James Joyce, Ulysses, 1986, Kapak Tasarımı Carin Goldberg, A.B.D....	36
Resim 28. Ernst Reichl, James Joyce Ulysses, 2002, Random House.....	37
Resim 29. Franz Kafka, Dönüşüm, Jamie Keenan.....	38
Resim 30. Franz Kafka, Dönüşüm, Almanya.....	38
Resim 31. Franz Kafka, Dönüşüm, Utku Lomlu, Türkiye.....	38

Resim 32. Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, Almanya Carl Hanser Verlag Publishing, 2008- A.B.D., Alfred Knopf Publishing, 2009- İngiltere, Faber and Faber Publishing, 2010- İspanya, Debolsillo Publishing, 2011.....	39
Resim 33. Orhan Pamuk, Cevdet Bey ve Oğulları, İspanya	40
Resim 34. Orhan Pamuk, Kara Kitap, Hindistan.....	40
Resim 35. Che Guevara, Gerilla Günlüğü, 1968.....	40
Resim 36. J. M. de Vasconcelos, Şeker Portakalı, Albert Camus Yabancı.....	43
Resim 37. Da Vinci Şifresi, 2003 -Açlık Oyunları, 2008, A.B.D. ve Türkiye.....	44
Resim 38. Jonathan Safran Foer, 2002, Kapak Tasarımı Joy Gray, A.B.D.	45
Resim 39. Jonathan Safran Foer, 2010, Kapak Tasarımı: Nazlım Dumlu, Siren Yayınları, Türkiye.....	45
Resim 40. Orhan Duru, Ferit Edgü, Ada Yayınları, 1976.....	46
Resim 41. Alfred Doblin, Berlin Alexanderplatz, Kapak Tasarımı George Salter, 1929, Almanya.....	48
Resim 42. Portraits and Preyers, Random House, 1934 ile Sister Carrie, 1957, Sagamore Press.....	49
Resim 43. H. G. Wells, The Time Machine, Kapak Tasarımı A. W. Dwiggins, Random House, 1931.....	50
Resim 44. Henry Miller, The Wisdom of the Heart, Kitap Tasarımı Alvin Lustig, 1941, New Direction, A.B.D.	50
Resim 45. Lorca, Tree Tragedies, Kitap Tasarımı Alvin Lustig, Görüntü Elaine Lustig Cohen, 1949.....	51
Resim 46. ST. John Perse, Exile and Other Poem, 1949, Pantheon Books, NY Brasch Collection.....	52
Resim 47. The Dada Painters and Poets, 1951, Kapak Tasarımı Paul Rand, Witteborn & Schultz	54
Resim 48. Anthony Burges, Otomatik Portakal, Tasarım: David Pelham, 1971.....	54
Resim 49. Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı, Kitap Tasarımı Chip Kidd, 2001, New York	56
Resim 50. Gary Shteyngart, Super Sad Love Story, 2010, Random House, A.B.D. Kapak Tasarımı Rodrigo Corral.....	57
Resim 51. George Orwell, 1984, Kapak Tasarımı David Pearson, Penguin Books...57	
Resim 52. Anthony Burges, A Clockwork Orange, 2014, Kapak Tasarımı Jonathan Barnbrook, Penguin Books.....	58

Resim 53. Yaz Yalanları, 2012, Bernhard Schlink, Sahilde Kafka, 2018, Haruki Murakami Kapak Tasarımı Geray Gençler, Doğan Kitap.....	59
Resim 54. Craig Mod, 2017.....	60
Resim 55. Peter Carey Dizisi, University of Queensland Press, 2001 and Random House, Avustralya, 2006.....	61
Resim 56. Penguin Books Great Ideas Volume I, Kapak Tasarımları David Pearson, İngiltere, 2005.....	62
Resim 57. Tezuka Osamu, Buddha, 2013, Kapak Tasarımı Chip Kidd, New York..	63
Resim 58. Metis Seçkileri, 2014, Türkiye.....	64
Resim 59. Jamie Keenan, Puhkin Press, 2015.....	65
Resim 60. Moby Dick, 2016, Macmillian Collector's Library, Londra.....	66
Resim 61. The Bldg Blog Book.....	67
Resim 62. George Orwell Set, Juniper Book.....	67
Resim 63. O. R. Gorney, The Hittites, 1952, İngiltere, Kapak Tasarımı Gerald Cinamon.....	69
Resim 64. Aslı Erdoğan, Everest Yayınları, 2016.....	69
Resim 65. Kitap sırasına göre ön kapak uygulama çalışmaları.....	71
Resim 66. Kitap sırasına göre omurga uygulama çalışmaları.....	72
Resim 67. Kitap sırasına göre arka kapak uygulama çalışmaları.....	73





GİRİŞ

Kapaklar, bir kitap ile kurulan ilk görsel iletişim aracı olup, alıcı/okuyucu için kitabın kimlik inşasının temel unsurlarından biri sayılmaktadır. Bu tezin çıkış noktası bir kimlik inşa aracı olarak kitap kapağının kimliğini kazandığı tasarlanma sürecini güncel kitap kapağı uygulamaları üzerinden değerlendirerek, seçilen örnekler üzerinden yeni öneriler getirmektir. Kitap esas kimliğini/formunu, yazar, yayınevi ve grafik tasarımcı arasında yürütülen bir dizi süreçten geçerek almaktadır. Tasarım sürecinden raflarda gördüğümüz nesne durumuna gelene kadar kitap, yazar, yayınevi ve grafik tasarımcının sürecin her aşamasında birlikte hareket etmesi sonucunda bir kimlik kazanmaktadır. Kitabın görsel kimliğinin oluşturulmasının beklendiği bu süreçte, yazarın, yayınevının ve kitap tasarımcısının oluşturulan kimlik ile ilgili bir müdahale de bulunup bulunmadığı araştırılmıştır. Bu bulgular ekseninde kitabın kimliği oluşturulurken satış odaklı bir tasarım anlayışının güdülüp güdülmediği, yazar, yayınevının varsa kriterlerinin tartışılacağı tezde, bu sorulara cevaplar aranmış, sonuç olarak piyasaya sürülmesine kadar ki süreçte farklı mesleklere sahip bu insanların ortaya çıkarılan tek ürünün kimlik oluşumunda ne tür bir etkiye sahip olduğu, ortaya çıkan ürünün neye hizmet ettiği araştırılmıştır.

Bu tezin birinci bölümünde, kitabın ortaya çıkışından başlayarak, bir seri üretim nesnesine dönüşmesinden, farklı tarihsel aralıklarda yaşadığı fiziksel değişimlerden bahsedilmiştir. Çeşitli formatlarda varlığını sürdüren ve matbaanın bulunuşuyla seri üretim nesnesine dönüşen kitabın, günümüze kadar farklı zaman aralıklarında amacının nasıl değişip dönüştüğü, ne gibi teknik gelişmeler yaşadığı tartışılmıştır. Kitap, ciltleme yönteminden kağıt kapaklı kitaplara geçtikten sonra, kitap kapakları da yaşanan bu teknik gelişmeler doğrultusunda üzerinde birden fazla bilgiyi taşıyabileceği keşfedilmiş ve zaman içerisinde sanatsal değeri ve potansiyeli olan nesnelere haline gelmeye başlamıştır. Bu bölümde yapılan araştırmalar doğrultusunda, tarihsel süreç içerisinde kitap kapaklarının gelişimiyle birlikte kitabın formunun yaşadığı teknik gelişmeler ve malzemeler de aktarılmıştır.

Kitabın ayrılmaz bir parçası olan kapak, kitapla ilgili verdiği bilgilerin yazarın adı, kitabın adı, yayınevi vb. yanı sıra içinde üretildiği dönemin kültürel ve estetik anlayışını kavramamıza yardımcı olan nesnelere dir. İkinci bölümde, tasarım aşamasında kitaba kapak yardımıyla nasıl bir görsel kimlik kazandırıldığı araştırılmış, burada kimlik kavramı tartışılırken aynı zamanda tasarımcı, yazar ve

yayınevi ekseninde ortaya çıkan ürünün kimliğinin nasıl oluşturulduğu araştırılmıştır. Bu araştırmalar kapsamında özellikle 20. yüzyıldaki tasarımcılar ve uluslararası güncel örnekler üzerinden görsel kimlik kavramları sorgulanmıştır.

Everest Yayınları 2006 yılında Aslı Erdoğan'ın roman, hikaye ve denemelerinin olduğu yedi kitaptan oluşan, tasarımlarını grafik tasarımcı Utku Lomlu'nun yapmış olduğu bir dizi kitap yayınlamıştır. Yapılan araştırmalarından sonra Aslı Erdoğan için tasarlanmış söz konusu dizi kitap kapaklarının bir başka kitap kapağıyla benzerlikleri saptanmıştır. Bu saptama doğrultusunda üçüncü bölümde uygulamanın amacı, Erdoğan'ın yazar kimliği üzerinden, yayınlanmış kitapları için, dizi mantığına ve karakterine uygun yeni bir tasarım önerisi getirmektir.



1. BÖLÜM

KİTAP VE ORGANİK BİLEŞENLERİ BAĞLAMINDA KISA BİR TARİHÇE

1.1.Kitap Nedir?

Kitap, geçmişten günümüze içerisinde dünyanın bilgi, fikir ve inançlarını saklayan en eski belgeleme aracıdır (Haslam, 2006:6). Fiziksel olarak TDK Türkçe Sözlüğe göre kitap, ciltli ya da ciltlessiz olarak bir araya getirilen kağıt yapraklarının bütünüdür (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 2019a). Basılı veya yazılı olarak ifade ederken yalnızca baskı teknolojisiyle çoğaltılmış olanları değil, aynı zamanda elyazmalarını da bu tanımlama içerisine alıp, ciltli ya da ciltlessiz ifadesiyle de tanımlamayı yalnızca kodeks “codex¹” ile sınırlandırmamıştır (Taşçıoğlu, 2013:23).

Kitap kelimesi, Arapça’da toplamak, bir araya getirmek, iki deri veya kumaş parçasını birbirine eklemek, inci tanelerini dizmek vb. anlamlara gelen “ketb” kökünden türemiş bir isimdir (Gündüz, 2017:24). Yunanlılar ise, Mısır’da yetişen bir çeşit kamıştan ibaret olan papirüs üzerine yazdıkları için kitaplarına papirüs anlamına gelen “bilbüs” adını verdiler (Yazıksız, 1991:8). Aynı zamanda kitap kelimesi, İngilizce “book” kelimesinin Eski İngilizce’deki kökü olan “beech tree” kelimesinden geldiği bilinmektedir. Kelime kökünün “kayın ağacı”ndan gelmesi Saksonlar ve Almanların yazı tahtası olarak adlandırdığı kayın tahtaları üzerine yazma alışkanlıklarından gelmektedir. Ayrıca, Almanca’da yine kayın ağacı anlamına gelen “buche” sözcüğü de kitap olarak adlandırılmaktadır (Haslam, 2006:6).

Kitabın tarihinden söz ederken, geçmişten günümüze kadar kitap nesnesini oluşturan bileşenleri de tanımlamak gerekmektedir. Bu tanımlamalardan yola çıkarak, kitabı oluşturan organik bileşenlerin örneğın, kitabın biçiminin, cildinin, sırtının, kağıdının, dikiş yönteminin, yazısının, kullanılan illüstrasyonların, sayfa düzenlerinin, çoğaltım ve dağıtım tekniklerinin de grafik tasarım bağlamında anlatılması gerekmektedir.

¹ Kodeks, ağaç kabuğunun latincesi olan caudex’ten gelmektedir. Caudex “Code of Laws” yani “Yasaların Bulunduğu Kitap” anlamına gelmektedir (Taşçıoğlu, 2013:23).

1.2. Kitabın Organik Bileşenlerinin Tarihsel Gelişimi

Kitap, geçmişten günümüze birçok formda varolmuştur. Zamanın getirdiği ihtiyaçlar ve teknolojik gelişmelerle birlikte pek çok kez form değiştirerek insanlığa ışık tutmuştur. Bu değişiklikler aynı zamanda, kitleleri etkileyen, alışkanlıkları yıkan ve yerine yenilerini getiren değişikliklerdir. Bu bağlamda burada sanat ve tasarım açısından kitabın ve organik bileşenlerinin, bir nesne olarak nasıl tanımlandığı ve ne gibi değişiklikler yaşadığı anlatılmıştır.

1.2.1. Bilgiyi Taşıyan Yüzey: Sayfa

Kitabın formu yazının ortaya çıkışından günümüze kadar birçok kez değişiklik göstermiştir. Bilgiyi kayıt altında tutmak isteyen toplumlar “yazı”nın ortaya çıkmasına ortam hazırlamıştır. Yazının kökeni mağara duvarlarında ve kemiklerin üzerine yapılan yarıklara kadar uzanmaktadır. Yazının asıl hazırlık dönemini ise, aynı zamanda çivi yazısının da gelişmesine katkı sağlayan ilk adım olan, piktogramların yani “resimli yazıların” ortaya çıkışı olmuştur. Piktogramlar, bir kavram ya da sözcüğü temsil eden ve resim özelliği taşıyan simgelerdir (Becer, 2013:85). Bu erken dönem piktogramlar, temsil ettikleri nesnelere gönderme yaparken, zamanla sadeleşmiş, gönderme yaptıkları nesnelere betimleyemez olmuş, anlamlarını kendi bağlamlarından almaya başlamış ve soyut bir işaretleme sistemi oluşturmuşlardır. Mezopotamya’da resme dayalı bu piktogramların yerini, yazı sistemine dayalı “çivi yazısı” almıştır. Çivi yazısı, Latince çivi anlamına gelen “cuneus” kökünden türeyen “cuneiforme” olarak adlandırılmaktadır. Bu sistemi zamanla düşünce (ideogram) ve sesleri (fonogram) ifade edecek bir düzeye ulaştırmışlardır. Sümerler de muhasebeciler, kil tabletleri kayıt altına alırken sivri uçlu kamış kalemlerle resimliyordular. Zaman içerisinde yanlamasına yontma alışkanlığı edinmişler ve taze kil üzerine köşeli damgalar basmaya, ilkel resimleri canlandırdığı varsayılan çivi biçiminde kalıp çizgiler kullanmaya başlamışlardır. Ayrıca Sümerler kil tabletlerini tıpkı bir “sayfa” gibi iki taraflı kullanıyorlardı. Yazılacak metin eğer bu sayfaya sığmıyorsa, metni kendi başına anlamlı ünitelere bölüyorlardı. Sonraki aşama da yazı yazma işlemi öğretiliyor, Sümerli yazıcılar bir tarafını işledikleri tabletleri öğrencilerine veriyor, öğrenciler de yazı yazma

alışkanlığı kazanabilmek için bu usta yazıcıların kazımalarının aynısını sayfanın diğer yüzüne kopya ediyorlardı (Jean, 2006:14-15).

Antikçağ'da kil tabletler dışında taş, mermer, hayvan kemikleri, ağaç kabukları, keten bezi, çanak ve çömlek parçaları, kurşun ve bronz levhalar, tahta ve balmumu tabletler ve deri, papirüs, parşömen ve kağıt gibi birçok madde üzerine de yazı yazılmıştır (Demiriş, 2000:3). Bunların dışında ağaç ve tahta tabletler lüks malzemeler sayılmaktaydı. Ancak kil üzerinde gelişme ortamı bulan çivi yazısı, bu tahta tabletler üzerine yazılmak için uygun olmadığından ortaya başka bir yöntemin çıkmasını sağlamıştır. Tahta tabletlerin kenarlarında marjlar bırakılır ve ardından alçaltılıp bu alçaltılan kısmı balmumu ile doldurduktan sonra birkaç tanesi biraraya getirilerek üzerine yazı yazmaya elverişli hale getirilirdi. Mezopotamya'da Roma dönemine ait bu birleştirme yöntemi diptyk, triptyk ve polyptik gibi levha sayısına göre adlar alıyor, birden çok tablet veya levha bir arada tutturulabiliyordu. Bu gelişmeler kitap biçimine geçişde ilk önemli örnekler olarak kabul edilmektedir (Yıldız, 2000:17,85).

Mezopotamya da, din, tarih, astronomi, matematik, tıp ve hukuk gibi birçok alanda yazılmış binlerce tablet bulunmaktadır. Ayrıca buradaki kil tabletler üzerine kaydedilen şiirler, mitler, efsaneler ve destanlar da edebiyatın başlangıcı olarak kabul edilmektedir (Resim 1) (Meggs ve Purvis, 2012:11).

Resim 1. Ur- Nammu İlahisi, Sümerler, M.Ö. 2350-2000, Kil tablet, Çivi yazısı



Kaynak: <https://www.ancient-origins.net/artifacts-ancient-writings/code-ur-nammu-when-ancient-sumerians-laid-down-law-everyone-obeyed-009333>

Mısırlılar, Sümerlerden farklı olarak konuşma dilini neredeyse bütünüyle aktarmış oldukları hiyeroglif adı verilen bir yazı dili kullanmışlardır. Hiyeroglif sözcüğü “kutsal yazı” anlamına gelmektedir. Bilinen en eski hiyeroglifler M.Ö. 3100 yılına dayanmaktadır. Tapınak duvarlarına, mezar taşlarına tanrıları yüceltmek,

tarihlerini, hükümdarların soyağacını veya Sümerlerde olduğu gibi hukuk kuralları ve muhasebe işlemlerini kayıt altında tutmak için yazmışlardır. Ayrıca edebi anlamda da olağanüstü bir zenginlik sunmaktadır. Özdeyişler, tanrılara ve hükümdarlara ilahiler, tarihsel masallar ve maceralar, aşk şarkıları, destansı şiirler ve masallar gibi birçok edebi türde eser vermişlerdir (Jean, 2006:27,31,33). Hiyeroglifler incelikleri ve esneklikleri ile kullanım kolaylığı sağlayan papirüsler üzerine yazılmışlardır. Yazı yüzeyi olarak kullanılan papirüs, (byblos ya da papyrus) M.Ö. 3000'den itibaren, Eski Mısır'da Nil Vadi'sinde yetiştirilir ve "cyperus papyrus" adı verilen bitkiden elde edilir ve rulo olarak saklanırdı. 4,5 metreye kadar büyümekte olan bu bitki, kabuğu soyulup uzunlamasına kesilen ince şeritlerin bir bölümünün yan, diğer bölümünün dik olarak yerleştirilmesiyle, ıslatılıp istenilen yapraklar elde edilene kadar dövülüp preslenerek kağıda benzer bir malzeme elde ediliyordu. Güneşte kurutulup fildişi ya da başka malzemelerle pürüzsüz hale getiriliyordu. Bu papirüs rulolarının ortalama uzunlukları 6 ile 10 metre arasında olsa da günümüze ulaşan 49 metre uzunluğunda özel rulolara rastlamak da mümkündür. Ayrıca ön yüzü içe dönük olarak tomar haline getirilen papirüs yaprakları en fazla yirmi yaprak olarak kullanılıyordu. Buradaki papirüs tomarlarında, kil ve taş tabletlerde görüldüğü gibi bir çerçeveleme işlemine başvurulmamıştır. Yatay olarak kullanılan bu formun kernarlarında bir marjin bırakılarak, marjin içerisinde kalan yerler, sütunlara bölünmüş ve bu sütunlar içerisinde metin, kelimelerin arasında boşluk görülmeksizin, uzunluğu boyunca devam edecek biçimlerde yerleştirilmişlerdir (Demiriş, 2000:12,13, Meggs ve Purvis, 2012:16).

Mısır ve Bergama arasında M.Ö. 2. yüzyılda yaşanan çekişmelerden dolayı, yazı malzemesini Mısır'dan alan Bergama'ya yapılan ihracatın durdurulması, üretimi Mısır'ın elinde olan papirüse ulaşımı zorlaştırmıştır. Böylece, koyun, keçi, dana gibi hayvan derilerinden yararlanılarak elde edilen *parşömen* veya *vellum*² olarak adlandırılan yeni taşıyıcı form olan, Yunanca'da "bergama derisi" anlamına gelen "pergamane" kelimesinden türeyen "parşömen" ortaya çıkmıştır. Burada parşömenler, dayanıklı ve üzerine yazı yazmaya oldukça elverişli bir malzemeyi oluşturuyordu. Parşömen elde etmek için deriler kireç banyosuna daldırılıyor, daha sonra da üzerlerindeki arta kalan tüyler temizleniyordu. Temizleme işlemi bittikten sonra tahta bir çerçeveye gerilen ve bıçağın keskin tarafıyla ya da süngertaşıyla

² Vellum kelimesi "vitulinus" (dana) kelimesinden gelmektedir ve "vitula" (buzağı) ile birlikte dana derisinden yapılan parşömene denilmektedir (Kilgour, 1998:39).

tıraşlanan deri, belli bir kalınlık veya gerginlik elde edilinceye kadar birçok defa kazınıyor, ıslatılıyor, kurutuluyordu. Ardından diğer yüzey de benzer süreçten geçiriliyordu. Parşömenler düzeltilerek, pürüzleri ve lekeleri yok edilmeye çalışılıyordu. Bu hafif pürüzlü, mürekkebi fazla dağıtmadan emebilen düzleştirilmiş deriler, sayfaları andırıyordu. Parşömen kullanılarak oluşturulan kitaplar hazırlanırken, sayfa haline getirilen deri, kurutulduktan sonra istenilen boyutlarda kesiliyor ve katlanıyordu. Hayvan derilerinin işlenip parşömen haline getirildikleri esnada parşömen bazı hasarlar alabiliyordu (Resim 2). Ayrıca, bu katlamalar sonucunda ortaya çıkan boyut, günümüzde kullanılan dikdörtgen sayfa boyutuyla oldukça benzerlik göstermektedir. Katlanan sayfalar dik olarak muhafaza ediliyor, parşömenin dikilen kenarı uzun kullanılarak dayanıklı hale getiriliyordu ve böylece bu işlem sonucunda ortaya çıkan biçim, erken dönem kitap biçimine benzeyen parşömen “kodeks”lerdir (Demiriş, 2000:15, Jean, 2006:80).

Resim 2. 14. yüzyılda üretilmiş olan el yazması bir sayfa. Parşömen haline getirildiği esnada oluşan hasar, Uppsala Üniversitesi Kütüphanesi’nde bulunmaktadır.



Kaynak: <https://brewminate.com/making-medieval-manuscripts/>

Papirüs gibi tahta çubukların etrafına sarılarak rulo biçimine getirilen parşömen, M.S. 2.-4. yüzyıllarda yaygın olarak kodeks biçiminde kullanılmıştır. M.S. 1. yüzyılda ortaya çıkan kodeks (kitap biçimi) parşömenin yapısına daha uygundur (Demiriş, 2000:17). Kodeksin yaygın kullanımı erken dönem Hıristiyan toplulukları aracılığıyla zamanla kalıcılık sağlamıştır. Hıristiyanların kodeks biçimine olan bağlılıkları, hem formuna hem de yazıya yükledikleri dinsel anlamlardan dolayı, bu formun günümüzde kitap formuna karşılık gelmesiyle yakından ilişkilendirilebilir. Maddi açıdan güçsüz Hıristiyan toplulukları, parşömen rulolarından daha ucuza mal olan bir yöntem geliştirmişlerdir. Düz sayfaları tahta yüzeyler arasına alarak birleştirdiler böylece, bugün bildiğimiz anlamda kitabın ilk örneklerini oluşturmuş oldular (Reynolds ve Wilson, 1991:34,35).

Kodeks, tıpkı kil tabletlerde olduğu gibi her iki yüzüne yazı yazmaya elverişliydi. Bu form, metnin üzerinde aranılan yerin bulunması, taşınması ve saklanabilmesi açısından oldukça kolaylık sağlıyordu. Yeni bir parşömen yapılamadığı zamanlarda, özellikle Orta Çağ'da, bir parşömen kodeksine yazılan yazı "scalprum" denen çakıyla kazınıyor, üzerine yeniden başka bir metnin yazılmasına imkan tanıyordu. Böylece bu örtme işlemine "palimpsestos" ya da "codex rescriptus" adı verilmiştir. Palimpsestos kullanımı yalnızca parşömen üzerinde değil, papirüsler üzerinde de uygulanıyordu. Ancak daha dayanıklı olan parşömen bu işlemler için daha elverişliydi (Demiriş, 2000:17,18).

Batı Roma İmparatorluğu'nun çöküşü, önemli ölçüde kitap ticaretini de etkilemiş, manastırların çoğalmaya başlamasıyla da Batı'da kitap üretimi devamlılık sağlamıştır. Manastırlarda kitapları kişisel olarak edinmek yasaktı ve kitaplar ihtiyacı olan herkes için ortak mal sayılıyordu. Yine de buradaki keşişler kendi hücrelerinde kişisel okumalar yapıyor, bu okumaların yanı sıra, manastır içerisinde de belirlenmiş saatlerde, diğer keşişler ile toplanıp ortak kitap okumalarına katılabiliyorlardı. Dini metinlerin çoğaltılmasına duyulan ihtiyaçtan doğan kitap açığı ve okumaya verilen değer, burada "yazıcılık" sisteminin doğmasına neden olmuştur. Din dışı ticaretin bir aracı oluncaya dek kitabın kopyalama işleri bu manastırlardaki keşişler tarafından sağlanmaya devam etmiştir. Buradaki yazıcı keşişler, kopyalama, süsleme ve kitapları renklendirme işlemleriyle uğraşıyorlardı. Keşişler genellikle kütüphane olarak da hizmet sunan "scriptorium" olarak adlandırılan hücrelerde tek başına kitapları kopyalıyorlardı (Labare, 1994:22-26).

Gutenberg öncesi bu dönemde kitapların temel özelliği tüm sürecin elde yapılıyor olmasıdır. Kağıttan henüz bahsedilmediğinden, yazıyı taşıyan yüzey parşömendi. Ancak, M.S. 2. yüzyılda Çin'de ortaya çıkan kağıt, 8. yüzyılda Çin'den Arap dünyasına, 12. yüzyıldan sonra ise İspanya üzerinden tüm Avrupa'ya yayılmıştır. 13. yüzyılda Avrupa'da kağıda kolay ulaşımın sağlanması, her ne kadar parşömenden daha dayanıksız ve o dönemdeki üretim teknikleri için zayıf bir malzeme olsa da düşük maliyet nedeniyle kitap yapımında kullanılmaya başlanmıştır. Kenevir ve keten liflerinden elde edilen kağıt, tıpkı parşömen gibi boyutu kitap yapımı için hazırlanıyor ve üzerine daha rahat yazı yazılabilmesi için de yüzeyindeki pürüzler düzeltiliyor ve kullanıma uygun hale getiriliyordu. Kağıt veya parşömen kullanılabilir hale getirildikten sonra ilk önce büyük dikdörtgen bir parça, sonra da bu dikdörtgenden "bifolium" adı verilen daha küçük dikdörtgenler elde ediliyordu

(Resim 3). İstenilen miktarda ve eşit boylarda bifoliumlar oluşturulduktan sonra her biri uzun kenarlarından ikiye katlanıyor ve dört ya da beş tanesi içerisine yerleştirilerek, iplikle birbirlerine tutturuluyordu. Burada ortaya çıkan formalar, bugünün kullanılan formlarına denk gelecek şekilde birleştiriliyordu (Clement, 1997:10,11).

Resim 3. İç içe geçmiş 5 adet bifolium



Kaynak: <https://brewminate.com/making-medieval-manuscripts/>

Bir formanın 20 sayfaya denk geldiği erken dönem İtalya ve İrlanda kitaplarının yanı sıra, 13. yüzyılda çok ince parşömen kullanılarak üretilen küçük boyuttaki kitaplarda formalar, 24, 32, 48 sayfadan da oluşabiliyordu. Bu formların kaç sayfadan oluşması gerektiğini belirten herhangi bir veri yoktu. İçerik bu formlara uygun sayfa sayısına göre yerleştirilememişse, metin veya resimleme ek bifoliumlara aktarılıyor ve en sonunda bu formaya eklenerek işleme devam ediliyordu. Yüzyıllar içerisinde yeniden ciltlenen ve benzeri nedenlerle yenilenirken geçirdikleri boyut değişikliği nedeniyle bu oranlara tam olarak bağlı kaldıklarını söylemek mümkün değildir. Bu formalar üzerinde temeli matematiksel verilere dayanan grid sistemi de kullanılmıştır. Önce bıçak yardımıyla çizilen bu gridler, 12. yüzyılda metal kalemler kullanılarak sonrasında ise renkli mürekkeplerle çizilmeye devam edilmiştir. Bifoliumlara kopyalanacak içerik için yazıcılar, kaz tüyünden yapılmış bir kalem kullanıyordu, “rubrication” denilen yöntem ile, paragraf girişlerinde, bölüm başlarında, özel kısımlarda genellikle kırmızı renk kullanılıp, bazen çiçek ya da insan desenleriyle süsleniyordu. Kitabın birden fazla yazıcı tarafından üretilmesi oldukça yaygın bir eylem olarak görülüyordu. Bu durumda formalar yazıcılar arasında bölüşülüyor, kopyalama ve süslemeler bittikten sonra ise bir araya getirilerek ciltleniyordu. Olası bir karışıklığı önlemek için ise bifoliumlar numaralandırılıyordu. Her forma, sırasıyla alfabenin bir harfiyle gösteriliyor, bir forma içindeki her bir bifoliuma da bir rakam veriliyordu (Clement, 1997:11-16, Meggs and Purvis, 2012:76).

İnsanlığın önemli buluşlarından biri olarak kabul edilen yazının icadı beraberinde üzerinde önemli bilgilerin kaydının yapıldığı kil tabletler, parşömen, papirüs ve kağıt gibi organik bileşenlerin de icat edilmesine olanak tanımıştır. Tüm bu bileşenler beraberinde başka ihtiyaçların doğmasına neden olmuştur. Bilgiyi taşıyan yüzey olarak kitabın zamanla gelişme göstermesi, bir arada daha fazla sayfanın tutulabilmesi, birleştirici bir unsur olarak da tanımlanan ciltleme yöntemini de beraberinde getirmiştir.

1.2.2. Birleştirici Unsur: Cilt

Kitaplar, Antikçağ'lardan beri var olmuş ve bu nedenle onları bir araya getirme ihtiyacı da o zamandan beri süregelmiştir. Ancak o dönemde kullanılan ciltler bugün var olanlardan daha farklıydılar. Ciltleme, kitap ve benzeri yayınların kolaylıkla okunabilmesi ve uzun süre dağılmadan korunarak saklanabilmesi için üzerlerine geçirilen deri, bez veya mukavvadan yapılan kapaklara verilen addır (Öcal, 1971:115).

Mezopotamya'da insanlar bilgiyi kalıcı hale getirebilmek için farklı araç gereçlerden yararlanmışlardır. Bunlardan biri çivi yazısına uygun olmayan tahta tabletlerdir. Bu tabletler üzerine çivi yazısı yazmaya elverişli hale getirildikten sonra, birkaç tanesi biraraya getirilerek, alt ve üst kısmına koruyucu kapaklar yerleştirilirdi. Ardından uzun olan taraftan metal menteşeler ve deri şeritlerle ile tutturulurdu. M.Ö. ilk binyılda, Mezopotamya'da kullanılan bu birleştirme tekniği, Romalılar döneminde ağaç tabletleri biraraya getirmek için de kullanılmıştır. Bu yöntem genellikle Mezopotamya'da genellikle saraylarda kullanılmıştır (Yıldız, 2000:17,85).

Ortaçağ'da ciltleme, formların süsleme işlemleri bittikten ve düzgün sıralandıktan sonra, ciltçiler tarafından bir araya getirilerek ve dikilerek çerçevenin içerisine yerleştirilir, keten şeritler kullanılarak veya genellikle vellumdan yapılan başka şeritlerle tutturulurdu (Resim 4) (Kleinheinz, 2003:1013).

Resim 4. 1385 yılında kopya edilen Alman kanunlarının yer aldığı Sachsenspiegel



Kaynak: <https://www.wikiwand.com/en/Parchment>

Kitapların başında veya sonunda ciltten kaynaklanabilecek herhangi bir hasarı önlemek için, kapağın iç kısmına cilt yan kağıdı olarak adlandırılan boş sayfalar konulur, bu sayfalar ciltçiler tarafından boş yapraklarla hazırlanırdı. Ciltler aynı zamanda yumuşak veya sert olabiliyordu. Yumuşak ciltte malzeme olarak vellum, sert ciltte ise domuz ya da başka hayvanların derisinden faydalanılıyordu. Cildin sert olabilmesi için tahta bloklardan yararlanılıyor, kitaplar bugün kullandığımız gibi dikey olarak değil de yatay olarak muhafaza edildiğinden tahtanın boyutu ile kitabın boyutunun aynı olmasına ihtiyaç duyulmuyor, tahta sayfalardaki metin bloğu ile hizalandırılması yeterli oluyor ve cildin köşelerini sağlamlaştırmak için metal parçalar kullanılıyordu (Labarre, 1994:29). Bir başka cilt malzemesi olarak kumaş da kullanılmış ancak, bu kumaşlarla ciltlenen kitaplarda çok az süslemelerden yararlanılmış, bu dönemden kalma kitapların çoğunda ciltleme yöntemi kullanılmamış yalnızca formları korumak için bir parça parşömene sarılarak muhafaza edilmiştir (Resim 5). Ortaçağ'da üretilen bu kitapların arasında nadiren de olsa, cilt işleminin tamamlandıktan sonra uzun açık kenarları, damga veya boyama yoluyla dekore edilmiştir. Bunun dışında tamamıyla kitabın saklanması için etiket bilgilerini içerdiği de görülmektedir (Kleinheinz, 2003:1013).

Resim 5. Augustinus'un "De Consensu Ecangelistratum" adlı kitabı, parşömen kodeks, 12. yy



Kaynak: <http://www.bl.uk/catalogues/illuminatedmanuscripts/ILLUMIN.ASP?Size=mid&IllID=4185>

11. yüzyılda kitap üretimi, manastırlardan uzaklaşmış, katedral okullarının önem kazanmaya başlamasıyla da şehirlere yönelmiştir. Bolonya ve diğer İtalyan üniversiteleri, metinler, referans çalışmaları ve yorumlar gerektiren yeni bir okuma kitlesi oluşturmuştur. 13. yüzyıl sona ermeden kitap satıcıları, yazıcılar, ciltçiler parşömen ve kağıt vb. gibi kitap üretimi yapan herkesi kapsayan bu ticaret ağı, üniversitelerin uzantısı durumuna gelmiştir. Bu durumla birlikte ticaret ile uğraşan bu insanlara vergi muafiyeti gibi bazı imtiyazlar verilmiştir. 13. yüzyıl başlarında, öğrencilerin ihtiyaç duydukları ders kitaplarının artış göstermesi nedeniyle, “pecia” adı verilen bir kopyalama sistemi oluşturulmuştur. Kitap satıcısı kitabın “exemplar” adı verilmiş olan tam bir “master” kopyasını elinde bulunduruyor, exemplar, “hence pecia” adı verilmiş parçalara bölünerek, genelde 4 bifolium ve 16 sütundan oluşan parçalarda, her bir sütun için belli standart bir sayıda satırdan (genelde 60 satır), her satır da standart sayıda harften (genelde otuz) oluşturuluyordu. Bu parçalardan her bir bölüm belirli bir süre için (Bolonya’da bir hafta), öğrenciler veya yazıcılara kiralanır, süre bitiminde de kitap satıcısı ciltlemek üzere bütün bölümleri eşzamanda toplayabilirdi. 13. yüzyılda üniversiteler ile ortaya çıkan kitabın yaygınlaşması, biçimsel olarak da özelliklerinin değişmesinde etkili olmuş, ihtiyaç duyulan kitap sayısının da artış göstermesiyle beraber kitabın boyutunda küçülmeler meydana gelmiş, metin iki sütun halinde kullanılmaya başlanmıştır. Yumuşak ciltler ahşap tahtaların yerini almaya başlamış, parşömen kalınlıkları incelmış, kağıt tamamen parşömenin yerini almıştır. Yine de genel anlamda kitabın biçimi için belirli bir formun kabul gördüğü görülmemiştir. 13. yüzyıl sonunda tüccarlar, zanaatkarlar, memurlar ve kadınlardan oluşan İtalya’da yeni bir okur kitlesi ortaya çıkmış, kitap ticareti burada gelişmeye devam etmiştir. Artan taleple birlikte bu yeni kitle için diğer ülkelerden çevrilmiş kitaplarda satılmaya başlanmıştır. Dönemin İtalyan yazarı Francesco Petrarca (1304-1374) gibi büyük İtalyan yazarlar kitabın biçimsel özelliklerine alternatif yeni modeller geliştirmiştir. Petrarca Ortaçağ Gotik yazısını reddetmiş, Karolenj miniskülünü esas alan daha basit ve okunaklı yazıların kullanıldığı, taşınma, tutulma ve okunma kolaylığı sağlayacak şekilde dönemin varolan boyutlarından daha küçük boyutta kitap üretilmesinin gerekliliğini savunmuştur. Böylece 14. yüzyılın hümanist kitabı tartışmasız günümüze kadar ana model kitabın ortaya çıkmasına neden olmuştur (Kleinheinz, 2003:1013-1016).

15. yüzyılda devrim yaratan bir gelişme ortaya çıkmış, kitapları ciltleme yöntemi de teknik açıdan değişim göstermiştir. Johannes Gutenberg (1400-1468),

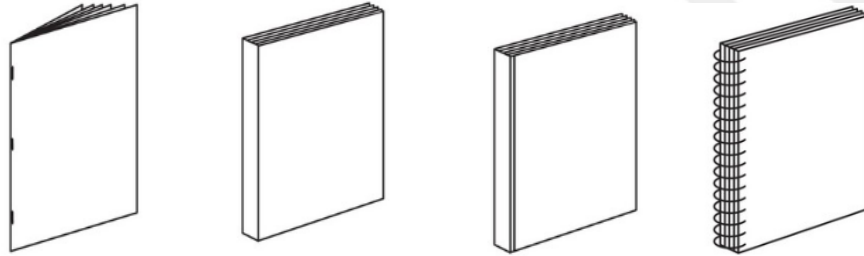
Almanya'nın Mainz şehrinde “devrişilebilir harf karakterleri” ya da “hareketli harfler” (ing. Movable type) olarak da tanımlanan bir baskı sistemi geliştirmiştir (Becer, 2013:92). Matbaa teknolojisinin, el yazmalarının bir uzantısı olarak görüldüğü bu ilk dönemlerde Gutenberg gibi bir çok basımcı, bastıkları kitapların olabildiğince çok el yazması kitaplara benzemesi için çaba göstermiştir. Tezhipçinin süslemesi için boş bırakılan alanlar da dâhil, sayfa düzenlemesine kadar mümkün olduğunca el yazmalarına yakın olmasına dikkat edilmiştir. Bunun nedeninin mali kaygılar olduğı düşünölmektedir. Basılı kitaplar, yazıcıların elinden özenle çıkan kitaplarla rakabet edebilmek için, kitapları el yazmalarına benzetmeye çalışmıştır (Labarre, 1994, Jean, 2006:93). Bununla birlikte çoğaltım tekniğinin getirdiğı kolaylık kitapçılara olan talebi arttırmış ve kitap ciltleme seri üretime dönüştürölmüştür. Kısa sürede yapılan seri üretim ile birlikte ucuz ve aynı zamanda hafif olan sıradan karton kapaklı kitaplar ortaya çıkmaya başlamıştır (Febvre ve Martin, 2000:79).

Kitap ciltçiliğı, 17. yüzyıla kadar zanaatkarların en iyi malzemeleri kullandıkları bir el sanatı durumundaydı. Gelişen makine teknolojileri ile kitaplar sanatsal ve biçimsel değerlerini yitirmiştir. El ciltçiliğı ticari ciltçilikten ayrılarak koleksiyoncular, kütüphanelerin özel koleksiyonları için ve kitabın içeriğı kadar işçiliğine de önem veren insanlar tarafından rağbet görmüş ve kendi başına bir el sanatı olarak varlığını devam ettirmiştir (Taşçıoğlu, 2013:77,78).

Elle yapılan ciltlerde malzeme ve baskı teknikleri ticari ciltlemeye oranla daha geniş olanaklar sunmuştur. Üretim sayısının ve yüksek ticari kaygısının olmadığı bu gibi durumlarda, makinelerin olanak tanımadığı kompleks bir yapıda ciltlemek mümkündür. El ciltçiliğı basit katlamaların yanı sıra sert kapaklı (hardcover) olarak da elde üretilmektedir. Kitabın bütün formları hazırlandıktan sonra bu formlar birbirlerine dikilerek, cilt ustaları tarafından yapılan işlemler de isteğe bağlı olmak kaydıyla süslemeler kullanılmaktadır. Ebruli yan sayfalar, şirazeler klasik cildin vazgeçilmez elemanları arasında olsa da bu elemanları farklılaştırmak ve teknikleri geleneksel yöntemler dışına çıkarmak, tasarımcıya bağlıdır. Kitap yalnızca bez ciltli ve kodeks biçiminde olmak zorunda da değildir. Ticari ciltleme yöntemleri de mevcuttur. Burada ticari ciltleme tipleri telle dikiş, iplikle dikiş, tutkallama ve mekanik ciltleme olarak dört grupta toplamak mümkündür (Resim 6). Ciltleme yöntemi maliyet ve uygulama gibi ölçütler göz önünde bulundurularak kitabın amacına, dayanıklılığına ve kullanışlılığına göre

belirlenmelidir. Telle dikiş, maliyeti en düşük ciltleme yöntemi olup, formaların ya da tabaka halindeki kağıtların, tel zımba yardımıyla birbirine tutturulma işlemidir. Sırttan ve üstten olmak üzere iki şekilde yapılmaktadır. Sırttan telle dikiş, az sayıda kitaplar için tercih edilen bir yöntemken, daha kalın kitaplar için ise üstten telle dikiş yöntemi kullanılmaktadır. Tutkallama yöntemi, düşük maliyet ve yüksek hızıyla en çok tercih edilen ciltleme yöntemlerinden bir diğeridir. Formaların sırtlarına tutkal sürülüp birbirine ve kapağa yapıştırılmasını sağlayan bu yöntem doğru uygulandığında iyi sonuçlar elde etmek mümkündür. İplikle dikiş, diğer iki yöntemle göre daha pahalı bir ciltleme yöntemidir. Buna rağmen, kitabın uzun ömürlü olmasını sağlayan da bir yöntemdir. Bu yöntemde, formalar sırtlarından delindikten sonra, ipek, pamuk ya da naylondan yapılmış ipliklerle dikilmektedir. Kapak için genellikle bez cilt tercih edilirken, bu yöntemle ciltlenen kitaplara sert kapaklı kitaplar denilmektedir. Sayfaların ve kapağın bir araya getirilip sırttan delinerek ve tel ya da plastik malzemeyle spirallenmesi yöntemine ise mekanik ciltleme denilmektedir. En pratik ciltleme yöntemlerindedir (Taşçıoğlu, 2013:80-87, Ambrose ve Harris, 2014:43).

Resim 6. Telle dikiş, tutkalla ciltleme, iplikle dikiş, spiral ciltleme



Kaynak: <https://blogs.alphagraphics.com/blog/idaho-falls-idaho-us679/book-binding/>

Ciltleme tekniği kitabın üretim sayısına bağlıdır ve bu sebeple değişiklik gösterebilmektedir. Örneğin, kitap üretimi az sayıda gerçekleşecekse el ile ciltleme yöntemi uygulanabilmektedir. İşçilik kalitesi yüksek sert kapaklı ciltlerden, birkaç sayfasının iğne iplik yardımıyla bir araya getirilmesine kadar çeşitlilik gösterebilmektedir. Basitlik, sağlamlık ve estetiği bir araya getiren Japon ciltleme teknikleri el ile uygulanabilen pratik bir tekniktir. Akordiyon ve tomar gibi ciltleme yöntemleri uygulanırken ip ile dikilerek bir araya getirilmektedir. Dört delikli ciltleme tekniğini süslemeyle birleştiren farklı varyasyonları, sayfaların bir araya getirilip, belirlenen aralıklarla “biz” adı verilen sivri uçlu bir alet yardımıyla delikler açılmasını ve ipin iğne yardımıyla bu açılan deliklerden geçirilerek kitabın oluşturulmasını sağlamaktadır. Üç delikli ciltleme yöntemi ise, bir parça ip

yardımıyla formayı ciltlemeye yarayan ve genelde not defteri, eskiz defteri gibi küçük boyuttaki defterleri ciltlemede kullanılan bu yöntem ve birkaç formayı birbirine dikerek birleştiren çok formatlı dikiş tekniği ile sık raslanan bu yöntemler Japon ciltleme tekniklerindedir. Bu yöntemlerin günümüzde üretilen el yapımı kitaplarda sıklıkla kullanıldığı da görülmektedir (Taşçıoğlu, 2013:83-85).

Kitap ciltçiliği, ilk kitap formunun tomarlar olması sebebiyle, kitabın tarihinden daha geç başlamıştır. Tomarlarda kullanılan parşömenin dikdörtgen boyutlara kesilerek kullanılmaya başlanmasıyla ortaya çıkan kodeks formu kitap ciltçiliğini de beraberinde getirmiştir. Ciltleme başlangıçta el ile yapılan bir yöntemken zamanla seri üretim nesnesine dönüşmüş, böylece kitabın biraraya getirilme yöntemi teknik açıdan değişiklikler göstermiştir. Kitabın yaşadığı bu teknik gelişmeler doğrultusunda yeni bir alan açılmış ve kitabın kapağına olan tutum da değişiklik göstermiş, kapak kitap için önemli bir öge haline gelmiştir.

1.2.3. Koruyucu Unsur: Kapak

Tarihsel süreç içerisinde düşüncelerin yaygınlaşmasını sağlayan kitap, topluma ışık tutma konusunda oldukça başarı sağlamış, bilginin kitlelere ulaşmasına yardımcı olmuştur. Kitabı kaplama fikri tamamen pragmatik bir amaçla ortaya çıkmış, başlangıçta yalnızca metni dış etkilerden korumak için kullanılmıştır.

Mezopotamya'da Roma döneminde biraraya getirilen ağaç tabletlerde papirüs rulolarının ilk sayfasında bazı bilgilere rastlanmıştır. Burada üretilen papirüs ruloları üzerlerinde, kontörlünü yapan kişinin adını, üretildiği tarihi ve yerini taşımaktadır. Kitabın sırtında herhangi bir bilginin henüz yer almadığı Ortaçağ'da ise, elyazmalarının küçük boyutta olanları bile ağır olabiliyordu. Bu nesnelere herhangi bir yere taşımak zorluk yaratıyordu ve bu elyazmalarını korumak için sayfaların önüne ve arkasına tahtalar yerleştiriliyordu. Zaman içerisinde bu yerleştirilen tahtaları gizlemek için ön ve arka kapağı deri ile kaplamaya başlamışlar ve ciltlerin içerisine gizlemişlerdir. Kitaplar biraraya getirilirken kapaklarında ayrıca nadiren de olsa nesnenin değerinin artması için metaller, altın, gümüş, fildişi ve mücevherler de kullanılmıştır (Resim 7) (Resim 8) (Labarre,1994:29). Bunlardan en belirgin olanı ciltlemenin her köşesine tutturulmuş olan koruyucu metal kopçalardır. Kitapların kapalı kalmasını sağlayan bu metal kopçalara ihtiyaç duyulmasının sebebi kağıttan farklı olarak parşömenin, zamanla bozulmaya elverişli bir malzeme olmasıydı. Bu

nedenle kitabın kapalı kalması ve içerisindeki bilgiyi koruması için bu kopçalara ihtiyaç vardı (Kwakkel, 2014).

Resim 7. The Lindau Gospels, Fransa, yaklaşık 875, Vellum üzerine el yazması



Kaynak: <http://www.alaintruong.com/archives/2017/09/11/35665866.html>

Resim 8. Charlemagne İmparatorluğu'nda üretilen kapağı fildişinden yapılan The Codex Aureus of Lorsch veya Lorsch İncili, 778-820

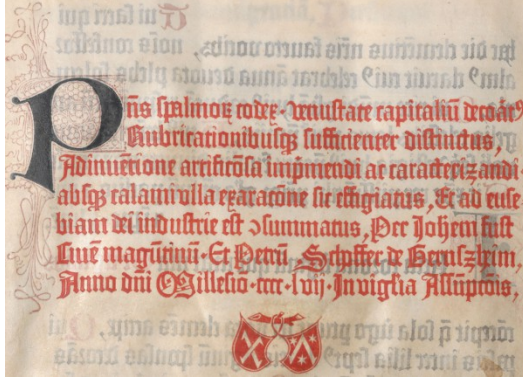


Kaynak: <https://alchetron.com/Codex-Aureus-of-Lorsch>

Gutenberg'in geliştirdiği hareketli harfler sistemi ile birlikte yepyeni bir dönem başlamış, ancak ilk dönem basılı kitaplar elyazmalarıyla benzerlik göstermiştir. Johann Fust (1400-1466), erken dönem Alman yazarı, Gutenberg'in mali destekçisi ünlü bir kuyumcudur. Baskı sürecinin uzaması ve Gutenberg'in borcunu ödeyememesi sebebiyle ortaklıkları bozulmuş ve mahkamelik olan ilişkileri, Gutenberg'in matbaadan uzaklaştırılmasıyla son bulmuştur. Gutenberg'in yardımcısı olan Peter Schoeffer (1425-1523) Fust ile birlikte projeyi bitirmiş. Böylece yaratıcı sürecini başlattığı 42 Satırlık İncil'in içerisinde (colophon) Fust ve Schoeffer'in armasına yer verilmiştir. 42 Satırlık İncil dünyadaki ilk seri üretim nesnesi olma özelliğine sahiptir. Ayrıca, 1457'de Psalter kitabında (Resim 9), iki renkte inisyel baskının ilk kez görülmesi, colophon olarak adlandırılan kitabın üretimini içeren

bilgilerin ve basımcı armasının kullanıldığı ilk kitap olması sebebiyle oldukça önemlidir (Uçar, 2004:100).

Resim 9. Johann Fust ve Peter Schöffer arması, Mainz Psalter, 1457



Kaynak: <http://scihi.org/mainz-psalter-colophon/>

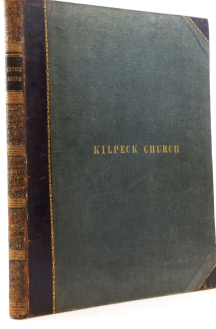
Colophonlar aynı zamanda yazıcı veya kopyalayıcıların adını, kitabın yazıldığı tarihi veya yeri, satıcısı ve alıcısının adı gibi bilgileri de içerebiliyordu. Bu bilgiler 16. yüzyıl başlarında basılı kitabın sayısındaki artış ile birlikte zamanla kitabın ilk sayfasında hiyerarşik olarak yer almaya başlamıştır (Yıldız, 2000:227).

Basılı kitap Gutenberg'in yeniliklerinden hareketle, zamanla Avrupa'nın diğer şehirlerine doğru hızla bir yaygınlık göstermiştir. Aldus Manutius (1449-1515), 1490'larda Venedik'te Aldine Press'i kurmuştur. Manutius Rönesans İtalyası'ndaki en üretken yayımcı ve basımcı olmuş, geniş çaptaki okurlar için hesaplı olan, kitap üretiminin işleyişini düzenleyen, noktalama işaretlerinin kullanımının standartlaştığı ve ilk eğik yazının kullanıldığı kitapların karton kapaklı cep boyutlarını icat etmiştir. Manutius'un basmış olduğu klasikler standart bir kapak ile satışa sunulmuş ancak yaygınlık gösterememiştir (Yıldırım, 2017).

1820'lere kadar, genellikle malzeme olarak kapaklarda vellum (domuz, keçi, koyun) kullanılıyor, hayvan derilerinin kapaklar için dayanıklı bir malzeme olmasına rağmen, içerisinde bulunan asit ve üretim aşamasında kullanılan kimyasallar nedeniyle zamana karşı dayanıklılık gösteremiyor ve kitapların kalıcılık sağlayabilmesi için tekrar tekrar ciltlenmesi gerekiyordu. Bu nedenle kumaş ve keten bu derilere kıyasla daha dayanıklıydı. 19. yüzyılda artan kitap üretimiyle birlikte, kapaklarda kalıcılık sağlayamayan bu deriler yerine daha ucuza mal edildiğinden kumaş kullanılmıştır. Bu yöntem ile piyasaya sürülen ilk kumaş ciltli edisyonlar ise, William Pickering tarafından yayımlanan Diamond Classics (1822-1832) serisidir.

Böylece elle yapılan kapakların yerini, 19. yüzyıl sonunda makineler almıştır ve bu durum cilt sanatını geri plana itmiştir (Resim 10) (Dündar, 2013:183).

Resim 10. Yayımlayan William Pickering, 1842, G.R. Lewis tarafından illüstrasyonları yapılmış, Kilpeck Church



Kaynak: <https://stellabooks.com/books/gr-lewis/illustrations-of-kilpeck-church-herefordshire-940103/2123315?route=publisher-651111>

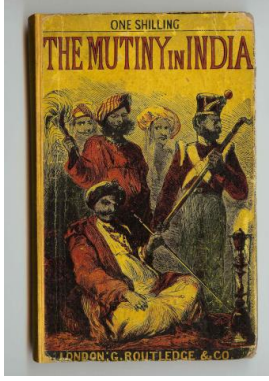
19. yüzyılda değişen dünya, illüstrasyonu da kitapların dünyası içerisine dahil etmiş, müşterinin ilgisi arttıkça, illüstrasyon kullanımı süreli yayınlarda artış göstermiş ve giderek bulunduğu yüzyılda popülerlik kazanmaya başlamıştır. Bu yüzyılda yayıncılar, kalite olarak yüksek tirajlı ancak maliyet olarak düşük tirajlı kitaplar üretebilmek için yeni arayışlara girişmiştir. Tüm bunların sonucunda, birçok teknik gelişim göstermiş, kabul görmüş ve kalite olarak yüksek verim elde edilebilme imkanını doğurmuştur. Matbaanın ortaya çıktığı yıllardan itibaren kitap illüstrasyonlarının üretiminde kullanılan fakat, 16. yüzyıldan sonra, ahşap baskının modasını geçirdiği bakır levha üzerine figürün kazınarak uygulandığı gravür tekniği, yeniden kullanılmaya başlanmıştır. Ahşap oyma baskının ise süreli yayınlarda kullanımı çok yaygınlaşmamış, bu teknik genellikle kitap illüstrasyonlarında kullanılmıştır. İllüstrasyon üretiminde yöntem olarak gravür kullanılmasına devam edilirken, aquatint ve mezzotint gibi teknikler ortaya çıkmış, baskı işleminde ara ton elde edilmeye başlanmıştır. Gravürdeki en önemli gelişim 1850'lerde bakır levhaların yerini çelik levhaların kullanılarak yeni bir kazıma tekniğinin bulunması olmuştur. O dönemde en çok kullanılan bu tekniklerle eski tekniğe göre daha çok keskin hatlara sahip, çok fazla ara ton kullanılabilen illüstrasyonlar üretilmiştir (Mclean, 2012, Uçar, 2004:102).

Litografi 19. yüzyılda kullanılan illüstrasyon tekniklerinden bir diğeridir. Şömizler üzerinde en çok tercih edilen bu teknik Alman Alois Senefelder (1771-1834) tarafından biliçli olarak değil de kazara keşfedilen ve günümüz ofset baskı

teknolojisi gibi yağın suyu itmesi prensibine dayanan litografi, illüstratörlere yeni sanatsal bir alan açarken, yayıncılar için, hızlı üretim imkanı sunarken aynı zamanda düşük maliyet özelliğini de beraberinde getirmiştir. 18. yüzyılda geliştirilen renkli baskı teknolojisinin hayata geçirilmeye çalışılması, 19. yüzyıla kadar mümkün olmamıştır. Ana renkler olan kırmızı, mavi, sarının yanı sıra siyahın da baskı aşamasında kullanılması gerektiği anlaşılmıştır. 1835 yılında İngiliz George Baxter (1804-1867), siyah renk ile basılmış bir görüntü üzerine “trigromi” renklerini yüksek baskı tekniği ile aktarabilen bu tekniğin patentini almıştır. Fransa’da 1837 yılında Gottfried Engelmann(1788-1839)’nın geliştirdiği “chromolithography” tekniği ile de Baxter’ın yönteminin yanı sıra metal plakalarla gravür tekniğiyle beraber hazırlanıp basılıyordu. Maliyet yüksekliği nedeniyle 19. yüzyılda “monochrome” kullanılarak el ile renklendirilen illüstrasyonların yerini alan bu teknik, kitabın daha pratik bir şekilde renklendirilmesini sağlamıştır ve elle yapılan renklendirme yönteminin sonunu getirmiştir (Meggs and Purvis, 2012:136).

19. yüzyılın yenilenen yapısı, kitap üretiminde süslemeden yararlanır, sayfalar bordürlerle çevrilir, sayfanın alt ve üst kısımlarında süslemeler kullanılırken, paragraf başlarında inisyaller ve metin aralarında vinyetler kullanılırdı. Düşük kalitede kağıt üzerine basılan bu kitapların kapakları kumaştan yapılır ve kitabın sayfaları gibi süslenmiş olurdu. Bu dönemde ortaya çıkan kitapların geçmiş dönemdeki estetik anlayışından yoksun oluşunu hem geliştirilen yeni tekniklere hem de üretim ve satış miktarının fazlalığına bağlanmaktadır. 19. yüzyılda İngiltere’de tren istasyonlarında çok ucuza satılan seri kitaplar, yüzyıl sonuna kadar insanlar tarafından oldukça yoğun bir ilgi görmüştür. Kapakların zemininde kullanılan sarı renk nedeniyle “Yellowback” olarak adlandırılan bu kitaplar çoğunlukla kurmaca metinlerden oluşuyordu. İllüstrasyona oldukça yer verilen düşük maliyetli bu kitapların arka kapakları ve yan kağıtları sağlam olmayan tüketim malzemelerinin ilanlarının yayımlandığı reklam alanları olarak kullanılmıştır (Resim 11). Bu Yellowback kitaplar hızlı tüketim ürünü olduklarından çoğunlukla saklanmamış, bu nedenle günümüzde örneklerine nadir rastlanılmakta ve ayrıca bugünkü karton kapaklı kitapların (paperback) de ilk örnekleri sayılmaktadır. Öncesinde belli bir ayrıcalıklı kesimin sahip olabildiği kitapların gündelik yaşamın bir parçası haline getirilme çabaları özellikle Yellowback kitaplarında görülmektedir. Bu sahip olunan lüks tüketim malzemesi olan kitap ile, gündelik hayatta kolayca elde edilebilen kitap arasında kalite açısından oldukça büyük farklar ortaya çıkarmıştır (Smith, 2013).

Resim 11. The Munity in India London: G. Routledge, 1857



Kaynak: <https://library.princeton.edu/special-collections/topics/yellow-back-collection>

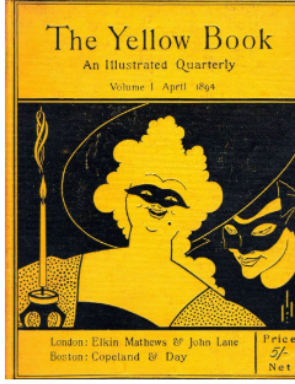
Kitabın organik bileşenleri doğrultusunda yaşadığı teknik ve teknolojik değişim ve dönüşümler sonucunda kitabın fiziksel işlevi değişmiş, 20. yüzyıl kitabın seyri açısından bambaşka bir alan açmıştır.

1.2.3.1. Ön ve arka kapak

20. yüzyıla gelindiğinde kitap kapakları için artık sanatsal bir alan oluşturulmuş, kapak tasarımı, bu yüzyıl başlarında Arts and Crafts ve Art Nouveau hareketleri ile daha da şekillenmeye başlamıştır. Bu hareketler Avrupa, Londra, New York'taki yayıncıları geliştirmiş, büyüyen kitap endüstrisine sızmaya başlamıştır. 19. yüzyıl sonu 20. yüzyıl başlarında, mizah dergileri altın çağını yaşarken yayıncılar, illüstrasyonların satma gücünü arttırdığını anlamışlardır. Aynı zamanda 1890'lı yıllarda yayıncılar kitapları, şövizleri atılmış bir parça ambalajdan ayırıp, beni satın diye bağırarak sanat eserlerine dönüştürmüşlerdir. 1894-1897 yılları arasında İngiltere'de üç ayda bir yayımlanan avangard dergi "The Yellow Book" da buna öncülük etmiş ve modern kitap kapağı döneminin başlangıcını oluşturmuştur. Dergi, dönemin grafik kodlarını ve geleneklerini değiştirmiş, Art Nouveau bezemeleriyle süslenmiştir. Kapakta kağıt yerine kullanılan kumaşın o dönemlerde genellikle kitaplarda görülmesine rağmen, bir dergi olarak tanımlanan The Yellow Book, reklam vermeden yazarları, şairleri ve ressamı vurgulayan sanat ve edebiyata önem veren bir yapıda olmuştur (Resim 12). Dergi kapağı ve makaleleri, Viktorya dönemine ait zamanın düşünceli tarzıyla alay eden, illüstratör ve yazar olan Aubrey Beardsley (1872-1898) tarafından yapıldığı yazılmaktaydı. The Yellow Book içerikleriyle izlenimcilik, feminizm, naturalizm, sembolizm ve klasikçiliği

vurgulamaktaydı (Sonzogni, 2011:17, Graphéine, 2017).

Resim 12. The Yellow Book, sayı:1, Nisan 1894, Londra, İllüstrasyon: Aubrey Beardsley



Kaynak: <https://www.bl.uk/collection-items/the-yellow-book>

20. yüzyılın başlangıcında özellikle 1920'lere gelindiğinde kitap kapakları, bir pazarlama aracı olarak görülmeye başlanmış ve orta sınıf kitap alıcıları için zevk ve arzulan hediye haline gelmiştir. İlk kez 1920 yılında pazarlama aracı olarak şömizler kullanıldı. Bu şömizler, metnin kısa bir özetini, yazarın portresini veya biyografik bilgisini ve yayıncı tarafından diğer kitapların ayrıntılılarını da içerebiliyordu. Paperbacklerin ucuz üretimi ve baskı teknolojisindeki çalışmalar, yayıncılığın dönüm noktası olarak kabul edilmektedir (Sonzogni, 2011:17). Bu arada, 1930'ların öncü Alman yenilikçi tasarımcıları İngiltere'ye giderken, Penguin Books yeni yayıncılık türünü finansal başarıyla gerçekleştirmiştir. A.B.D.'de 1960'lara gelindiğinde bir lüks nesnesi olan kitaplar, kullanılıp atılan bir metaya dönüşmüştür. Paperbackler ilk olarak türlerin ayırt edilmesi için renklerin, yazı tipinin ve görsellerin kullanılması gibi kitapların birçok özelliğinden yararlanmıştır. Devrim yaratan kitap fiyatlandırması, formatı, taşınabilirliği, iki Dünya Savaşı'nın ardından kitap kapaklarını film endüstrisinin bir uzantısı haline getirmiştir. Bir filmin ve kaynak baskının eşzamanlı olarak yayınlanması stratejik bir pazarlama tekniği haline gelmiştir. Film uyarlamalarından gelen görselleri kullanan kitap kapakları 'sinerji' olarak tanımlanmıştır. Sanayinin yol açtığı tüketici toplumun ortaya çıkışıyla, kitap kapakları A.B.D.'de film yapımlarıyla aynı yapıyı izleyerek yavaş yavaş gelişme göstermiştir. Bazı kült kitapları 1935'teki Munity on the Bounty'deki (Resim 13) gibi ekrana uyarlanmış, kapaklar özellikle 1950'lerde A.B.D.'de, filmlerle aynı yapıyı izleyerek gelişmiştir (Graphéine, 2017).

Resim 13. Mutiny on the Bounty, 1935, Charles Laughton, Clark Gable, Franchot Tone



Kaynak: <https://rbsc.princeton.edu/topics/yellow-back-collection>

I. Dünya Savaşı sırasında yapılan propagandalar, erkekler ve kadınları büyük amaçlara çağırmak için James Montgomery Flagg (1877-1970) tarafından yapılan illüstrasyonlarla çağrıda bulunmuştur. 1910 ve 1920’li yıllar çizgi romanların ortaya çıkışıydı. Aynı zamanda kitlesel reklamcılığın doğuşuyla birlikte iç içe geçen resimli dergilerinde altın çağıydı. II. Dünya Savaşı’ndan sonra ise, kitap kapakları zamanın film afişleriyle benzer görünmesine yol açmasıyla, 1945’ten sonra, kadının pozisyonu değişime uğramış ve kadın ikincil bir role bürünmüştür. Kadın itaatkar ve cazibe odağı olmaya başlamıştır. Ayrıca kadının tüketici olması ve toplumda ev hanımı rolünü üstlenmesi en büyük beklentiler arasındadır. Tüm bu süreç sonucunda kadın görselleri yarı çıplaklıkla birlikte cinayet ve şiddet temalarının da beraberinde işlendiği Amerikan paperbacklerini süslemeye başlamıştır. Kadınların toplumdaki bu yeni konumu, kapaklarda beliren bir fanteziyi de beslemektedir (Resim 14) (Graphéine, 2017).

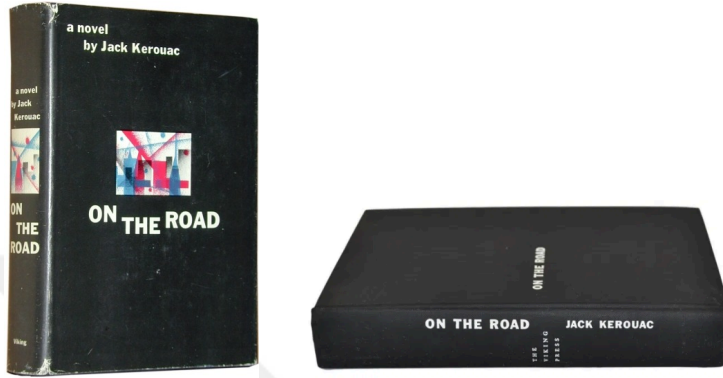
Resim 14. Albert L. Quandt, Big-Time Girl, Venus Books, 1951



Kaynak: <https://i.pinimg.com/originals/4b/41/82/4b4182e05e74fc99d3e75b3b8c27604c.jpg>

1960’larda illüstratörler tasarımlarında soyutlama anlayışını benimsediler. Kitap kapaklarında renk, tipografi, düzen görsel iletişimin ayrılmaz bir parçası haline geldi. Şömizlerden ayrı kitapların kapakları sade bir tasarım anlayışıyla oluşturuldu. 1957’de Jack Kerouac’ın (1922-1969) *On the Road* (Resim 15) adlı kitabı buna en iyi örnek olarak gösterilebilir (Graphéine, 2017).

Resim 15. Jack Kerouac, *On the Road*, The Viking Press, 1957



Kaynak:<https://historical.ha.com/itm/books/literature-1900-up/jack-kerouac-on-the-road-new-york-the-viking-press-1957/a/6117-45655.s>

1960’lı yıllar aynı zamanda II. Dünya Savaşı’ndan bu yana kök salan geleneklere uyma tutumundan kurtulmak için bir fırsat sunmuştur. Bu durum bilim kurgu, fantastik maceralar gibi yeni edebi türlerin soyutlanması ve ortaya çıkması için bir alan oluşturmuştur. Kitap pazarlama sektörünün küreselleşmesi kitapların toplu pazarlanmasını teşvik etmiştir. Edebiyat, medya, iletişim, kültürel çalışmalar ve grafik tasarım gibi disiplinlerarası bir yaklaşım ortaya çıkmıştır. Bu disiplinlerarası sinerji, kitapların sadece edebi metinler için değil aynı zamanda güçlü görsel boyutlara sahip maddi nesnelere olduğu görüşünü de ortaya çıkarmıştır. Kitap kapakları, kapağın satışlar üzerinde etkisi ve özellikle kapağın potansiyel alıcı üzerindeki etkisi açısından değerlendirilmektedir (Sonzogni, 2011:18). Yaklaşık bir on yıl sonra, 70’li yıllarda deneysel tipografik, renkler ve soyutlamalar ile birlikte kitlesel pazarın trendlerinden uzaklaşmaya başlanmıştır. 1970-71 yıllarında Oliver Bevan (d. 1941) tarafından sınırsız sayıda farklı desenlerde düzenlenebilen bir seri olan Fontana Modern Masters oluşturulmuştur (Resim 16). Renk, düzen ve tipografinin kullanıldığı tasarımlarda, eşkenar üçgenler, düzenli altıgenler kullanılarak soyut bir çalışma gerçekleştirilmiştir (Pardey, 2011).

Resim 16. Oliver Bevan, Fontana Modern Masters, 1970-71



Kaynak: <https://www.fontanamodernmasters.org/04.html>

1980'ler ve 1990'larda kitap ticaretinin getirdiği daha fazla para kazanma isteği eski yayıncılık dünyasını çöküş noktasına getirmiştir. Kitap üretimi giderek kolaylaşmış ve bir metni kitaba dönüştürmek için daha az sayıda insana ihtiyaç duyulmuştur. Yine de kapak tasarımı hala önemini sürdürüyordu. 19. yüzyıl öncesi basımcılığın peşinde olduğu şey mükemmellik arayışıydı. Ancak 20. yüzyıl da bu mükemmeliyetçiliğin yerini üretim ve satışların nasıl arttırılacağı sorunsalı almıştır. Yayıncılar bu soru ekseninde çözümü pazarlama tekniklerinin geliştirilmesinde bulmuşlardır (Powers, 2001:106). Günümüzde dijital teknolojinin yaygınlık kazanmasıyla, basılı kitabın bu gelişmelerden nasıl etkileneceği tartışılmaktadır. E-kitapların mevcudiyeti artış gösterirken, talebe göre baskı teknolojisi (print on demand), kitapların pazarlanma ve satın alınma şeklini değiştirmektedir. Ancak, bir nesne olarak üretilen kitlesel kitap, bir yazarın fikirlerinin sunumundan çok daha fazlasını ifade etmektedir. Bir metin yayınlandığında ve kitap tasarlanıp basıldığında, yalnızca yazarın fikirlerinin değil, aynı zamanda farklı bir tarihsel anın kültürel ideallerinin ve estetiğinin fiziksel bir tezahürü haline gelmektedir. Fiziksel kitap, sanal bilgi formlarının saldırısına dayanırsa, hayatta kalmasını kolaylaştıran en önemli özelliği olacaktır. Çok fazla bilginin sanal biçimde dağıtıldığı bir zamanda, kitabı, yazarların kelimelerinin ve tasarımcılarının vizyonunun bir kombinasyonunu yansıtan farklı bir nesne olarak incelemek özellikle önemlidir (Dündar, 2013:9-12).

1.2.3.2. OMURGA

Kitabın ön ve arka kapak dışında bir diğer önemli ögesi olan sırtı, aynı zamanda kitabın içerdiği bütün öğeleri bir arada tutan şeydir. Kitabın sırtı onun aynı zamanda iskeleti, omurgası olup kitabın boyutunu da belirlemektedir (Taşçıoğlu, 2013:73). Okuyucuların sahip olduğu kitap sayısının artması, kitabın saklanma alışkanlığını da değiştirmiştir. Geçmişte masa üzerinde yatay pozisyonda tutulan elyazmalarının aksine, 16. yüzyılda kitaplar raflara artık dikey ve yan yana gelecek şekilde yerleştirilmeye başlamıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda raflarda peş peşe durmak zorunda kalan metal süslemelere sahip kitapların hasar alma riski artmıştır. Böylece oluşabilecek hasarların önlenmesi için deri cilt kullanılmaya başlanmış, raflarda yan yana dizilmiş kitapları birbirlerinden ayırt edebilmek için ciltlerin omurgalarına altın yıldızla kitabın adı eklenmiştir (Friedlander, 2018).

Ortaçağ ve daha öncesinde yatay olarak muhafaza edilen kitapların ön yüzü, kitabın okuyucuyla etkileşiminde en önemli aracıydı. 16. yüzyıldan başlayarak bu durum değişiklik göstermiş, kütüphanede duran kitabın okuyucu ile etkileşime geçen yeri kitabın omurgası haline gelmiştir. Bu gelişmeden sonra, omurga tasarımı kitabın kimliği ve keşfi için oldukça önemli bir konuma girmiştir. Okuyucuyu içeriye davet eden, yönlendiren ve bilgilendiren omurga, kitabı okutmak için yeni bir yol bulmuştur. Yüz yıldan daha fazla bir zamandır omurga tamamen işlevsel ve yalnızca kitabı tanımlamak, kitabın kimliğini saptamak için bir araç olarak görülmekteydi. Bu durum omurganın kitabın içeriğinin bir ifadesi olabileceğini ve reklam olarak nasıl hizmet edebildiğini de göstermiştir. Günümüzde de omurgaların göze çarpan tasarımlara hizmet etmeyi hedeflemesine sebep olmuştur. Temelde üç şeye hizmet etmesi beklenen omurga, kitabın adı, yazarın adı ve yayıncının ismi veya logosunu bulundurmak dışında herhangi bir işlev götmüyordu. Ancak bunların ötesinde, omurganın kitabın genel tasarımına da uygun olması bekleniliyordu. Ön ve arka kapağında belirtilenleri özetlemeli ve tamamlamalıydı. Yalnızca isim ve logo aracılığıyla değil, renk, yazı tipi, düzen ve sunumuyla da kitabın kimliğinin bir ifadesi olmalıydı (Friedlander, 2018, McKernan, 2015).

Resim 17. Charlotte Brontë, Jane Eyre, Kapak Tasarımı: David Pearson, 2008



Kaynak: <http://typeasimage.com/whitesbooks.html>

Kitaplar okunmak içindir onları bir sanat objesi olarak görmek için değildir diyen insanlar için omurga işlevlerine bağlı olacak şekilde tasarlanmalıdır. Oysa kitap kapağı tasarımcısı David Pearson'ın yaklaşımı zekice çözümlenmiş olsa da yine birtakım eleştirilenler için birincil işlevini göz önünde bulundurmamaktadır (Resim 17) (McKernan, 2015). Bir başka örnek ise, ünlü oyuncu Gwyneth Paltrow, Juniper Books kurucusu ve aynı zamanda kitap küratörü olan Thatcher Wine'ı evini yeniden şekillendirirken tutmuştur. Wine, Juniper Books olarak genel anlamda kitap şömizleri tasarlayan ve bunu yaparken de kitap severlerin sadece okumak için değil, kendileri için güzel nesnelere oluşturabileceğine inandığı yaklaşımlar sergilemektedir. Bunu özellikle de kitabın omurgası üzerinden yapmaya çalışmaktadır. Paltrow için ise, moda, sanata, kültüre, mimarlığa ve fotoğrafçılığa odaklanan kitapların yanı sıra çocukların ilgilendikleri kitap türlerine baktığını vurgulayan Wine, çocukların yaş aldıkça beğeneceğine inandığı kitapları seçtiklerini, yemek odası için siyah, beyaz ve grinin yer aldığı daha sert renk paleti uyguladıklarını anlatmaktadır. Tüm bunları yaparken Paltrow'un okumayı sevdiğini, çocuklarını da okumaya teşvik etmek istediğini söylerken, Wine onlarca yüzlerce kitaba sahip olan insanların aynı anda bu kitapların hepsini birden okuyamayacakları için, kitapların birşey yapması, iyi görünmesi ve evin dekorasyonuna uyması, bunu yaparken de kişinin kimliğini de yansıtması gerektiğine inanmaktadır (Resim 18). Tüm bu anlattığı şeyleri ifade etmeye çalışırken genel anlamda kitabın omurgasından yararlanan Wine, kitapların okuyucunun bulunduğu yer ve nereye gitmek istediğinin bir yansıması olduğunu düşünmektedir. Raflarda sakladıkları kitapların onların kim olduğunu yansıttığına inanmaktadır (Martin, 2019, Valeris, 2019).

Resim 18. Juniper Books, Ev kütüphanesi tasarımı, 2019



Kaynak: <https://www.townandcountrymag.com/style/home-decor/a28680227/how-to-organize-books-thatcher-wine-gwyneth-paltrow/>

Yalnızca belli bilgileri üzerinde bulundurması gerektiği düşünülen omurga, kitap tasarımlarının giderek önem kazandığı bu yüzyılda yerini değerli birer nesne olmaya bırakmıştır. Omurga yalnızca kitabın temel bileşenlerini ele alan önemsiz bir öge iken, bugün tasarımın bir parçası olarak değerlendirilirken ve kitabın, okuyucunun kimliğini oluşturma da önemli bir etken olarak görülmektedir.

1.2.3.3. ŞÖMİZ

19. yüzyılda, kitaba daha öncesinde hiç kullanılmamış olan “şömiz” “kitap ceketi” veya “gömleği” adı verilen yeni bir koruyucu öge eklenmiştir. Şömiz, kitabın cildinin kirlenmesi, korunması, aşınmasını önlemek için kullanılırken ikincil bir kapak işlevi de görmektedir. Ayrıca bez cilt üzerine basılması zor olan tasarımları da dış kapağa taşıyan kullanışlı bir araçtır (Taşçıoğlu, 2013:77). Şömize bazı durumlarda ek destek verebilmesi için yayının içine doğru katlanan uzantılar eklenmektedir. Kulak (flaps) olarak tanımlanan bu ek destek, çoğunlukla kitap ya da yazarıyla ilgili bilgiler taşımaktadır (Ambrose and Harris, 2006:138). Bilinen en eski kitap şömizi, 1829 yılına ait olup, 2009’da bir kütüphanecinin keşfi sonucunda ortaya çıkmıştır. Kılıf, yazarı belli olmayan, İngiltere’deki Bodleian kütüphanesinde ortaya çıkan “Friendship’s Offering”dir (Resim 13). İpek cilt ile kaplanmış, hassas ve narin yapıda olan kitabı koruyan şömiz, mum ile mühürlenmiş ve koli gibi sarmalamıştır (Pauli, 2009). Friendship’s Offering’in keşfedilmesinden önce bilinen en eski örnek İngiltere’deki Longman yayınevi tarafından basılan Charles Heath’in “Keepsake

³ Kitaplıkbilim terimleri sözlüğüne göre şömiz veya gömlek; ciltli ya da karton kapaklı kitaplarda, cildin ya da kapağın üzerine geçirilen koruyucu ve genel olarak ilgi çekici kağıt kap olarak tanımlanmıştır (Yurdadoğ, 1974:30). TDKS’ye göre ise; gömlek veya kitap kılıfı da denmektedir (Türk Dil Kurumu Sözlüğü, 2019b).

1833'' adlı kitabıdır (Resim 17). Bu kitap modern anlamda tasarlanmış, dünyada şömiziyle birlikte satışa çıkarılan ilk kitap olma özelliği taşımaktadır. Ön yüzünde kitabın ismi, kitap hakkında kısa bir bilgi ve Longman yayınevini kurumsal logosu yer almaktadır. Arka kapağında ise, yayınevinden çıkan diğer kitaplarla ilgili tanıtıcı metinlerin olduğu reklamlara yer verilmiştir (Sonzogni, 2011:17).

Resim 19. Friendship's Offering, 1830, İngiltere Bodleian Kütüphanesi



Kaynak: <http://www.letterology.com/2010/12/1830-dust-jacket.html>

Resim 20. Charles Heath, Keepsake, 1833, Longman Yayınevi



Kaynak: <http://guity-novin.blogspot.com/2012/03/chapter-55-book-cover-and-book-jacket.html>

Bu kitapların ve 19. yüzyıl son çeyreğine kadar üretilmiş diğer kitapların şömizleri, geçmiş zamanların ciltless olarak satışa sunulmuş kitapların, kağıt ya da deri kullanılarak yapılmış olanlardan bir farkı yoktur. İlk dönem şömizler, kitabın korumasını ve aşınmasını engellemek için tamamen faydacı bir amaçla ortaya çıkmıştır. Özellikle, hassas, kırılabilir, kolay zarar görebilecek baskıları korumak için bu şömizler kurtarıcı nitelikteydi. Şömiz, kitabın temel bir parçası olarak görülüyordu. Kitap ulaşması gereken noktaya vardığında yani alıcıyla buluştuğunda, koruma ihtiyacı ortadan kalkıyor, alıcılar ambalaj görevi gören bu

parçaları çıkarıp çöpe atıyordu. Ancak, 19. yüzyılın ikinci yarısında şömiz üzerinde önce okuyucunun dikkatini kitaba çekecek illüstrasyonlar kullanılmaya başlanmış, sonra kitabın içerisinden alıntılanan illüstrasyonlarla beraber kitabın içeriği hakkında bilgi verebilecek kısa metinler eklenmiş, böylece şömizin bir reklam aracı olarak kullanılmasının zemini oluşturulmuştur. Ön ve arka kapağı ve sırtıyla tasarıma dahil edilen şömiz, yaşadığı bu gelişmeler sonucunda kitabın bir parçası olarak kabul edilmeye başlanmış ve kitabın kalıcılığına eşlik eden tasarımın bir parçası haline gelmiştir (Sonzogni, 2011:16-17).

Bu bölümde kitabın ortaya çıkışından bir seri üretim nesnesine dönüşene kadar farklı tarihsel aralıklarda yaşadığı fiziksel değişimler örnekler üzerinden incelenerek aktarılmıştır. Yüzeyinde birden fazla bilgiyi taşıyabileceği anlaşılan kapaklar, ince hassas yapıda kitapları koruma eğilimi gösterirken zamanla sanatsal değeri ve reklam potansiyeli olan nesnelere haline gelmiştir. Bu aşamadan sonra kitapların tasarlanma süreçlerinde nasıl bir kimlik kazandığı, kimlik kazanırken ne gibi süreçlerden geçtiği uluslararası örnekler üzerinden irdelenerek aktarılmıştır.

2. BÖLÜM

BİR GÖRSEL KİMLİK ARACI OLARAK KİTAP KAPAĞI

2.1. Kitap Kapağı Ve Görsel Kimlik Tanımları

Kitabın kapağında yer alan bazı yazarın ve yayınevinin adı gibi bilgiler kitabı okuyucuya tanıtmakla birlikte kitabın kimliğini de belirlemektedir (Taşçıoğlu, 2013:86). Oysa matbaadan öncesi elyazmalarının yaygın olduğu dönemde kitabın kimliğini belirlemek oldukça zordu. Burada “kitap” ve “yazar” kavramlarını ayrıca ele almak gerekirse bunu günümüzle kıyaslamak daha doğru olacaktır. Günümüzde bir yazar öldüğünde kitapları bitmiş, tamamlanmış ve gelecek kuşaklara aktarılmak üzere raflara dizilirken, matbaa öncesi bu dönemde aynı şeyden bahsetmek mümkün değildir. Ölmüş bir yazarın el yazısıyla yazılmış herhangi bir parçanın kendisine mi ait olduğu, yoksa bir başkasının eserinden yapılmış bir nüshasına mı ait olduğu kesin olarak saptanamazdı. Matbaa öncesi bir metin kitaba dönüştürüleceği zaman yazarın tutumundan çok, kütüphaneciler ve mücellitlerin tutumu önemli sayılıyordu. Burada kütüphaneciler, bir metni kitaba dönüştürecekleri sırada malzeme ve not toplamaya başlamadan önce kendi manastır kütüphanelerinden yararlanıyor, kullanabileceği bir

şeyler bulmuşsa, tüm parçaların ilgili bölümlerini vellum tabakası üzerine yazıyor, bu sayede onu kendi hücrelerinde tutabiliyordu. Kütüphaneci eğer buldukları kütüphane içerisinde yer almayan bir kitaptan yararlanmak isterse, diğer manastırlarla mektuplaşarak o kitabın kopyası hakkında bilgi sahibi olup olmadıklarını sorması gerekecek, mektup yoluyla iletişime geçeceği için ise uzun bir zaman cevap beklemek durumunda kalacaktı. Kitabın kopyasına ulaşırsa da onu ödünç alarak çoğaltıp kendi kütüphanesine katabilmesi için bir imkan doğmuş olacaktı. Ödünç alma işlemi gerçekleşmezse, kitabın bulunduğu kütüphaneye seyahat etmek zorunda kalacak ya da oralarda bulunan başka kütüphanecilerden yardım istemesi gerekecek, aynı zamanda da yazı işi için de gerekli malzemeleri temin etmek durumunda kalacaktı. Bu nedenle Ortaçağ metinlerinin birçoğunun kime ait olduğunu saptamak oldukça zordur. Yazarın kimliği konusunda da çelişkiler mevcuttur. Kitabı yaratanın kimliği sorgulandığında, burada doğrudan yazarına değil de yazıcının kimliğine de gönderme yapılabilir. Bu nedenle Gutenberg öncesi bu dönemde tamamen bitmiş bir kitaptan bahsetmek mümkün değildir. Ortaçağ alimlerinin, kitapları üzerinde çalıştıkları yazarların gerçek kimliğine karşı kayıtsız oldukları, yadsınamaz bir gerçektir. Matbaanın icadı ve Rönesans ile birlikte kimlik sorununun teknik nedenlerden birçoğunu ortadan kaldırdığı görülmüş, kitap hiyerarşik olarak birçok doğru bilgiyi üzerinde taşımaya başlamıştır (McLuhan, 2017, sf:186-189, Goldschmidt, 1969, sf:90-92).

Kitabın kimliğini belirleyen bir başka öge ise 1972 yılında ortaya çıkmış olan ISBN⁴ (International Standart Book Number) numarasıdır. Kitaba ait yazar, yayınevi adı ve yayın yeri gibi bilgileri içermektedir. Birçok farklı bilgiyi içeren teknolojik bir veri olan ve 13 rakamdan oluşan ISBN, bir kodlama sistemi sayesinde bu bilgileri içerisinde bulundurmaktadır. Bunun dışında kitapların dağıtım ve satışında kullanılan barkod olan EAN (European Article Number) da ISBN kodunu ve satış fiyatını barındırmaktadır. Ayrıca aynı kitap farklı formatlarda yayınlandığı zaman, farklı bir ISBN numarası almaktadır. Ciltli ve karton kapaklılar için de ayrı numaralar

⁴ ISBN (Uluslararası Standart Kitap Numarası): ISBN kendi sistemine katılan belirli ülkeleri, coğrafi bölgeyi ve dil alanını tanımlar. Yayıncılar, kitapçılar, kütüphaneler, internet parakendecileri ve diğer tedarik zinciri katılımcılar tarafından sipariş vermek, listelemek, satış kayıtları ve stok kontrolü amacıyla kullanılan bir ürün tanımlayıcısıdır. Her türlü farklı ürün formu ayrı olarak tanımlanmalıdır. Kayıt sahibinin yanı sıra belirli bir başlık, baskı ve formatını da tanımlamaktadır. Yasal, telif hakkı içermektedir. Bazı ülkelerde yayıncıları tanımlamak için ISBN kullanımı yasal bir zorunluluk haline getirilmiştir (International Standard Book Number, 2019).

verilirken, kitabın değişen fiziksel halleri aynı kitaba ayrı kitap tasarımını da beraberinde getirmektedir (Erkmen, 1993:81-84).

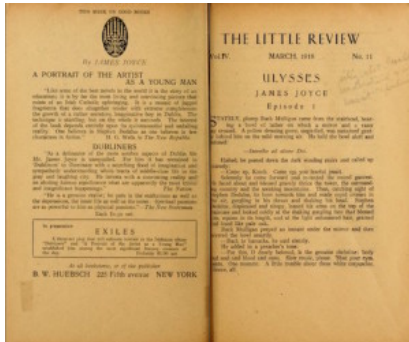
Başlangıçta kitabı koruma işlevi gören kapak, kitapların baskı sayısının artmasıyla birlikte, kitabın içeriğinin ne olduğunu dışına yansıtma fikrini ortaya çıkarmış, böylece kapak tasarlanacak bir yüzey haline gelmiş, birbiriyle yarış içinde olan yayınların arasında öne çıkmanın vazgeçilemez bir parçası olmuştur (Taşçıoğlu, 2013:85). Kitap kapakları, esas formunu kimliğini, yazar, yayınevi ve grafik tasarımcı arasında yürütölen bir dizi süreçten geçerek almaktadır. Kapak tasarımı, kitap tasarımının birinci önceliğini oluşturmaktadır. Bir tür görsel iletişim sanat eseri olarak algılanan kapak, aynı zamanda tasarımcıların kendi özgün ifadelerinin, kültürlerinin ve kültürel birikimlerinin yoğun bir ifadesidir. Kapak, zaman ve canlılık duygusuyla tasarlanmalı, kavram ve tasarımın okuyucunun duygularını harekete geçirmesi gerekmektedir. Böylece kapağın yalnızca kitabın görünmeyen içeriğine ışık tutmasının yanı sıra canlılık getirmesi de öngörölebilir. Kitap bir ürün olarak görölrse, kapak bu ürünün ambalajıdır. Kapak, kitabın ifadesidir ve okuyucuya ulaşım ulaşmadığı kapağın başarısının anahtarı haline gelmiştir. Sadece içeriğı yansıtmakla kalmayıp, aynı zamanda okuyuculara estetik bir ürün sağlamak için oldukça önemlidir. Kapağın içeriğı nasıl yansıttığı, okuyucunun aklını nasıl çececeğı grafik tasarımcının işinin önemli bir parçasıdır (Guan, 2012:6-9).

Kitap, yalnızca yazarın düşüncelerini okuyucuya sunan bir metin değıildir. Tasarım sürecinden geçen her kitap, bir yüzle beraber aynı zamanda bir kimlik de kazanmaktadır. Ve bu kimliğin biçimlenmesinde her dönemin kendine özgü kimlikleştirici kuvvetleri, estetik anlayışı rol oynamaktadır. Estetize edilmiş kültürel bir nesne olarak kitap, aynı zamanda üzerinde yaşadığı kültürel, toplumsal dönemin de izlerini taşımaktadır. Kitap, farklı dönemlerin kültürel ürünleri gibi, egemen kültürel fikirlerin ve estetiğın dışavurumu ve cisimleşmiş halidir. Aynı zamanda yazarların metinleriyle tasarımcıların estetik anlayışlarının tarihsel bir noktada örtüşmesini ve yeniden biçimlenmesini temsil etmektedir. Tasarımcı çağının bir üretimi ve üretimcisi olarak, kimlikleştirici kuvvetleri, çizgileri kitaba taşıyan ve ona bir kimlik kazandıran kişidir. Bir grafik sunum sadece kitabın içeriğini değıil, tarihsel anlamını, kültür tarihindeki durduğı noktayı da göstermektedir. Kitaplar ve kapakları entelektöel geleneğın capcanlı, fiziksel nesnelere dir. Örneğın; James Joyce (1882-1941)'un Ulysses'inin kapak tasarımlarının geçirdiğı evrim, A.B.D.'nin hem tarihi hem de kitap kapakları hakkında oldukça önemli doneler vermektedir. Joyce,

İrlanda'lı bir yazar olmasına rağmen, burada büyümemiş yaşamı boyunca İtalya, Fransa ve Almanya gibi ülkelerde yaşamıştır. Yazdığı bir kitabını yayınlatabilecek bir yayınevi bulamayınca A.B.D.'de şansını denemiştir. Modern edebiyatın klasik yapıtlarından sayılan Ulysses, ilk kez yayınlandığında kendisiyle ilgili herhangi bir bilgi vermeyen bir kapağa sahiptir. Oysaki Ulysses A.B.D.'deki serüveni modernizmin tarihiyle içiçedir. Almanya'nın tarihsel sürecinde birçok tasarımcı tarafından tasarlanan kitap, bu tasarımlar sayesinde sonraki yıllarda A.B.D.'de kök salacak modernist geleneği yansıtan bir hal almıştır. Avrupa'nın modern estetik anlayışının gelişmesi ve A.B.D.'ye taşınmasına aracılık etmiştir. Toplumsal ve kültürel hayatı biçimlendirecek estetik anlayışlarla yeniden kimliklendirilmiştir. İnsanlar gibi kitap kapakları da yüzlerinde, yaşadıkları dönemin izlerini taşırlar (Ögdül, 2011).

Ulysses'i tarihsel süreçte ele alacak olursak kitap, ilk kez 1918-1920 yılları arasında Amerikan Edebiyat dergisi The Little Review (Resim 21) tarafından bir seri olarak yayımlanmıştır. Amerikan halkının kitaptan rahatsızlık duyması sebebiyle, editörler müstehcenlik gerekçesiyle tutuklanmıştır. İncelemelerde bulunan tüm kopyalar dağıtımdan kaldırılmış, para cezaları da aldıktan sonra Ulysses sonraki 14 yıl boyunca A.B.D.'de yasaklanmıştır (The Literary Hub, 2015).

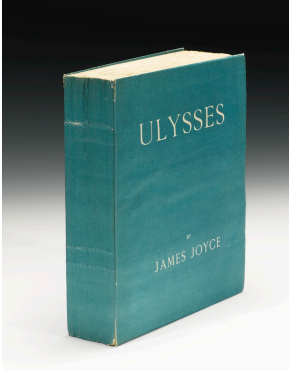
Resim 21. The Little Review, 1918-1920, A.B.D. James Joyce, Ulysses



Kaynak: <https://www.biblio.com/book-collecting/basics/collecting-one-book/collecting-ulysses-by-james-joyce/>

Ulysses, editörler müstehcen materyal yayınlamaktan suçlu bulunduğu skandal ve tartışmalarla karşı karşıya kaldı. Yine de 1922'de Paris'te Shakespeare and Company kurucusu Sylvia Beach (1887-1962) tarafından yayınlandı (Resim 22). Ulysses'in sanatsal değerine ve getireceği başarıya inanan Beach, kitabın tamamını yayınlayan ilk kitapçı olma özelliği taşımaktadır (The Literary Hub, 2015).

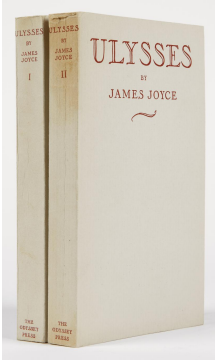
Resim 22. James Joyce, Ulysses, 1922, Paris, Shakespeare and Company



Kaynak: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/joyce-james-ulysses-paris-shakespeare-and-company-5855962-details.aspx>

Bu baskıdan sonra A.B.D.'deki kitapçılarda Shakespeare and Company baskısının yasadışı satışına karşı tepkiler devam etmiş, Sylvia Beach ve German Albatros Press kitabın Avrupa yayın haklarını devralıp, Odyssey Press adlı bir yayınevi kurup böylece yasal sorunlardan kaçınmak için de kitabın arka sayfasına Britanya İmparatorluğu'nda ve A.B.D.'de tanıtılmaması notuyla yeniden basmışlardır (Resim 23) (The Literary Hub, 2015).

Resim 23. James Joyce, Ulysses, 1933, Odyssey Press

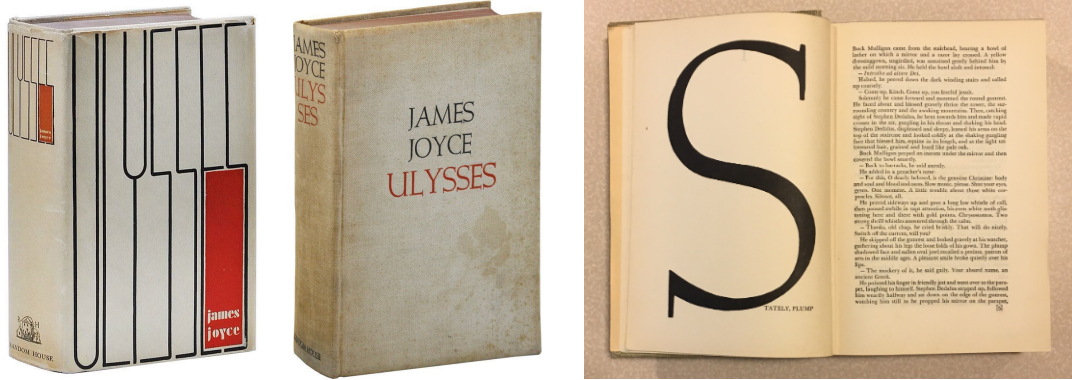


Kaynak: <https://lithub.com/ulysses-a-history-in-covers/>

1933 yılında Random House Ulysses'in A.B.D.'de de yayın haklarını almasının ardından yayın yasağı kaldırılmış ve kitap edebi eser olarak değer görmeye başlamıştır. Kitap 18 bölümden oluşurken ve Odysseus'un Troia Savaşı'nda İthaca'daki karısı Penelope'ye giden yolculuğuyla ilgili Antik Yunan destanı Homeros'un Odysseus yapısını takip eden derin konusunun ve müstehtencilik vurgusunun aksine kapaklar, tipografik öğelerle tasarlanmıştır. Kapak tasarımında modernizmin erken dönem Amerikan yorumlarına odaklanılmış olması hem A.B.D.'de modernizmin başlamasına, hem de Ulysses'in modernizm örneği olarak

kabul edilmesine bağlıdır. Bu bağlamda 1934 yılında Ernst Reichl (1900-1980), metnin kendisi kadar modern, işlevsel ve dramatik görünen bir kapak yaratmasına olanak tanıyarak, modernizmin A.B.D.'de kökleşmesine neden olmuştur (Resim 24). Kapakta Alman tipograf ve ressam Paul Renner tarafından tasarlanmış Futura font (1924) ailesinin bir uzantısı olan 1929'da oluşturduğu Futura Black⁵ yazı karakteri kullanılmıştır. Kırmızı bir dikdörtgen içerisine yazarın adını yerleştiren Reichl, kitabın ismini yazı karakterinin formunu zayıflatarak basit ancak etkili tipografik manipülasyonlardan yararlanmıştır. Yüksek modernizm örneği olarak tanımlanan Ulysses ve modernizmin bir başka alanda yansıması olarak görülen Futura'nın birleşmesiyle ortaya çıkan kapak ikonik hale gelmiş örneklerden biri sayılmaktadır (Drew and Sternberger, 2005:12). Avrupa'nın modern estetik anlayışının cisimleşmesi ve A.B.D.'ye taşınması olarak görülen bu tasarım, toplumsal ve kültürel hayatı bir araya getirerek estetik anlayışla ona yeniden bir kimlik kazandırmıştır. Kitabın her bölümünün başında bulunan anıtsal yazı tipi oldukça dikkat çekmektedir. Reichl kitap tasarlarken genellikle içeriğinden yola çıkarak ve bu bağlamda kitabın tasarımında tüm metni göz önünde bulundurmaya amaçlayan bir tasarımcıdır (Öğdül, 2011).

Resim 24. James Joyce, Ulysses, 1933, Random House, A.B.D.



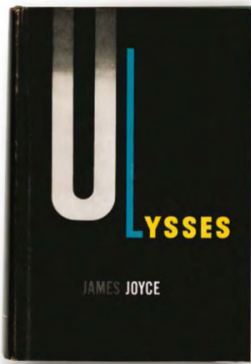
Kaynak: <https://lithub.com/ulysses-a-history-in-covers/>

⁵ Futura Black: 1924 yılında yayıncı Jakob Hegner'in siparişi üzerine tasarlanan geometrik sans serif yazı tipidir. Bauhaus tasarım stiline görsel unsurlarına dayanıyordu. Renner, bu grubun bir parçası olmamasına rağmen, modernizme dayanan Bauhaus'tan etkilenmiştir. Radikal biçimde basitleştirilmiş formlar, işlevselliğin ve rasyonelliğin ortak bir nesnede güzelliğe hükmettiği bağlantılı tasarımdan ortaya çıkan bu yazı tipi birçok alanda kullanılmıştır. Sosyalist pazarlama ideallerine sahip Volkswagen yazı tipi olarak Futura'yı kullanmaktadır. Apollo 11'in astronotları yalnızca bir bayrak dikmekle kalmayıp, geriye Futura ile büyük harflerle yazılmış bir plakette bırakmıştır. Font 2010'dan önce IKEA, reklam ve logolarda yoğun olarak tercih edilen film ve tiyatro afişlerinde de kullanılmıştır (Garfield, 2016:194).

Ulysses'in tipografik tasarımı, yayınlandığı tarihte büyük övgüyle karşılanmış ve kitap, Amerikan kitap tasarımında, özellikle tipografik ve yayın tarihine, modernizmi temsil eden bir tür başlangıç olarak kabul edilmiştir. Kitabın bir bütün olarak tasarımına ilişkin, kapağın iç mekana entegre edilmiş olmasının yanı sıra ilk nesil Amerikan tasarımcıların çoğu, aralarında William A. Dwiggins (1880-1956), George Salter (1897-1967), Ernst Reichl, Arthur Hawkins(1903-1985) ve E. McKnight Kauffer (1890-1954) gibi tasarımcılar bulunan bu grup Reichl'in yaklaşımının önemini kabul etmiştir. Modernizmin ince biçimsel ve teorik karmaşıklıklarını benimsemek yerine, Kauffer dışında bu tasarımcılar, çoğu zaman, şık, dekoratif unsurlara dayanan Amerikan kitap kapağı tasarımı için yeni ve modern bir görünüm yaratmaya çalışmıştır (Evarherhe, 2015:3-8).

1949'da Ulysses baskısında, kitabın içeriğinden yola çıkarak, modernist yaklaşımıyla tipografik deneyi zorlayan E. McKnight Kauffer, tipografik unsurlara sahip olan kapakta, sade siyah bir alanda asimetrik bir form ve renk dengesini oluşturmak için soyut kompozisyon özelliklerini oluşturmuştur (Resim 25). Reichl'den etkilenen Kauffer, U ve L yi uzatarak, ilk hecedeki aksanla oynayıp başlığın fonetik yapısına grafik bir form kazandırmıştır (Drew and Sternberger, 2005:12,15).

Resim 25. James Joyce Ulysses, Kapak tasarımı E. McKnight Kauffer, 1949, A.B.D.

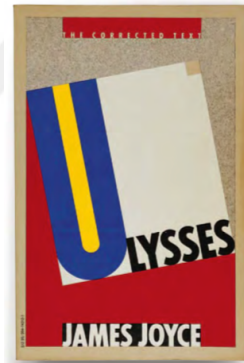


Kaynak: <http://arashjahani.com/en/2019/05/19/american-book-cover-design/>

Vintage Books, sanat yönetmeni Judith Looser tarafından 1949 yılında Kauffer'in Random House edisyonunun havasını vurgulanması için Amerikalı grafik tasarımcı Carin Goldberg (d. 1953) ile anlaşmıştır. Goldberg, Alman tasarımcı Paul Renner'in 1928 yılında Zürih'te "The Bavarian Trade Schools" çalışma sergisi afişinden etkilendiğini vurgulamaktadır (Resim 26). Mekana, renk ve dokuya yaklaşımı özgün ve kişisel olan Goldberg, çalışmalarını yüzde doksan sezgisel olarak

adlandırmakla birlikte erken modernist tasarımcıların, özellikle A.M. Cassandre'nin etkisini kabul etmektedir. Goldberg her zaman yeniden icat etmeye, şaşırtmaya ve yeni birşeyler yapmaya çalışılması gerektiğini düşünmektedir. Bununla birlikte kültürlerin ve kişisel tecrübelerin etkili olduğunu da yadsımamak gerektiğini, çevresindeki birçok kişiden ve günlük yaşamından dahi etkilenilebileceğini vurgulamaktadır. Ulysses'te özellikle U harfi ile oynaması ve daha önceki kapakların tipografik yönünün korunması istendiğinde, referanslarını modernist tipografik afişlerden aldığı söylemiştir. Ona göre James Joyce'un modernist olduğunu rasyonelleştirmiş, bunu yaparken de tasarladığı kapağın diğerlerinden ayrı durduğundan emin olmak istemiştir (Resim 27). Tarihteki yeri tartışılmaz olan Ulysses birçok kez farklı yüzler edinmiş, Goldberg'te modernizme göz kırpan, önceki kapaklara benzer bir tarz benimsemiştir (Meggs and Purvis, 2005:476, Lasky, 2009).

Resim 26. Bavarian Trade Schools Exhibition Poster, Paul Renner, Germany, 1928 - Resim 27. James Joyce Ulysses, Kapak tasarımı Carin Goldberg, 1986, A.B.D.

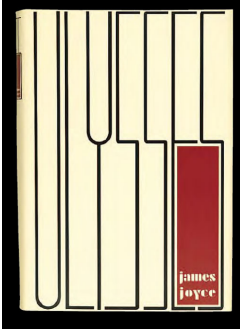


Kaynak: <https://www2.palomar.edu/users/gkelley/PaulRenner.html>
<http://arashjahani.com/en/2019/05/19/american-book-cover-design/>

Random House'ın 2002 tarihli ULYSSES baskısı, Reichl'in 1934 kapak tasarımının bir kopyasını oluşturmaktadır (Resim 28). Bu kapakların tekrar ortaya çıkması, yalnızca metinlerin tarihi mirasının değil aynı zamanda tasarımlarının da öneminin bir kabulüdür. Tarihsel bakışta kapaklar, çığır açan edebiyatın görsel bir ürünü, tarihi bir anın bir belgesi, kültürel kimliğin bir ifadesi haline gelmiştir. Bu kimlik çağdaş kitap kapağı tasarımında hala kendisini göstermektedir. Kitap kapağı, Amerikan edebi mirasının bir yansıması olarak kalmıştır. Çağdaş deneyiminin doğası. Nitekim, sofistike, kavramsal Amerikan kitap kapağı tasarımı geleneği, bütün bir kültürün edebi mirasını tanımlayan görsel bir dil oluşturduğunu kanıtlamaktadır

(White, 2017:163).

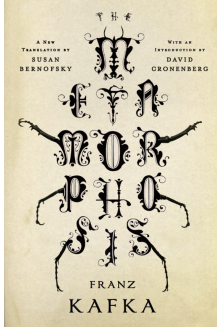
Resim 28. Ernst Reichl, Ulysses, 2002, Random House



Kaynak: <http://arashjahani.com/en/2019/05/19/american-book-cover-design/>

Günümüzde bir kitap kimliğini kazanırken yazar, yayınevi ve tasarımcı arasında olan bir döngüden geçerek kendisine uygun bir kimlik edinmektedir. Yazarlar, yazım aşamasında kitap kapağıyla ilgili grafik tasarımcı uygun bulsun ya da bulmasın metnin oluşturulacak kimliği ile ilgili bir görüş veya öneri ileri sürebilmekle birlikte, beklentilerini aktarabilmektedirler. Hiç müdahale etmeyen yazarlar da bulunmaktadır. Yalnızca elindeki metni teslim edip, gerisini yayıncı ve grafik tasarımcıya bırakabilmektedir. Değişkenliğin hakim olduğu bu durumda kitabın kimliğini kazandığı bu tasarım sürecinde kapak tasarımı için birden fazla süreçten söz etmek mümkündür. Ekonomik yatırımı yapan yayıncı, yazar ile grafik tasarımcı arasında zaman zaman hem metnin yazarına hem de metni bir nesne haline getiren grafik tasarımcısına müdahale edebilir. Yazarların kitabın tasarımı aşamasında verilebilecek en iyi örnek şüphesiz Franz Kafka'nın (1883-1924) edebiyat dünyasına damgasını vuran kitabı "Dönüşüm" ya da "Değişim" dir. Yayımlandığı zamandan beri kapakta kullanılan böcek tipllemeleriyle tartışma konusudur. Kafka'nın, yayıncıların kitabın kapağına böcek çizmemeleri konusundaki uyarısı gözardı edilmiş, böcek illüstrasyonu kitabın olmazsa olmaz kimlik tanımlayıcısı haline gelmiştir. Böceğin kendisi çizilmemeli ve bir kereliğine olsun, uzaktan bile gösterilmemeli diyen Kafka'nın bugüne kadar hiçbir ülkede isteği yerine getirilememiştir (Yazıcı, 2017).

Resim 29. Franz Kafka, Dönüşüm, Jamie Keenan



Kaynak: <https://www.mhpbooks.com/kafkas-metamorphosis-transforms-once-again/>

Franz Kafka'nın Dönüşümü'nün yeni çevirisi için kitap kapağı tasarımcısı Jamie Keenan (Resim 29), kitabın şeklini oluşturmak için eski bir İtalyan yazı tipini elden geçirmiş ve ikincil olarak Gotik yazı tipinden yararlanmıştır. Kapakta tipografik öğelerle oluşturduğu böcek kompozisyonuyla Keenan, Kafka'nın böcek kullanılmaması hassasiyetinden uzakta bir tasarım anlayışı benimsemiş olsa da ona göre, genel olarak kitap hakkında çok az fikri olan veya kitap hakkında hiçbir şey bilmeyen birine hikaye, kitabın ruhu, tarzı, fikir ve başka şeyler vermeden kitabı satamayacağını düşünmüştür. Kapağın, kitapla ilgili her şeyi birkaç saniye içinde aktarmak zorunda olması, ona kurumsal bir kimlik görevi vermektedir. Bu yüzden, herhangi bir tasarım başarılı olduğunda, diğer dillerdeki kapaklarda da bu etkinin görülmesi alışılmadık değildir, bu görsel dili tanıyan insanların dikkatini çekmek için orijinal fikrin taklit edilmesinin normal olduğunu düşünmektedir (Sinclair, 2014). Almanya (Resim 30) ve Türkiye (Resim 31) edisyonlarında da görüldüğü gibi, Keenan'nın tasarım anlayışı benzer şekilde bu ülkelerin kapaklarında da etkilediği görülmektedir.

Resim 30. Franz Kafka, Dönüşüm, Almanya Resim - 31. Franz Kafka, Dönüşüm, Utku Lomlu, Türkiye

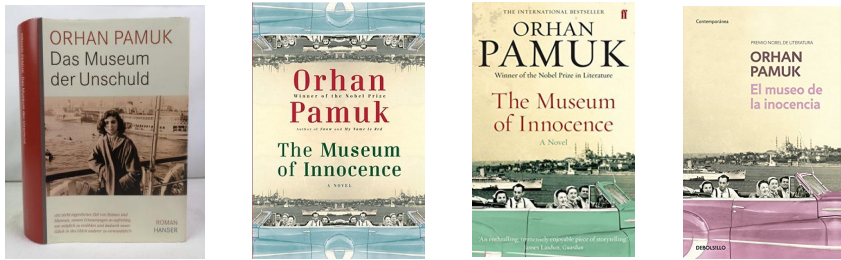


Kaynak: <https://www.amazon.com/Die-Verwandlung-German-Franz-Kafka/dp/1541199464>

<https://www.edessakitabevi.com/donusum>

Bazı kitapların global piyasada yer alması, farklı ülkelerde yayımlanması ve bir pazarlama ölçütü olarak farklı uygulamalarının olması, tasarımların kültürel özelliklerini yansıttıkları yolla ilgili alıcıya bilgi vermektedir. Farklı coğrafyalarda yayımlanan edisyonlar, bir ülkenin ruhuyla, kimliğiyle ilgili çok fazla veriyi ortaya koymaktadır (Shaughnessy, 2004). Kitapların telif haklarını satın alan ülkeler, genellikle baskılarını kendi pazarlarına yönelik olarak yayımlamakta, telif hakları satın alınan kitap, kendi pazarlarına uygun bir kapağa sahip değilse yayıncılar yeniden tasarlayabilmektedir. Eğer yabancı yazarın kitap kontratında orijinal kapak tasarımının kullanımına ilişkin bir ibare yer almıyorsa, yayınevi telif bedeli ödeyip orijinal tasarımı satın alıp kullanmak yerine, kendi tasarım departmanında yeni bir kapak tasarlatmayı da tercih edebilir. Nobel Edebiyat ödüllü yazar Orhan Pamuk (d. 1952), tıpkı Kafka gibi, Masumiyet Müzesi adlı kitabının uluslararası yayımlanma aşamasında kapağın tasarımına yönelik uygulamalara az da olsa müdahale etmek istediğini ancak bazı ülkelerde bu durumu kontrol edemediğini vurgulamaktadır. Pamuk, Türkiye edisyonunda Masumiyet Müzesi kitabının kapağında kullanılan araba figürünün yalnızca renginin değiştirilmesini istediğini ancak yayıncıların istilasına uğradığını bazı ülkelerde durumu kontrol etmenin mümkün olmadığını dile getirmiştir (Resim 32) (Özdemir, 2012).

Resim 32. Orhan Pamuk, Masumiyet Müzesi, Almanya, Carl Hanser Verlag, 2008 - A.B.D., Alfred Knopf, 2009– İngiltere, Faber and Faber, 2010 – İspanya, Debolsillo 2011

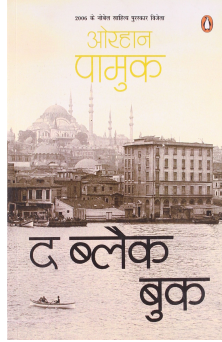
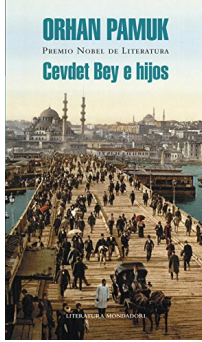


Kaynak: https://www.amazon.com/s?k=orhan+pamuk&ref=nb_sb_noss

Uluslararası düzeyde farklı yayınlanan kitapların kapakları ile ilgili ayrıca tepkisini belirten Pamuk, kitapların kapaklarında kendi betimlediği Türkiye imajınının, kimliğinin yansıtılmadığını düşündüğü durumlara itiraz ettiğini vurgulamaktadır. Bununla ilgili ise, kendi kafalarında basma kalıp Türkiye fikirleri olan, kapaklarda cami, fes gibi klişeleşmiş kültürel imgeleri kullanan yayınevlerine itiraz ettiğini vurgulamaktadır (Özdemir, 2012). Yine de İspanya (Resim 33), Hindistan (Resim 34) ve daha birçok ülkede basılan edisyonlarda bu imgelerden

kurtulamamış, kitapların konusuna bakılmaksızın birçok kapakta İstanbul silüet cami resimlerinin yer almasını engelleyememiştir.

Resim 33. Cevdet Bey ve Oğulları, İspanya - Resim 34. Kara Kitap, Hindistan

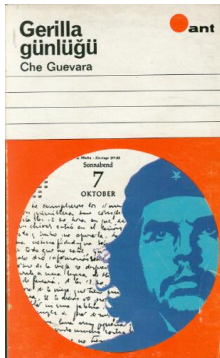


Kaynak: <https://www.goodreads.com/book/show/22382660-cevdet-bey-e-hijos?rating=4>

https://www.amazon.in/Black-Book-Hindi-Orhan-Pamuk/dp/0143067222/ref=sr_1_16?keywords=orhan+pamuk&qid=1573382057&sr=8-16

Bu arada Türkiye’de de 1967-71 yılları arasında İnci Tuğsavul Özgüden (d. 1940) ve Doğan Özgüden (d. 1936) tarafından sosyalist eğilimli Ant dergisi çıkarılmıştır. 1971 Askeri Darbe’sinden sonra yayınladıkları makale ve kitaplardan dolayı haklarında hapis cezası istenmiş ve ülkeyi terk etmek zorunda kalmışlardır. Bu tarihler arasında Ant dergisini desteklemek için aynı zamanda kitap çıkartmışlar ve genel anlamda kapakların tasarımıyla İnci Tuğsavul Özgüden ilgilenmiştir. Derginin ilk sayısında kullandıkları güneş amblemi zaman içerisinde hem derginin hem de kitapların kimliği haline gelmiştir. Güneş sembolü zamanla kitap kapaklarında ana görselin formunu belirleyen bir öge haline gelmiştir (Resim 35). Böylelikle Ant Yayınları, kendi ambleminin ön planda olduğu farklı bir görsel kimlik yakalamıştır (Aysan, 2013:46,61).

Resim 35. Che Guevara, Gerilla Günlüğü, 1968, Ant Yayınları



Kaynak: <https://www.eren.com.tr/kitap/gerilla-gunlugu-p169282.html>

Türkiye’de Metis Yayınları kurucu ve tasarımcılarından biri olan Semih Sökmen’e göre kapak; kitabın ruhuyla uyum içinde olmalıdır. Tasarımcı ise kitaba o ruhu üfleyen kişidir. Ve kapak tasarımı kitaba eklenen artı bir değer olarak görülürse ancak, kitap bir sanat biçimi olarak algılanmış olur. Böylece, seri üretim nesnesi üzerinde zanaatkarca bir biçim arayışına girilir. Tasarımın metni yansıtması, kitaba kişisel bir yorumla uygun bir elbise biçilmesinin önemini vurgulayan Sökmen, satılması gereken ticari bir ürün olan kitabın, reklamcı estetiğine düşmemesine dikkat edilmesi gerektiğini vurgular. Çünkü ona göre reklamcı estetiği dünyanın ve nesnelerin sahte imgelerini üretmektedir. Yayınevi politikası için de, yayınevi kimliğinin kitabı bir koleksiyonun parçası haline getirmesi gerektiğini vurgulayan Sökmen, bu durumun kitabın şahsiyetinin önüne geçmemesi gerektiğini düşünmektedir. Sökmen, kurumun tasarım politikasını şu sözlerle belirtmiştir:

“Nihayetinde o yayınevinde yayımlanmış kitapların oluşturduğu koleksiyonun ima ettiği bir güzellik, bir tat, bir zevk ve evet bir dünya görüşü, bakışı var. Dolayısıyla her kitap, o koleksiyona eklenen, onu geliştiren ve genişleten bir katkıdır, anlam oluşturma açısından birbirlerini etkilerler”.

Kitabın kapağının içeriğini yansıtması gerekir mi sorusuna, yansıtmaktan çok içeriğini belirtir diyen Türk yayıncı, yazar ve eleştirmen olan Semih Gümüş, içerikten bağımsız bir kapağın ancak bir fantezi ya da özel bir tasarım ürünü olabileceğini düşünmektedir. Bir yayınevinin kendi kimliğini oluşturmayı, daha kuruluş sürecinden kendine özgü bir kimlik kazandırmayı amaçladığını vurgulayan Gümüş, bu duruma kendilerine hem nitelik hem de ticari bakımdan diğer yayınevleriyle rekabet edebilmek için gerek duyduklarını dile getirmiştir. Logo ve kurumu tamamlayan bir amblem yaratan yayınevinin kendisini sürekli görünür kılabilmesi yegâne alan kitap kapaklarıdır. Yayınevlerinin, kapakları kendi kurumsal kimliğine uygun veya bir kimlik oluşturmak için tasarlanması gerektiğini düşünen Gümüş, bütünü birbirini anımsatan bu kitapların ortak bir anlayışla –bir kimlikle- birbirine bağlanması durumunda olduğunu, aradan yıllar geçtikten sonra bile o yayınevinin insanların zihninde yer edeceğini düşünmektedir. Gümüş bu tutumun doğru bir tutum olduğunu, ortak bir kimlik anlayışıyla tasarlanmayan hangi yayınevine bağlı olduğu anlaşılmayan birbirinden kopuk tasarlanan kitapların uzun vadede insanların zihninde yer edinemeyeceğini düşünmektedir (Gümüş, 2013).

Tasarımcı da bu noktada, yazar, yayınevi ve okuyucu ekseninde arada köprü görevi gören kişidir. Ortaya çıkan kapak, ekonomik ve teknolojik açıdan yayınevini,

tasarım, psikoloji ve anlam açısından ise yazarı ve okuyucusunu tatmin etmelidir. Tasarımcının temel amacı, tasarladığı kitabı diğerlerinden ayırmak ve benzersiz bir kimlik oluşturmaktır. Nitelikli bir kitap tasarlanırken bazı temel amaçlar göz önünde bulundurulmalıdır. Kitap okunmak ve izlenmek için, açılmak, tutulmak, ve taşınmak için, belki saklanmak için ya da satılmak için tasarlanır. Her ne olursa olsun kitap, okuyucunun ilgisini çekmeli ve ona sahip olma isteği uyandırmalıdır (Becer, 2013:239-240).

Kitap kapağı tasarımcısı Utku Lomlu, kitap kapağı için, yeni tanışılan biriyle ilk karşılaşmanızda edindiğiniz izlenim ne kadar önemliyse kapağın da o kadar önemli olduğunu belirtmektedir. Kapağın satıştaki önemini vurgulayan Lomlu, raflardaki yüzlerce kitap arasından ayrılıp iletişimi doğru kurarak kısa sürede okurun ilgisini çeken, kolay hatırlanan ikonik kapakların satışa olumlu etkisi olduğunu düşünmektedir. Can Yayınları, 2014 yılında kitap kapakları değişim sürecinde yayınevinin yenilenen kimlik oluşumunda tasarımcı olarak yer alan Lomlu, yeni tasarımlarda yalnızca yayınevini değil, yazar ve kitabı ön plana çıkaran bir anlayışı benimsediğini, yayınevinin ön planda olduğu eski tek tip tasarımından ayrıştırdığını düşünmektedir (Resim 36). 80'li yılların tasarım ve tanıtım açısından kurak olan şartlarında beyaz kapaklarıyla yerli ve yabancı edebiyatın en nitelikli örneklerini dönemin şartlarına göre iyi bir tasarımla okura sunan yayınevi, yayın politikasının aynen devam edeceğini, Türkiyeli yazarlara öncelik verildiğini kitabı tanıtmak için yazarın kimliğini ve kitabın içeriğini en doğru yansıtmanın yolunun tasarımla mümkün olabileceğini vurgulamıştır. (Altay, 2018). Shaugnessy (2004), edebi bir eser okumanın kişisel ve samimi bir eylem olduğunu, bir kitap satın almanın çoğu zaman yaptığımız diğer alışverişlere oranla daha duygusal bir bağlılık gerektirdiğini düşünmektedir. Ona göre kitap, fiziksel ve duygusal olarak sonsuza dek alıcısıyla bağlantı içerisindedir. Lomlu'da tıpkı diğer okuyucular gibi okurun yayıneviyle kurduğu benzer duygusal bağdan dolayı, yerleşik kalıpları ve önyargıları kırmanın zorluk yarattığı bu yeni kimlik arayışı ile anlamış çünkü, bu yeni dönüşüm birçok okuyucu tarafından tepki çekmiştir (Altay, 2018).

Resim 36. Eski ve yeni düzenleme ile J. M. de Vasconcelos, Şeker Portakalı, Alber Camus, Yabancı, Can Yayınları, Yeni Tasarımlar Utku Lomlu



Kaynak: <https://kidega.com/kitap/seker-portakali-166365/detay>
<https://kitapeki.com/bir-albert-camus-romani-yabanci/>

İlk bakışta hangi yayınevine ait olduğu hemen algılanan, yayınevi odaklı bu eski kitap kapaklarının yerini, zamanla her kitaba özel kapak tasarım uygulaması almıştır. Lomlu'ya göre, Türkiye'de yayınevleri, Avrupa'daki yayınevlerinden uyarladıkları belli bir şablonu, kendi içerisinde üretime dönüştürerek hem zaman hem de üretim maliyetini ortadan kaldırmaya çalışıyordu. Devamında daha az kitap basan ve butik üretim yapan küçük çaplı yayınevlerinin kurulması, kitap kapağının kitap nesnesinin önemli bir parçası olduğu fark edilmesine sebep olmuş, büyük geleneksel yayınevlerin de kitap kapağı konusunda fikirleri değişiklik göstermiştir. Lomlu, Can Yayınları'nı klasik beyaz yüzlerinden kurtarıp, kendi türlerini oluşturmaya başladığında, kitapların kapaklarında kendi tasarımcı etkisini silmeye çalıştığını, çünkü kitap kapağı tasarımcısının kendi ismini geriye çekebildiği koşulda başarılı olabileceğini, kendi tasarım çizgisinden uzak, kitabın ihtiyacına cevap vermeye çalışan ve kendini tekrar etmekten kaçınan kapaklar üretmeye çalıştığını vurgulamıştır (Altay, 2018).

Kitabın uluslararası serüveninde tasarımcılar kurguyu farklı şekillerde okuyup yorumlamaktadır. İngiliz yazar Nicola Cornick, uluslararası alanda kitap kapaklarının insanlar üzerindeki etkisinin tezat oluşturduğunu düşünmektedir. Cornick, yayımladığı kitaplarından biri olan The Lady and the Laird'i kapak tasarımları açısından incelemek istemiş ve ülkelerarası kitabın kimlik oluşumunun insanlar üzerinde nasıl bir etkisi olduğunu merak etmiştir. Böylece, A.B.D., İngiltere ve Avustralya kapakları arasında kendince bir anket düzenlemiş ve uluslararası düzeyde başkaları tarafından tasarlanan bu kapaklardan karmaşık veriler elde etmiştir. Bu üç ülkenin okuyucularından en çok beğendiklerine oy vermeleri

istediğinde, insanların kapakları geldikleri yere göre değerlendirmedikleri gözlemlenmiştir. A.B.D.'de yayımlanan kapağı seven İngiliz okuyucular, Avustralya'da yayımlanan kitabın kapağını da İngiliz okuyucuların beğenmesi gibi durumların ortaya çıkmasıyla ülkeye göre kapak değerlendirmesi yapmanın kesin bir veri oluşturmayacağını da ortaya koymaktadır. Aynı kitabın farklı baskılarına farklı kapaklar yapmak oldukça yaygın bir tutumdur. Yayıncılar A.B.D.'ye hitap eden şeyin İngiltere'ye veya Avustralya'ya hitap edenden farklı olduğunu savunmaktadır. Bu değişimin nedeni farklı ülkelerin kültürel zevklerinin de büyük ölçüde farklılık göstermesidir. Bazı görüntüler dünyanın farklı yerlerinde okuyucularla ortak bir his yaratabilir, ancak Cornick'e göre bunu sağlamak oldukça güçtür (Cornick, 2009).

Başka bir benzer görüş, Türk yayıncı, yazar ve eleştirmen olan Semih Gümüş'e aittir. Gümüş, öteki dillerden çevrilerek yayın hakları alınan kitapların özgün kapaklarını Türkiye'de kullanmanın yaygın bir anlayış olduğunu düşünmektedir. Popüler kitaplarda daha çekici hale gelebilen bu durumun, kolay ancak çoğu zaman riskli bir seçimi de beraberinde getireceğini belirtmektedir. Gümüş, kitap kapağı tasarımının kültürlerden etkilendiğini vurgulamakta, Türkiye'de yayımlanan kitapların kapakları, tasarım ve grafik kültürünü, kültürel algı biçimini büyük ölçüde yansıttığına bu nedenle A.B.D. kaynaklı popüler kitap kapaklarının Türkiye'de yayımlanması durumunda, bu kapakların burada yabancılaşacağını düşünmektedir (Resim 37). Yayın haklarını satın alan ülkeler genellikle baskılarını pazarlarına yönelik olarak yayımlamakta, bu da pazarlarına yönelik bir kapak değilse yeniden tasarlanması gerektiğini ortaya koymaktadır (Gümüş, 2013).

Resim 37. Da Vinci Şifresi, 2003, A.B.D. ve Türkiye edisyonu - The Hunger Games, 2008, tasarımcısı Phil Falco, A.B.D. ve Türkiye edisyonları

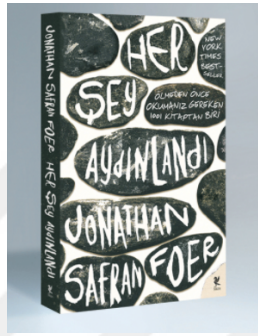
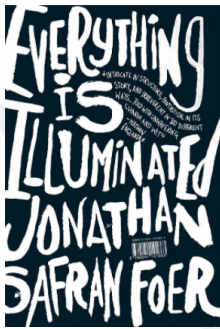


Kaynak: <https://entertainment.howstuffworks.com/davinci-code.htm>

Cornick'in üzerinde durduğu kapağın evrenselliği konusu, dünyada en çok tartışılan konulardan biridir. Uluslararası piyasada tek bir kapak tasarımı mı olmalı

yoksa, ülkelerin kendi pazarlarına göre yeniden farklı kapak tasarımı mı yapılmalı sorusunun tartışmalı cevapları mevcuttur. Ünlü sanat yönetmeni Megan Wilson'a göre, kapaklar ülkelere göre değişiklik göstermemelidir (Resim 38) (Resim 39). Ancak İngiliz tasarımcı Nathan Burton'a göre ise; kültürlerin farklı damak tadları olduğu gibi, farklı kapak gereksinimleri de olmalı görüşündedir. Tek kapak fikrini savunan tasarımcılar azınlık olmakla birlikte, çoklu kapak fikrine sıcak bakan daha fazla tasarımcı, yayıncı bulunmaktadır (Lamont, 2010).

Resim 38. Jonathan Safran Foer, 2002, Kapak Tasarımı Joy Gray A.B.D - Resim 39. Jonathan Safran Foer, 2010, Kapak Tasarımı: Nazlım Dumlu, Siren yayınları

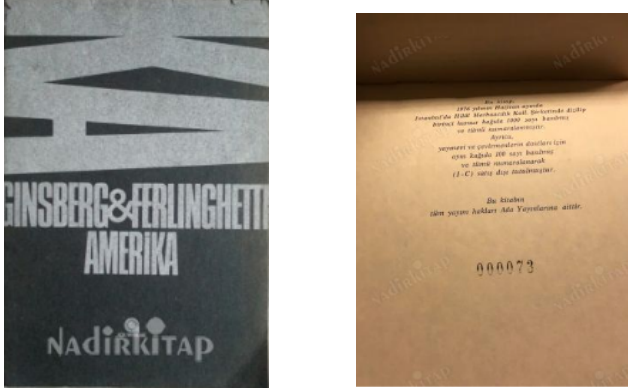


Kaynak: <https://www.itsnicethat.com/articles/jon-gray-graphic-design-130519>
https://issuu.com/burculiliales/docs/jonathan_safran_foer_-_her_ey_ayd_n

Ferit Edgü'ye göre her kitap kendi içerisinde bir bütün olup, her kitabın getirdiği bir boyut, yeni bir kapak, yeni bir mizanpaj anlayışı bulunmaktadır. Eski bir yayıncı olan Edgü kurucusu olduğu Ada Yayınlarından, Orhan Duru ile birlikte Ginsberg ve Ferlinghetti'nin şiirlerinden oluşan bir kitabı Türkçe'ye çevirmeye karar vermişlerdir. Şiirlerin uzunluğunu nedeniyle sıradan bir kitap formunun o şiirlerin yapısına uygun olmayacağını düşünmüş böylelikle farklı bir tasarımla basmaya karar vermişlerdir. Bu yeni form açıldığında okunmak için olmasa bile, bakıldığında o uzunluğun görülmesi gerektiğini düşünen Edgü, metni açtığında onu okunabilir hale getirmek için kitabın boyutunu kapağın açık haline eşdeğer büyüklükte tasarlamıştır. Boyutu nedeniyle kitapçılar bu tasarımı raflarına koymaktan kaçınmış ve gerektiği ilgiyi görememiş olsa da, 1100 adet basılan bu tasarımın satışları uzun bir zaman almıştır. Daha sonra Edgü'ye Ginsberg'den bir mektup gelmiş ve 72 dile çevrilmiş kendi kitaplarının arasında (Arapça ve Japonca'da dahil) tasarlanan kendi şiir yapısına en uygun uygulamanın Edgü ve Duru'nun yaptığı kitap olduğunu dile getirmiştir. Böylelikle başka bir ülke de tasarlanan kapak, orjinalinden daha popüler bir kimlik oluşturmuştur (Edgü,

1993:89).

Resim 40. Orhan Duru, Ferit Edgü, Ada yayınları, 1976



Kaynak: <https://www.nadirkitap.com/amerika-130-numarali-kitap-ginsberg-ferlinghetti-kitap7837650.html>

2.2. 20. Yüzyılda Kitap Kapağı Tasarımları Ve Tasarımcılar

Önceki bölümlerde kitap kapağı tasarımının tarihsel gelişimi örnekler üzerinden aktarılmıştır. Ancak 20. yüzyıl içerisinde kitap kapağı tasarımı açısından kendisine yer edinmiş, tasarıma olan bakış açılarıyla, kültürel birikimleri ve estetik değerleriyle tarihte bu alanda yerini almış birtakım tasarımcılar da mevcuttur. Bu bölümde, tasarıma bakış açısı ve örnekleriyle kitap kapağı tasarımına damgasını vurmuş tarihteki önemli isimlerden bahsedilmiştir. Kitabın kimlik inşasında ne gibi öğelerden, estetik anlayışlardan ve özgün ifadelerden yararlandıkları tartışılarak aktarılmıştır.

19. yüzyılın sonlarına kadar sadece koruyucu bir ambalaj olarak kullanılan kitap kapakları, tasarım öğelerinden yoksun, herhangi bir görüntü içermeyen bu etiketli ambalajlarla kaplanmıştı. Bu durum 20. yüzyıl başlarında yerini karton kapaklı kitaplara bırakmıştır. Kapakların bir pazarlama aracı olarak kullanılabilirliğinin ortaya çıkması, yüzyılın başlarında bu durumun popüler hale gelmesine neden olmuştur. Alan Powers'tan aktaran White'a göre; 1920'lere kadar kitap ticaretinde artan rekabet kitap kapaklarının daha da yaygınlaştığı anlamına gelmektedir. Özellikle A.B.D.'deki marka ve satış tekniklerindeki yeniliklerle, yayıncılar kapakların kitap satmada gerçek bir potansiyel araç olduğunu düşünmeye başlamıştır. 20. yüzyıl ortalarında, A.B.D.'deki kitap tasarımı, Avrupa modernizminin uyarlanması yoluyla tür ve imgenin karmaşık bütünleşmesine

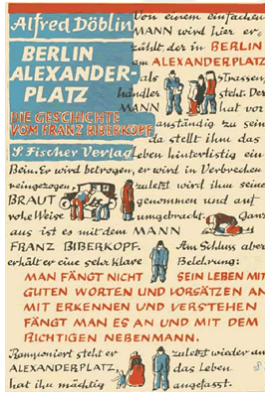
dönüşmüştür. Eskiye karşı yerleşik bir direnç taşıyan kitapların tasarımındaki bu yeni estetikten sorumlu tasarımcıların çoğu Yahudi kökenlerinden dolayı, 1934 yılında Nasyonel Sosyalizmin yükselişiyle Avrupa'dan sürgün edilmiştir. Bu tasarımcılar öncelikle kapak tasarımı adı altında bir alan oluşturmuşlar ve ortaya çıkardıkları tasarımlarla yaşadıkları yüzyılın en önemli tasarımcıları arasında gösterilmişlerdir. Alman kültürü, kimliği ve tasarım disipliniyle yetişmiş bu tasarımcıların başında, 1920'lerde ve 1930'larda Berlin'de kitap tasarımı sanatında devrim yaratan Georg ya da George Salter gelmektedir. Salter, önceki on yılın avantgard estetiğinin ana kültürünün içerisine süzölmeye başlamasıyla, Berlin'i kapak sanatına yaklaşma şekliyle heyecan verici gelişmelerin merkezi haline getirerek, bağımsız estetik değere sahip kapaklar tasarlamıştır (White, 2017:162,163).

Salter, modern kitap tasarımında en yaratıcı tasarımcılarından biri olarak kabul edilir. Almanya Weimar Cumhuriyeti'ndeki yayıncılar için yaptığı yenilikçi çalışmaları, 20. yüzyılın önemli edebi eserlerinden bazıları için oldukça önemli bir etki yaratmıştır. Salter'ın 1934'de New York'a göç ettiğinde Amerikalı yayıncılar için çalışmaya hemen başlayabilmesi ve Amerikan kitap tasarımının yüzünü değiştirebilmesi konusundaki başarısı, bu uluslararası itibarının sonucudur. Yüzyılın ortalarında A.B.D.' de yalnızca bir kapak tasarımcısı değil aynı zamanda profesyonel kapak tasarımının da savucunusu olmuştur. Salter aynı zamanda, Franz Kafka, William Faulkner, Graham Greene, Thomas Mann, William Golding'in eserleri için ikonik kapaklar yaratmıştır. Salter'ın biçimsel kökleri Bauhaus etkisinden sonra gelen "Yeni Tipografi" "The New Typography" geleneğine bağlıdır (Badaracco, 2001).

1928'de Alman tipograf Jan Tschichold (1902-1974), tarafından kaleme alınan yeni tipografi ile, Tschichold modern tipografik akımının en güçlü savunucularından birisi haline gelmiştir. Hedefi "güzellik" olan, netlik anlamında günümüz ihtiyaçlarını karşılayamayan eski tipografiyle taban tabana zıtlık içerisindedir. Tschichold, dikkat çekmeye çalışan çok sayıda yayın arasında ifade anlamında netliğin önemli olduğunu vurgulamaktadır. Yeni tipografi, metnin işlevinden yola çıkarak görünür bir biçim yaratma noktasında eski dönemlerden ayrılmaktadır. Basılı olan her türlü içeriğe saf ve doğrudan bir biçim vermek esastır. Teknoloji ve tabiatta olduğu gibi "biçim" işlevinden yola çıkılarak oluşturulmalıdır. Böylece modern insanın ruhunu ifade eden bir tipografiye erişilebilir. Basılı metnin işlevi, iletişim, kelime değeri için vurgu ve içeriğin mantıklı bir dizilimidir. Yeni tipografinin önde gelen bir diğer özelliği ise asimetridir. Asimetrimin canlılığı

hareketlerinin ve modern yaşamın bir ifadesidir. Düzen arayışı asimetrik şekilde ifade edilebilir. Biçim uğruna amacı feda eden hiç bir modern tipografi, ne kadar güzel olursa olsun, yeni değildir (Armstrong, 2012:35-37). Salter'ın bu yeni tipografinin ilkelerine olan ilgisi, en ikonik ve kalıcı tasarımlarından biri olan 1929'da Alfred Doeblin'in Berlin Alexanderplatz'ının ilk baskısında görülmektedir. Salter'ın kaligrafi ve illüstrasyonla ustaca harmanlandığı kapak, modern Alman edebiyatının en bilinen tasarımlarından biri olmuştur (Resim 41). Salter'ın tasarımları, en iyi çözümleri içeren bir yapıya sahip kabul edilirken, kullandığı yöntem doğrultusunda tarihte kendi alanında varolan ilk grafik tasarımcılar arasındaydı. Salter karton kapakları, tipografi, hat sanatı veya resimsel imgeler gibi temel elemanlara indirgemıştır. Ayrıca yüksek tasarım standardıyla yayıncılık ticaretini hizmete koyarak ortak bir paydada buluşturmuştur (Badaracco, 2001).

Resim 41. Alfred Doblin, Berlin Alexanderplatz, Kapak Tasarımı: George Salter, 1929, Almanya

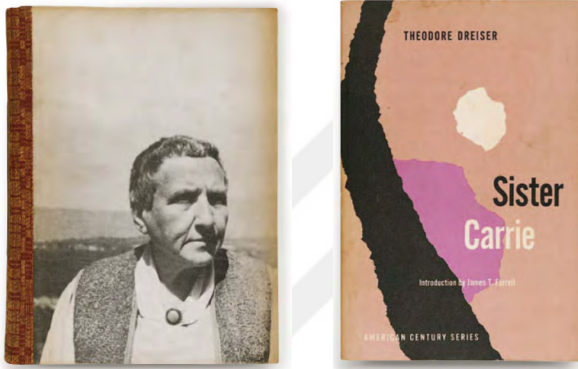


Kaynak: <https://tvtropes.org/pmwiki/pmwiki.php/Literature/BerlinAlexanderplatz>

Bu arada Amerikan kitap yayıncılığı 1950'lerde, Salter, Ernst Reichl, W.A. Dwiggins, E. McKnight Kauffer, Alvin Lustig (1915-1955) ve Paul Rand (1914-1996)'ın sanatsal anlayışlarından esinlenerek kitap kapakları için tasarımlar oluşturmak üzere soyut sanattan özgürce besleniyordu. Modernizmin ince biçimsel ve teorik karmaşıklıklarını benimsemek yerine, bu tasarımcılar Kauffer dışında, çoğu Amerikan kitap kapağı tasarımı için yeni ve modern bir görünüm yaratmaya çalıştı. 1934 yılında Alman tasarımcı Ernst Reichl (1900-1980) tıpkı George Salter gibi A.B.D.'ye gitmek zorunda kalmış ve Alman-Amerikan tasarımcı olarak tanımlanmıştır. Kitap tasarımcısı olarak rolünün yayıncının bir nesnenin sonunda bir meta olan kitabı satma ihtiyacına aracılık ettiğini anlayan Reichl, yine de potansiyel bir tüketicinin dikkatini çekmenin ötesinde tasarım için yüksek standartlar

belirlemeye çalışmıştır. Getrude Stein's "1934 Portraits and Prayers" tasarımında offset litografi yoluyla doğrudan kapağın kumaşına basılmış yazarın portresini kullanmıştır. Kumaşı ve offset litografiyi birleştirdiği bu tasarımdan da anlaşılacağı gibi tasarımda ilerici çağdaş yaklaşımları yansıtacak şekilde tarzını sürekli olarak güncel tutmuş olsa da 1957 "Sister Carrie" kapağında, kompozisyonu oluşturmak için yırtık renkli kağıtan yararlanarak, kitabın içeriğine hitap etmek için çok az çaba harcayan, ancak soyut bir görsel sistem oluşturan bir kapak da yaratmıştır (Resim 42) (Drew and Sternberger, 2005:33).

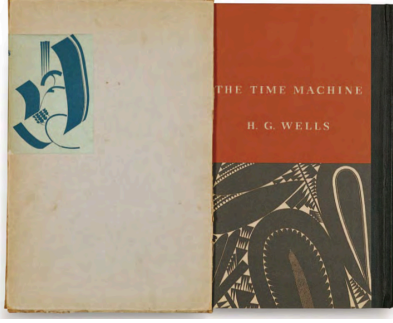
Resim 42. Portraits and Preyers, Random House, 1934 ve Sister Carrie, 1957, Sagamore Press



Kaynak: Drew, N., Sternberger, P. (2005) *Modern American Book Cover Design - By Its Cover* , New York, Princeton Architectural Press, sf:33

W. A. Dwiggins Amerikan tasarımcılar içerisinde bütün bir kitap tasarımıyla en çok ilgilenen tasarımcıdır. Geleneksel tipografide soyutlanmış resim ve kaligrafi gibi modernizmin unsurlarını birleştirmeyi amaçlayan Dwiggins, kararlı bir profesyonellik içeren yaklaşımı sayesinde kitaba değerli bir nesne olarak bakmayı sağlamıştır (Resim 43). Kitap kapağı tasarımına, kitaplarının her satırını birbirine bağlayan mizanpajlardaki dikkatlice hesaplanan yazı tipi düzenlenmelerine gösteriştten uzak bir derinlik duygusu getirmiştir (Kennet, 2017).

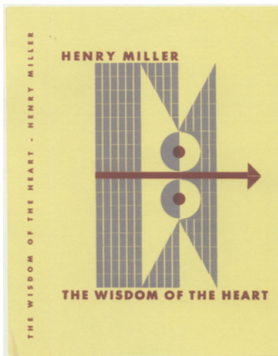
Resim 43. H. G. Wells, The Time Machine, Kapak Tasarımı: A.W. Dwiggins, Random House, 1931



Kaynak: Drew, N., Sternberger, P. (2005) *Modern American Book Cover Design - By Its Cover*, New York, Princeton Architectural Press, sf:27

Modern tasarım öncülerinden sayılan A.B.D.'li Alvin Lustig, tasarımı 1940'lı yılların başında bambaşka bir yere taşıdı. Lustig, ciltleri tozdan koruyan, rutin olarak Noel hediye kağıdı gibi atılan ve geçici ambalajlarla kaplanan karton kapaklı kitapları, sonraki yıllarda grafik tasarımcıları etkileyen küçük bir sanat türüne dönüştürmüştür. 1941'den 1955'e kadar New Direction yayın şirketi için yaklaşık 115 den fazla kitap kapağı/şömizi tasarlamıştır. New Direction sahibi James Laughlin kendisi gibi tasarımcı olan Lustig'e geniş bir imkan sunmuş, bu doğrultuda Lustig, sanatsal değeri olan tasarımlar ortaya koymuştur. Daha çok tartışmalı ve avangard metinleri yayımlayan New Direction için yaptığı ilk kitap kapağı tasarımı Henry Miller'in "Wisdom of the Heart" adlı kitabıdır (Resim 44) (Heller, 2019:45-48).

Resim 44. Henry Miller, The Wisdom of the Heart, Kitap Kapağı Tasarımı: Alvin Lustig, 1941, New Direction, A.B.D.



Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/43155517>

Lustig'in metodu, metni okumak, yazarın yaratıcı dürtüsünü hissetmek ve ardından da kendi grafik terimleriyle yeniden ifade etmektir. Her yeni kitap tasarımında kimsenin tanımlayamadığı yeni bir yaratım söz konusuydu. Lustig,

görsel kimlik, soyut sanat, modern tipografi, ekspresyonist gibi kavramlardan etkilenmiş ve bu kavramları yaratıcı grafik dili ile birleştirip geliştirmiştir. Sanat ve halk arasında daha güvenli bir ilişki kurmayı amaçlayan Lustig, sanatçı için temel sorun kendi kişisel yaratıcı bütünlüğü ile hala tanımlanmamış toplum istekleri arasında denge bulmak olduğunu düşünmektedir. Büyük bir kültür üzerinde maksimum etkiye sahip olmak için tasarımcıların birbirlerine bağımlı çalışmaları gerektiğine inanmaktadır. Modern sanatı A.B.D. kitapçılarında getiren Lustig, resmin öldüğünü ve tasarımın birincil sanat formu olarak ortaya çıkacağını düşünüyordu. Böylece 1940'ların şiir kitaplarında Dada, Bauhaus ve Sürrealizm gibi sanat akımlarının görsel dillerini yenilemiştir. Örneğin; Lorca (Resim 45) kitap kapağı, sembolik keskinlik, kompozisyon gücü ve tipografik ustalığın başyapıtı, birçok çağdaş kitap kapağının ve şemaların temelini oluşturmuştur (Lustig,1954:2-6, Heller, 2019:45-48).

Resim 45. Kapak Tasarımı: Alvin Lustig, Lorca, Tree Tragedies, Görüntü; Elaine Lustig Cohen, 1949

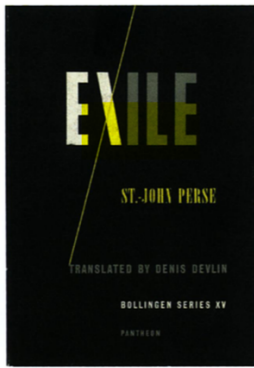


Kaynak: <https://www.jstor.org/stable/43155517> □

Lustig, kendi zamanının ruhunu yansıtan kitaplar tasarladığını düşünmektedir. Ona göre; geleneksel ve çağdaş bir kitabı oluşturan temel unsurlar malzemeyle organik olarak ilintili görünmelidir. Lustig'e göre çağdaş geleneksel tasarımdan ayıran en önemli faktörlerden biri, sorunun 'özgürce' çözümlenmesidir. Gelenekselci belirli harf karakterlerinin kullanılmasına izin veren, marj ilişkileri, tür, sayfanın tipografisi ile ilişkisini sabit kullanan, kısaca, geçmişin bilgeliğini sürdürme iddiası taşıyan, kurallar dizisini kabul eden ve bunu yaparken de geleneği sürdürdüğü inancını koruyan tasarımcılara karşıdır (Heller, 1993).

1949'da Amerikalı ressam ve kitap illüstratörü E. McKnight Kauffer (1890-1954) modernist yaklaşımı biraz daha ileri taşımış, tipografik deneylerin sınırlarını zorlamıştır. II. Dünya Savaş'ından sonra Londra'dan New York'a gelen Kauffer, güzel sanatlar eğitimi boyunca Avrupa Avangardına maruz kalması, modern tasarım anlayışını şekillendirmiştir. Avrupalı sanatçılardan oldukça etkilenen Kauffer, Duchamp, Cézanne, Picasso, Gauguin, Matisse, Van Gogh, Kandinsky gibi sanatçılardan da etkilenmiştir. London Underground Transport, Shell Oil, British Railways afişleri oldukça önemli olmasının yanı sıra, belli bir dönemden sonra A.M. Cassandre gibi Art Deco (1920-1940)⁶ akımından etkilenmiştir. İşlerinde, London Underground Transport, 1930'da Avrupa deneyimi ve modern sanat anlayışını yansıtmaktadır. Bu tasarımların ardında İngiliz grafik tasarımına büyük katkı sağlayan Kauffer, 1930'larda İngiltere'de sanatsal kalitesi yüksek kapak tasarımının oluşmasında büyük katkı sağlamıştır. Kapakları grafik ve tipografik deneyler için bir araç olarak kullanmayı amaçlayan Kauffer, çağdaş sanat akımlarıyla entelektüel bir etkileşim kurmayı amaçlamaktadır. (Drew and Sternberger, 2005:35, Megg and Purvis, 2012:298). 1949 yılında Exile and Other Poem (Resim 46) adlı Pantheon Books tarafından yayımlanan kitapta ise, simetri ve zıtlık kurgusunu devam ettiren tasarımcı, X harfinin uzantısıyla yeni bir görüntü elde etmeye çalışmıştır (Evuarherhe, 2015).

Resim 46. ST. John Perse, Exile and Other Poem, 1949, Pantheon Books, NY Brasch Collection



Kaynak:https://www.antiqbook.com/search.php?action=search&l=en&author=Perse&owner_id=csmx&searchform=http%3A%2F%2Fwww.antiqbook.com%2Findex.php%3F1%3Den%26o%3D&sort_type=asc&sort_order=author_name+asc%2C+title_fi

⁶ Art Deco: Fransız menşeli sanat akımıdır. 1920'lerden sonra özellikle mimaride görülen ikonik Chrysler ve Empire State binalarını etkileyen bu akım, zerafet kontrast, uyum arasında hassas bir denge, çizgi ve şekiller yardımıyla, perspektif kullanımı temellerine dayanan bir usluba sahiptir (The Editors of Encyclopaedia Britannica, 2019).

Tasarımcı Paul Rand (1914-1956): ‘*Yaratıcılık bir değirmense, gördüğünüz her şey öğütülecek bir tahıl olabilir*’ demiştir. 1930’ların başında küçük ama yetenekli bir grup Avrupalı ve Amerikalı tasarımcı, tasarımlarında değişik farklı yollar denemeye başladı. Avrupalı önderlerin yaptıkları deneylerle, Amerikan ticaretinin maddi isteklerini birleştirdi. Tasarımda bir devrim yarattılar. Lester Beall, Bradley Thompson ve Alexey Brodovich’in de aralarında bulunduğu bu gruptaki en etkin isim Paul Rand’dı. Rand modernizmi, savaş sonrası A.B.D.’ye getiren tasarımcı oldu. Klee, Picasso, Calder ve Miro gibi modernistlerden etkilendi. Ticari tasarımların karşısında durdu. Her ne kadar Alvin Lustig’in çok sofistike tasarımları ve entelektüel titizliği, onu 1940’larda ve 1950’lerde modernist kitap kapağı tasarımları konusunda en dikkat çekici Amerikalı tasarımcı haline getirse de, Paul Rand, çoğu zaman II. Dünya Savaşı sonrasında en etkili Amerikalı tasarımcı olarak görülmektedir. Rand, Avrupa modernist resim, mimari ve tasarım yayınları gibi geniş kaynaklardan gelen tasarım hakkında felsefi, tarihi ve politik metinlere eğilimli, meraklı olması açısından oldukça önemli bir isimdir. Rand, Avrupa avangardının görsel sözlüğünü, müşterilerinin kurumsal kimliğini şekillendirmeye yardımcı olabilecek Amerikanlaştırılmış bir ticari dile dönüştürmek konusunda oldukça becerikliydi. Avrupa modernizminin çoğunun katı, aldatıcı, sersemletici formlarını kendiliğindenlik duygusu yaratan tasarımına karşılık, daha yumuşak, hatta bazen esprili bir yaklaşım kullandı. Rand’ın güçlü yanları, görünüşte zıt unsurları ve kavramları sentezleme yeteneğinden gelmektedir. Sanatı ticarete entegre etti ve modernist ideolojinin ölümcül ciddiyetini eğlenceli mizahla dengelendi. 1940’larda Rand, sanat kitap kapağı tasarımının basit açıklayıcı ve tipografik kurallarını kıran ilk Amerikalı tasarımcılar arasındaydı. “The Dada Painters and Poets” (Resim 47) için kapak da, sade, cesur formları hem kelime hem de resim olarak kullandı. 1945’te Rand, Dwiggins’in kısıtlı klasiğinden Reichl’in modernist teknolojik deneyimlerine kadar geniş bir stilistik ve teorik yaklaşım yelpazesini kapsayan bir grup olan Alfred A. Knopf için çalışan tasarımcıların arasına katıldı (Helfend, 1998).

Resim 47. Kapak Tasarımı: Paul Rand, The Dada Painters and Poets, 1951, Wittenborn & Schultz



Kaynak: <https://paulrand.design/work/designed-contributed/1951-The-Dada-Painters-and-Poets-An-Anthology.html>

1971 yılında Anthony Burgess tarafından yazılan “Otomotik Portakal” filminin gösterime girdiği tarihte, tasarımcı David Pelham tarafından kitabın kapağı da tasarlanmıştır. Pelham’ın tasarladığı kapak ikonik hale gelmiştir (Resim 48). Pelham bu durumdan oldukça rahatsızdır çünkü kapağı yapması planlanan tasarımcı kapağa zamanında doğru bir kimlik önerisi getiremediği için, Pelham kapağı üstlenmiş ve fikir bir gün içerisinde, üzerinde çok düşünme fırsatı olmadan ortaya çıkmıştır. Bu nedenle de ikonik bir simge haline gelen tasarım Pelham’ı pek memnun etmese de, kapak poster, tişört süslemesinde popüler bir ikon haline gelmesine engel olamamıştır (Sinclair, 2011).

Resim 48. Anthony Burgess, Otomatik Portakal, Tasarım: David Pelham (1971)



Kaynak: <http://chipkidd.com/home/portfolio-3/>

Tasarım tarihinde karşımıza çıkan bu tasarımcılar, kitabın kimliğini yaratma da ve kitap kapağı tasarım anlayışının gelişim sürecinde oldukça önemli bir etki yaratmıştır. Öyle ki buradaki kitap kapağı tasarımcıları, günümüzde hala yeni kuşak tasarımcıları etkilemeye devam etmektedir. Kendi dönemlerinin kimlik ve estetik anlayışını yansıtan bu kapak tasarımları, kendilerinden sonra gelen tasarımcılar için

yeni yol arayışlarına teşvik ederken, aynı zamanda bir dönemde izlerini üzerlerinde taşımaktadır.

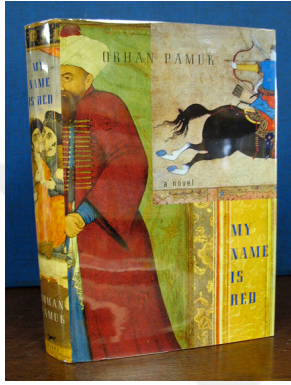
2.3. Kitap Kapağı Tasarımında Güncel Yaklaşımlar Ve Dizi Kitaplar

20. yüzyılın ikinci yarısından itibaren, kitabın üretim yöntemleriyle ilgili teknolojik gelişmeler doğrultusunda, kitabın tipografisinin üretiminde, görüntü işleminde, sayfa mizanpajında daha önceleri kullanılan analog yöntemler yerini sayısal yöntemlere bırakmıştır. Bu gelişmeler doğrultusunda kitap deneyiminin geçirmekte olduğu dönüşüm, kitapla ilgili tartışmaların temel konusunu oluşturmaya başladı. Bugünün okuma deneyimi, sayısal teknolojilerin gelişmesi nedeniyle biçim değiştiriyorken bir yanda da yeni medyanın basılı kültürün sonunu getirip getirmeyeceği tartışılıyor (Dündar, 2013:9). Kitap kapağı tasarımcısı Geray Gençer, “dilimiz, edebiyat geleneğimiz, kullandığımız baskı teknolojileri, kitaplarımızın sayfa ve kapak tasarımları, her biri geçmişten günümüze süregelen basılı iletişim kültürümüzün biricik göstergeleri”dir demiştir (Oral, 2016). Burada uluslararası düzeyde tasarımcılar göz önüne alınarak, bir görsel kimlik inşa ederken ne gibi yollardan geçerek nasıl bir bakış açısıyla yeni bir kimlik oluşturdukları tartışılmıştır. Ticari bir ürün olarak gören ya da sanat değeri olan bir nesne olarak değerlendirilen kapaklar oluşturulurken, bu iki uç noktanın arasında tasarımcılar ne gibi süreçlerden geçerek ne gibi eğilimler gösterdiği araştırılmıştır.

A.B.D.’de büyük bir üne sahip olan kitap kapağı tasarımcısı Chip Kidd (d.1964), kitabın içeriğinin, tasarımın kimliğinin oluşmasında başarının anahtarını taşıdığı ve kapak tasarımlarının da bunda küçük bir rol oynadığı görüşündedir. Kapağın yeteri kadar gizem ve duruluk taşıması gerektiğini savunan Kidd, kitabın dikkat çekmesine yardım ederken, kapak sayesinde içeriğe form kazandırmaktadır. 2001 yılında Türk yazar Orhan Pamuk için tasarladığı “Benim Adım Kırmızı” (Resim 49) kitabında Kidd, kapağı oluştururken metnin içeriğinin yanı sıra doğrudan yazarla temasa geçmiş ve kapakta kullandığı görselleri Pamuk’tan tedarik etmiştir. 16. yüzyıl Osmanlı ressamı arasında entrika ve cinayet konulu kitap için kapak oluştururken Pamuk’tan aldığı görseller yardımıyla önce bir puzzle oluşturmuş ve sonra bu puzzleleri anlamlı bir şekilde yeniden kurgulamıştır. Kitabın genelinde bir

oyun kurgusu oluşturan Kidd, kitabın sırtında kaçak aşıklara yer verirken, ön kapakla beraber sultanın onları yakaladığı ve sultanın da hayatının tehlikede olduğu bir kurgulama yoluyla hikayeyi anlatmış, böylelikle bu kurgusal tasarımla kitabı açmak için okuyucuda bir merak uyandırdığını düşünmüştür. Pamuk'a göre doğrudan yazarla iletişim halinde üretilmiş bu kapak oldukça başarılı bir şekilde hikayeyi anlatmaktadır (Blumberg, 2007, Kidd, 2015).

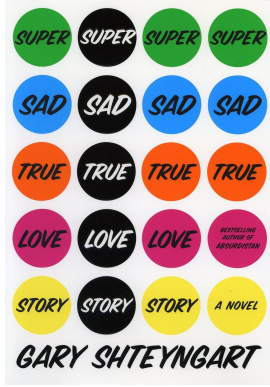
Resim 49. Orhan Pamuk, Benim Adım Kırmızı, Kitap Tasarımı: Chip Kidd, 2001, A.B.D.



Kaynak: <http://chipkidd.com/home/portfolio-3/>

Çağdaş edebiyatta ikonik kitap kapakları tasarlayan A.B.D.'li tasarımcı Rodrigo Corral, her kitaba raflarda mümkün olan en iyi şansını vermenin kendi işi olduğuna inanmaktadır. Corral okuyucuların tıpkı kendisi gibi metnin çevirmeni olduklarını ve okuduklarında bu metni kendi görüntüleriyle eşleştirdiklerini bu nedenle de kitabın kapak resmiyle açıklamak istemediğini söylemektedir. Ona göre her kapak tasarımı gizemli bir parça barındırmalıdır. Bu parçanın veya görüntünün ne anlama geldiğini ifade ettiklerinde kendi kendilerine bir keşif süreci yaşamalarını ummaktadır. Random House için 2010 yılında yazar Gary Shteyngart için “Super Sad True Love Story” (Resim 50) adlı kitabı tasarlayan Corral, bu kitabın kapağını, tonunu yakalabilmek için soğuk ve duygusal olmayan bir şeyler ararken aynı zamanda da çekici görünmesini sağlayacak bir kapak tasarımı oluşturmak istediğini vurgulamaktadır. Stanley Kubrick'in 2001: A Space Odyssey'inden yola çıkarak, duygu ve iletişimden sıyrılan bir sistemde hepimizin sadeleştirildiği ve kategorize edildiği, sınıflandırıldığı bir an yaratmak istediğini kapağın da bu seçenekleri okuyucuya sunduğunu düşünmektedir. Corral, bu yaklaşımın insanlarda da benzer bir algı yaratmasını umarken bunu başarabildiği noktada yazarın düşüncelerini doğru bir şekilde aktarmış ve kitaba uygun görsel kimliği kazandırdığına inanmıştır (Racic, 2010, Print Mag, 2016).

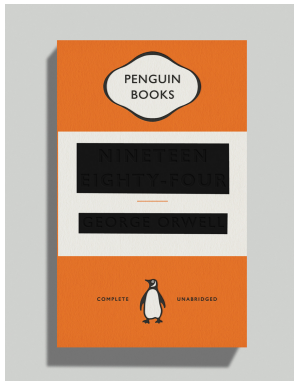
Resim 50. Gary Shteyngart, Super Sad Love Story, 2010, Random House, A.B.D., Kapak Tasarımı: Rodrigo Corral



Kaynak: <https://www.newyorker.com/books/page-turner/under-cover-rodrigo-corrall-and-super-sad-true-love-story>

Kitap pazarında müşterileri çekmek için zorlu bir rekabet ortamının söz konusu olması, sürekli değişen ve benzersiz tarzlarda kitap tasarımlarının artmasına yol açmıştır. Yıllar içerisinde ortaya çıkan yeni tasarım trendleri kitabın kalıcı bir kapak tasarımının olmasına izin vermemektedir. Farklı dönemlerde insanlar, o dönemlerin tasarımlarına yansıyan farklı bir beğeniye sahiptir. Bu nedenle yeni bir tasarım arayışı her zaman devam etmektedir (Carton, 2018). David Pearson tarafından Penguin Books için 2013 yılında George Orwell'in "1984" adlı kitabı yeniden tasarlanmıştır (Resim 51). Başlık ve yazar isminin siyah alanla neredeyse tamamen gizlendiği kitap, geçmiş tasarımların yanı sıra tasarlandığı dönemde radikal kapaklardan biri olarak tanımlanmıştır. Distopya klasiğine parlak bir fikir olan bu sansür yaklaşımı, 1984'ü temsil eden ikonik kitap kapaklarından biri haline gelmiştir (Sinclair, 2013b).

Resim 51. Goerge Orwell, 1984, 2013, Kapak Tasarımı: David Pearson, Penguin Books



Kaynak: <http://www.openculture.com/2016/04/the-cover-of-george-orwells-1984-becomes-less-censored-with-wear-and-tear.html>

Bir diğerk Penguin Books için “Otomatik Portakal” (Resim 52) kitabını yeniden tasarlayan İngiliz grafik tasarımcı Jonathan Barnbrook (d.1966) sanat yönetmeni ve kitap kapağı tasarımcısı Jim Stoddart ile birlikte çalışmıştır. Barnbrook, kitabın daha evvel defalarca oluşturulmuş kimliklerinden bağımsız üretilmiş bir tasarım oluşturduğuna inanmaktadır. Kitabın daha evvel bir diğerk tasarımcı David Pelham tarafından oluşturulmuş bir önceki bölümde yer alan kapağı, uzun yıllar boyunca kullanılmış ve taklit edilmiş olması kapağın tasarımı için ikonik bir hal almıştır. Barnbrook’da bu sebepten farklı bir yaklaşım getirmesi gerektiğine inanıyordu. Böylelikle kitabın tasarımı metinden de etkilenerek yalnızca renk ve şekle indirgenmiştir. Malevich’ten de etkilenen tasarımcı, kapakta eksiltmeye giderek, baskın iki ton kullanmıştır. Metin ya da kelime yerine büyük bir çember kullanan Barnbrook’un yaklaşımını, Stoddart oldukça çarpıcı bulmuştur. Turuncu daire ikonik bir öge olmuş ve kelimenin yerine geçmiştir. Kitabın kahramanı Alex’in içine girdiği evlerden biri 60’ların soyut sanat eseri olabileceğini söyleyen tasarımcı, yuvarlağın Alex ve beyaz çerçevenin de Korova Milk Bar’a gönderme yaptığını söylemektedir. Tasarımı Alex’in temsil ettiği güneş, enerji ve yaşam, hükümetin herşeyi gören gözü ve vahşet anı olarak adlandırmıştır. Basit soyut formların gücüne inanan Barnbrook, ayrıca Pelham’ın tasarımının okuyucunun hayal gücüne yer açmadığını düşünmektedir (Sinclair, 2013a).

Resim 52. Anthony Burges, Otomatik Portakal, 2014, Kapak Tasarımı: Jonathan Barnbrook, Penguin Books

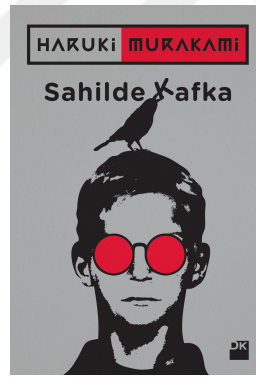
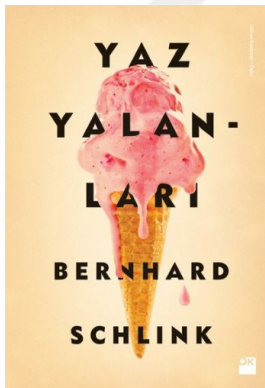


Kaynak: <https://barnbrook.net/work/penguin-a-clockwork-orange/>

Stoddart, “1984” ve “Otomatik Portakal” kitaplarını, normların ötesine geçen iki kapak tasarımı olarak tanımlarken, bu kitapları raflardaki ticari ürünlerin içerisinde yakalanmış olan değerli nesnelere olduklarını vurgulamaktadır (Sinclair, 2013).

Kitap kapağı tasarımında ülkemizde önde gelen isimlerden olan Geray Gençer, kitap piyasası hakkında sadece görünür olanın hayatta kalabildiği, sınırlarımızı zorlayan hızda üretim yapan bir piyasa içerisinde çalıştığını, bu koşullar altında basılan kitap sayısı gittikçe artarken özenle üretilmiş, nitelikli kitap bulmanın zorlaştığını vurgulamaktadır. Okurların, kitaplara sahip olma arzusunun okuma isteklerinin yerini aldığını düşünen Gençer, “edebiyat ve yazım tarihi, daha köklü ve bütünsel olan kültürlerin bu süreci daha az hasarlı atlatırken bizim gibi geçmişle geleceği arasında bağ kurmakta zorlanan, günün koşullarına hızlıca ayak uydurmuş memleketlerde edebiyat alanı günümüz üretim koşullarından fazlasıyla zarar gördüğünü düşünüyorum” demiştir (Oral, 2016). Tasarım aşamasında ise, yayınevi kültüründen, kendi hayal ve içsel dünyasından yararlandığını belirten tasarımcı, kendi tarzını oluşturduğunu düşünmektedir. Kişisel hayatından, çevresinde gördüklerinden, editörden, yazar ve metnin kendisinden yola çıkarak kapağa görsel bir kimlik kazandırmaktadır (Resim 53) (Kara, 2014).

Resim 53. Yaz Yalanları, 2012, Bernhard Schlink ve Sahilde Kafka, 2018, Haruki Murakami, Kapak Tasarımları: Geray Gençer, Doğan Kitap



Kaynak: <http://www.geraygencer.com/project/summer-lies>
<http://sesliokuduk.blogspot.com/2011/09/sahilde-kafka-haruki-murakami.html>

Okuyucunun hayal gücüne alan bırakan tasarımlar oluşturduğuna inanan Gençer, Doğan Kitap için kurumun kültüründen yola çıkarak birçok kitap kapağı tasarımı yaratmıştır (Oral, 2016).

Kendi kitap kapaklarını tasarlayan Japonya’da yaşayan, fotoğrafçı ve yazar olan Craig Mod, kitap kapaklarının, daha büyük bir tasarım sisteminin yalnızca bir parçası olduğunu, bu nedenle kitaba kimlik kazandırmak için kapağın önemli ancak tek kriter olmadığını düşünmektedir. İç tasarıma daha çok önem veren Mod, iç kısımlarda okuyucu için akıl oyunları kurulabileceğini, bu oyunların kitabın sesini ve hatta anlamını etkileyebileceğini vurgular. Mod, tasarladığı dört kitabı için, kendine

özgü görsel bir kimliğe sahip olduklarını, tipografi ve sağladığı düzen ile kapak ve iç kısımlar arasında ortak bir tasarım anlayışı yakalamaya çalıştığını belirtir (Resim 54) (Mod, 2012).

Resim 54. Craig Mod, 2012



Kaynak: <https://craigmod.com/>

Yalnızca kitap kapağı tasarımında görsel kimlik tanımlaması yaparken, bir dizide bunun nasıl çalıştığına da bakmak gerekir. Dizi kitap denildiğinde akla gelen, tüm kitapların aynı boyutta, o dizide yer alan hemen hemen yazı karakterlerinin, aynı olduğu ve eğer üzerinde illüstrasyon yer alıyorsa yalnızca bunların değişiklik gösterdiği kitaplardır. Bu dizi kitapların bazılarında numaralandırma sistemi de kullanılmaktadır (Batur, 1993:88). Avustralyalı grafik tasarımcı olan Jenny Grigg, Avustralyalı yazar Peter Carey (Resim 55) için beş yıl arayla iki ayrı seri tasarlamıştır. İlk serinin içerikle doğrudan ilintili olmaması yalnızca tipografik yaklaşımla tasarlanması, ikinci seri için çıkış noktası oluşturmuş, ikinci seri içerikten yola çıkılarak tasarlanmıştır. Carey'in kendine özgü yazım stiline herhangi bir şeyi tasvir etmekten alıkoyduğunu söyleyen Grigg, yazının nefes almasını sağlayabilmek için soyut, sembolik yaklaşımın doğru olduğunu düşündüğünü vurgulamıştır. Tasarımlarının, çocukluğu, yaşadığı bölgenin tabiatı ile kolektif hafızasına dokunan benzersiz, doğuştan gelen yani ticari dünya hakkında hiçbir şey bilmeden önceki deneyimlerinden yararlandığına inanmaktadır. Kişisel bir tada sahip olmanın daha önemli olduğunu vurgulayan tasarımcı, kişisel tasarımın bulunduğu bölgeden bağımsız olmasının daha ilginç olduğunu düşünmekte, bu kişisel tasarım anlayışının ise bölgesel bir anlayışa karşılık gelebileceğine de inanmaktadır (Killen, 2013).

Grigg, Carey'in kitap kapaklarında farklı soyut grafikler oluşturmak için harf formları ile çalışmış, tüm bunların yanı sıra temelini Danimarka'dan alan işlevselliğe ve sadeliğe odaklanan bir tasarım anlayışını da benimsemiştir. Modern

minimalist İskandinav tasarımı, 1930’larda Danimarka, İzlanda, İsveç, Norveç ve Finlandiya’daki beş İskandinav ülkesinde 1954-1957 yılları arasında ortaya çıkmıştır. 1950’lerde gelişim gösteren bu İskandinav tarzı modern, demokratik, ekonomik, şık mobilyalara ve iç mekanlara öncelik vermiştir. Nordik tasarımı oluşturmak için, doğadan ve iklimden ilham alan temiz çizgileri, ve basit tasarımları vurgulamıştır. Yaşamın her kesiminden insanlar için uygun fiyatlı ve kolay erişilebilir olan güzel tasarımları ve kaliteyi, sürdürülebilir ürünleri tanıtmıştır. Temiz ana hatlar, basit düzenli kıvrımlar, günlük kullanım için pratiklik sağlamak temel amaçlarıdır. İskandinavya’nın modern tasarımlarıyla ün kazanmaya başlamasından sonra, İsveçli parakende şirketi IKEA, dünya genelinde gelişmeye devam etmiştir. IKEA’nın devam eden başarısı, iPhone’da da şık, sade, kavisli gövdesi minimal butonlarıyla başka bir boyuta geçiş yapmıştır. Basitlik, güzellik ve faydaya sahip dengeli bir karışım, 1950’lerden bu yana uluslararası bir standart oluşturmaya çalışmıştır. Danimarka’da bir dönem zaman geçirdiğini ve tasarım anlayışlarından oldukça etkilendiğini vurgulayan Grigg, İskandinav tasarım anlayışını kendi kitap kapaklarında etkisinin olduğunu da düşünmektedir (Howe, 2016, Cruz, 2018).

Resim 55. Peter Carey Dizisi, University of Queensland Press, 2001 and Random House, Avustralya, 2006



Kaynak: http://www.jennygrigg.com/book_covers1.html

Birinci serinin harf çözümlemesinin aksine ikinci seri için renkli bantlardan yararlanan Grigg, metnin içeriğiyle birlikte çalışan ve kapakları renk ile birbirinden ayırarak bütünde aynı tasarım anlayışıyla, kapak fikrinin çalışmasını sağlamıştır. Her iki seride kendi içerisinde tutarlı ve bütünde birbirini tamamlayan tasarımlar görmek mümkündür. Grigg tıpkı İskandinav tasarımcılar gibi tasarımları oluşturmak için doğadan, iklimden ilham alan, temiz, basit bir yaklaşım gerçekleştirmiştir (Killen,

2013).

İngiliz tasarımcı David Pearson 2005 yılında Penguin Books için Great Ideas (Resim 56) adlı bir dizi felsefi kitap tasarımı oluşturmuştur. Bu tasarımlar için Londra arşivinden yararlanmış, amaca iyi hizmet eden eski moda bir tasarım anlayışı geliştirmiştir. Penguin Books'un arşivinin en büyük ilham kaynağı olduğunu vurgulayan Pearson, şirketin tasarım tarihinin farklı dönemlerinden yararlanarak diziyi oluşturmuştur. Bu kapak fikirleri Penguin'in tasarım tarihinden, kimliğinden ortaya çıkmıştır. Her bir kapağı kendi dönemine ve ruhuna özgü tipografiyle süsleyen tasarımcı, tarih boyunca dünyayı değiştiren, fikirleri uygarlığı sarsan büyük düşünürlerin, öncülerin çalışmalarını sunmaktadır. Dizi, geleneksel matbaacıların siyah kırmızı renklerinden yararlanarak oluşturulmuş, ön kapağın tipografik elemanlarının kabarıklığıyla da diziyeye dokunsal bir tasarım eklenmiştir. Kitaplar, yazar ismi, yayıncı ve dizi isminin yanı sıra eserlerden alıntı da içermektedir. Great Ideas dizisi için tasarımcı John Gall, "kavram ve uygulamanın sorunsuz bir şekilde senkronize olduğu bir durumdur" demiştir. Pearson, her kapağın kendi başına estetik olarak ayrıca çalışması ve aynı zaman da koleksiyonun bir parçası olması gerektiğini vurgulamıştır. Kapaklar yazıldıkları dönemi yansıtmalarının önemini vurgulayan Pearson, kitapların ilk yayımlanma dönemlerindeki yazı ve tipografisini hatırlatacak şekilde kurguladığını söylemiştir. Geleneksel bir tasarım duyarlılığını, modern estetiğiyle harmanlayarak kitlesel biçimde dönüştürülmüş yayıncılık alanında bir yer edinmekten söz eden Pearson, diziyi bir şekilde eski tasarımlardan yola çıkılarak yeniden modernize etmiştir (Himelfarb, 2016).

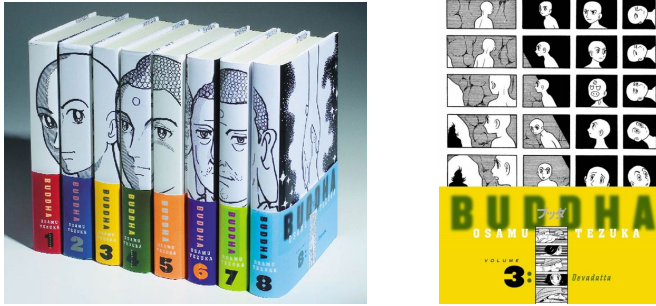
Resim 56. Penguin Books Great Ideas Volume I, Kapak Tasarımı: David Pearson, İngiltere, 2005



Kaynak: <http://typeasimage.com/greatideasone.html>

2015 yılında Vertical adlı bir New Yorklu yayın kuruluşu, Japon pazarını A.B.D.'ye tanıtmak için sanat editörü olarak Chipp Kidd ile çalışmak istemiştir. Japonya'da çok bilinen yazarların, A.B.D. pazarı için yeni olması, Kidd için heyecan verici bir deneyim olmuştur. Vertical yayın kuruluşu ile çalışmaya istekli olmasının bir diğer sebebi ise Kidd için şirketin manga dehası olan Tezuka Osamu'nun da çalışmalarının yayılacak olmasıdır. Japon pop kültürüne hep bir yakınlık duyduğunu düşünen Kidd, yaptığı gezilerde buradaki kitapçılardan kitaplar topladığını ve bu topladığı şeylerin kendi kapak tasarımlarında etkisi olduğunu düşünmektedir. Yıllar içinde önemi ortadan kalkacak zamansız kapaklar yaratmayı amaçladığını ifade eden Kidd, Tezuka'nın kitapları için 8 ciltten oluşan Buddha'nın hayatını konu alan bir dizi oluşturmuştur (Resim 57). Kitapları yan yana bir rafa yerleştirdiğinizde, Buddha'nın hayatının genç bir çocuktan, yaşlı bir adama dönüştüğünü görebilirsiniz. Kidd, Vertical serisiyle onları güzel nesnelere dönüştürmeyi ve sahip olunacak objeler haline getirmeyi istemiştir. Japonya'nın eşsiz tasarım duyarlılığı ve kimliğiyle Kidd, gelecek yıllarda yayın dünyasını ne şekilde değiştireceğini düşünmektedir (Warham, 2013).

Resim 57. Tezuka Osamu, Buddha, 2013, Kapak Tasarımı: Chip Kidd, New York



Kaynak: <http://chipkidd.com/home/portfolio-3/>

Benzer bir dizi örneği ise kapak tasarımları Semih Sökmen'e ait olan Metis yayınlarının 2014 yılında oluşturduğu "Metis Seçkileri" dizisidir. Metis kendi içerisinde birçok alanda dizi kitap tasarımı şeklinde piyasayı ele alıyor, edebiyat eleştiri, bilim vb birçok alanda dizi kitap üretimi piyasaya sürüyor. Kurucusu Semih Sökmen olup aynı zamanda yayınevinin görsel ve teknik tasarımlarını da yürütmektedir. Kitap kapağının yayınevinin kimliğini yansıtması gerektiğine inanan Sökmen, böylece kitapları bu anlayışla koleksiyonun bir parçası haline getirebileceğine inanmaktadır. Ancak bu durumun kitabın şahsiyetinin önüne geçmemesi gerektiğini de düşünmektedir. Yayınevi için bünyesinde yayınlanan her

kitap, o koleksiyona ait, onu geliştiren ve genişleten katkıdır ve bir anlam oluşturma açısından birbirlerini etkilemektedir. Metis'in yayınevi politikasının bu yönde olduğunu söyleyen Sökmen, aynı zamanda kitapların uyum arayışına gidilmeden de aynı yayınevi altında da toplanabileceği görüşündedir. Dizi kitap tasarımlarında zeminde yazarların fotoğrafları bulunuyorken, tipografik öğelerde kullanılan yer açısından benzerlik göstermektedir. Dizi birbirine numaralar ile bağlanmakta, omurga kısmında yazar, eser ve yayınevi logosuyla birlikte bu numaralar da yer almaktadır. Aynı zamanda her kitap kapağı oluşturulduğu metnin bir parçasını üzerinde taşmakta, yazar, eser hakkındaki bigilere ise arka kapakta rastlanmaktadır. Ayrıca kitap için söylenmiş birtakım okuyucu görüşleri de burada yer almaktadır (Resim 58) (K24, 2016).

Resim 58. Metis Seçkileri 2014, Türkiye



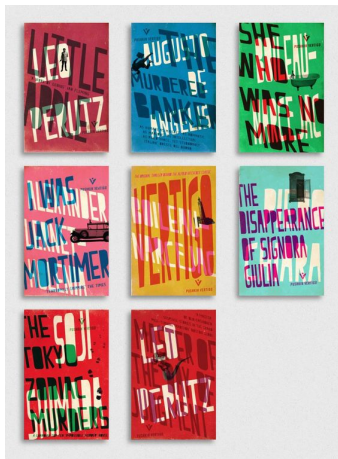
Kaynak: <https://www.metiskitap.com/catalog/series/616>

Seri kitap tasarlarken, bir fikir bulmanın ve o fikrin birden fazla kapakta nasıl çalıştığını göstermenin heyecan verici bir iş olduğunu düşünün Keenan, seri tasarımlarda bir denge kurmanın önemli olduğunu da vurgulamaktadır. Bu denge iyi kurgulanamazsa kitaplar kimliklerini kaybedebilir ya da serbest bir denge kurulacak olursa grup olarak çalışmaz ve kitapları bir dizi olarak üretme fikrini ortadan kaldıracaktır. Kitapların bir grup olarak çalışabilmesi için uygun denge kurmak oldukça önemlidir bir iştir. Keenan'nın bu bağlamda en önemli çalışmasını, 1997 yılında yayın dünyasına giriş yapan Pushkin Press (Resim 59) ile yapmıştır. Bir dizi suç ve gerilim romanı ile Eylül 2015'te Pushkin Vertigo adı ile özenle seçilmiş daha önce hiç İngilizce'ye çevrilmemiş bir dizi kitabı piyasaya sürmüştür. Fransa, İspanya, Avusturya, Japonya, A.B.D. ve İtalya vb. gibi ülkelerdeki en iyi suç ve gerilim romanlarını toplamış, ortak dil İngilizce olacak şekilde yeniden tasarlayıp piyasaya sürülmüş olan bu serinin tasarımını üstlenen Keenan, aynı zamanda Pushkin Vertigo için bir de farklı bir kimlik oluşturup yeni bir logo tasarımı yapmıştır. Tüm

yönleriyle yeniden bir kimlik kazandırılan bu seri dünyanın dört bir yanında suç temalı klasikleri tanıtmayı amaçlanmıştır. 1920'ler ve 1960'lar arasında yayımlanmış bu klasikler, aynı zamanda türün hayran kitlesi için ideal bir kütüphane oluşturmayı amaçlamıştır. Keenan seri için, başlangıcından itibaren yabancı gibi görünen bir şeyle gelmek istediğini, sanki hiç duymadığınız bir ülkedeki tatilden geri getirdiğiniz bir şey gibi diyerek tanımlamıştır. Seri tasarımında Keenan, her bir kitabın kapağında tipografik öğelerin yanı sıra, kitabın hikayesi ile ilgili küçük bir görüntü kullanmış, örneğin, Vertigo'da bir kule, The Disappearance of Signora Giulia'da açık bir gardirop görüntüsüne yer vermiştir. Cansız renk kullanımını kapağı iyi görüntüsünden uzaklaştırmak için kullandığını belirten Keenan, logo için ise negatif alandan yararlanmış ve tipografik öğelerle bütünde bir kimlik oluşturmayı amaçlamıştır (Abrams, 2015, Keenan, 2019).

Jamie Keenan'a göre her kitap kendi dünyasını, kendi kurallarını ve mantığını yaratmaktadır. Kitap kapağı tasarlamak için, bir ambalaj parçası, mini poster, kurumsal kimlik, illüstrasyon ya da fotoğraf kullanılan yalnızca tipografik, figüratif veya kavramsal olan çeşitli tasarım yöntemlerin uygulandığı tasarım sürecinde, metni okuyup, birkaç gün boyunca bilinçaltında yüzmesine izin verdiğini ifade eden Keenan, kitabın içerisinde yaşadığı dünyanın yarı tuhaf, yarı soyut bir resmini oluşturmaya çalıştığını belirtir. Bu oluşturmaya çalıştığı dünyanın neye benzediğini insanlara göstermek için kapağı kullandığını ifade eder (Keenan, 2019).

Resim 59. Jamie Keenan, Pushkin Vertigo, 2015 yılında Keenan tasarımlarıyla



Kaynak: <http://www.casualoptimist.com/blog/2015/08/26/pushkin-vertigo-crime-series-designed-by-jamie-keenan/>

Ülkemizde de satışa sunulan 2016 yılında Macmillan Collector's Library (Resim 60) tarafından yayımlanmış dünya çapında dili İngilizce olan dizi, oldukça

önemli klasikleri içermektedir. Edebi anlamda geniş bir coğrafyayı ele alan dizi, bünyesinde Moby Dick, Oliver Twist, Robinson Crusoe gibi kitapları da bulundurmaktadır. Cep kitabı boyutunda tasarlanmış ve birarada tek tip olarak kurgulanmış bu kitaplarda, yıldızlı kenarlar, hepsinde benzer renk ve süsleme bulunan görkemli kumaş ciltleri, şerit yerimleri ve her kapakta kendi özel kurgusunu yansıtan illüstrasyonlar bulunan bu kitapların yan sayfalarında (end paper) ise desenli kağıt kullanılmıştır. Dizinin kapakları şömizle ayrıştırılmış, üzerinde geniş yer kaplayan illüstrasyonların yanı sıra kitabın ve yazarının adına, omurgasında ise, yazar ve eserin adının dışında yayınevinin logosuna yer verilmiştir. Tüm kitaplarda değişen tek şey illüstrasyonlardır. Onun dışında içte ve dış tasarımda tüm kurgu birbiriyle benzerlik göstermektedir. Şömizin kulaklarında ek olarak yazar ve eser hakkında bilgiler, yayınevi yanı sıra kitapta kullanılan görsellerin alındığı sanat galerilerinin adına da yer verilmiştir. Ciltli kapak mavi renk olarak tasarlanmış olup, üzerinde yine tüm dizide aynı desen ve logo kullanılmıştır (Kennedy, 2018).

Resim 60. Moby Dick, 2016, Macmillan Collector's Library, Türkiye



Kaynak: <https://www.amazon.com/Moby-Dick-Macmillan-Collectors-Library-Melville/dp/1509826645>

Kitapta kimliği oluşturan bir başka etken de omurgasıdır. Omurga, yalnızca isim ve logo aracılığıyla değil, renk, yazı tipi, düzen ve sunumuyla da kitabın kimliğinin bir ifadesi olmalıdır (McKernan, 2015). Bu bağlamda Profesyonel tasarımcı Weiner'e (2017) göre; bir kitabın omurgasını tasarlamak, kitap tasarım sürecinde önemli bir adım olmalıdır. Dar dikdörtgen bir alan, iyi tasarlandığında gerçek bir etki yarılabilir ve bu omurga okuyucu üzerinde önemli bir etkiye dönüşebilir. Bu farklı etkileri oluşturmaya çalışırken tasarımcılar renk, desen, tipografi ve illüstrasyon gibi öğeler kullanılarak farklı etkilere sahip omurgalar yaratmaya çalışmaktadır. Örneğin, 2004 yılında The Bldg Blog Book (Resim 61) için tasarlanan kitabın omurgasında, kitabın içeriğinin yer alması oldukça etkileyici bir yaklaşım olarak değerlendirilmektedir (Weiner, 2017).

Resim 61. The Bldg Blog Book, 2004



Kaynak: https://medium.com/chronicle-books/the-overlooked-art-of-designing-a-book-spine-be497d6f939f?source=user_profile-----8-----

Amerikalı küçük bir ekipten oluşan Juniper Books⁷, kitap tasarımı, şömizler konusunda oldukça geniş bir koleksiyona sahiptir. Everyman's Library tarafından yayınlanan, George Orwel'in (Resim 62) 4 ciltlik koleksiyonunda grup, tek bir seri yerine Orwel'in birçok eserini bir araya getirmiştir. Kitap şömizleri, Orwel'in en çok sansasyonel yaratan kitabı "1984" içerisindeki "Büyük Birader Sizi İzliyor" cümlesinden yola çıkarak tasarlanmıştır (Juniper Books, 2018a).

Resim 62. George Orwell Set, Juniper Book 8.25x5.75



Kaynak: https://www.juniperbooks.com/products/george-orwell-set?_pos=1&_sid=3b7cd24dd&_ss=r

Juniper Books ekibi, kitapları yalnızca raflarda duran nesnelere olarak görmediklerini, metnin hikayesiyle, anlamıyla, bağlarıyla bu tasarımların görsel kimliklerini oluşturduklarını düşünmektedir. Okuyucuya evlerinde dekor olarak

⁷ Online satışla birçok ülkeye gönderim yapan grup, Harry Potter gibi popüler kültür ürünü haline gelmiş bazı kitapların yalnızca şömizlerini satışa sunmaktadır. Özel kütüphane ve benzersiz kitap setleri oluşturmaya odaklanan özel bir kitapçı olan Juniper Books, müşterilerine çocuk kitaplarından yemek kitaplarına kadar 250'den fazla alternatif de sunmaktadır (Juniper Books, 2018b.).

kullanabilecekleri bu tasarımlarla sanat eserleri yaratabileceklerini vaad eden grup, temelde İngilizce kitaplara tasarımlar yapsalar da, talep üzerine Arapça, Farsça, Rusça, İspanyolca, Fransızca, Almanca ve İtalyanca'da koleksiyonlar da oluşturduklarını belirtmişlerdir (Martin, 2019, Valeris, 2019).

3. BÖLÜM

UYGULAMA: ASLI ERDOĞAN DİZİ KİTAPLARI İÇİN YENİ BİR GÖRSEL KİMLİK ÖNERİSİ

3.1. Yazar Kimliği ile Aslı Erdoğan

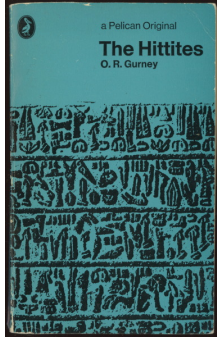
Çağdaş klasik yapıt kadın yazarı olarak tanımlanan Aslı Erdoğan, Amerikan Robert Lisesi'nin ardından Boğaziçi Üniversitesi Bilgisayar Mühendisliği bölümünü bitirmiştir. Yüksek lisansını CERN (Conseil Européen pour la Recherche Nucléaire)'de hazırlamıştır. Rio de Janeiro'da başladığı fizik doktorasını yarıda bırakmış, hikaye anlatmayı tercih etmiş, iki yıl Güney Amerika'da yaşamıştır. 1994 yılında edebiyat dünyasına ilk kez eser vermiş, “Kabuk Adam” ile edebi özgünlüğünü ortaya koymuştur. 1996 yılında yayınlanan öykü kitabı “Mucizevi Mandarin” ile Avrupa'da büyük yankı uyandırmıştır. *Lire* dergisi tarafından “Geleceğin 50 Yazarı” arasında gösterilmiştir. 2005 yılında yayınlanan şiirsel düzyazı metni “Hayatın Sessizliğinde” Dünya Kitap tarafından yılın kitabı seçilmiştir. 2006'da gazete yazıları derlenerek “Bir Kez Daha” ve “Bir Delinin Güncesi” adlı kitapları yayınlanmıştır. Ardından 2009 yılında öykü kitabı olan “Taş Bina ve Diğerleri” yayınlanmış, uluslararası PEN dahil olmak üzere birçok kurum tarafından ödüllendirilmiştir. Yazar, halen uluslararası basında kendinden övgüyle bahsettirmektedir.

3.2. Görsel Kimlik Bağlamında Aslı Erdoğan

Aslı Erdoğan'nın 2016 yılında Everest yayımları tarafından içerisinde “Kabuk Adam”, “Mucizevi Mandarin”, “Kırmızı Pelerinli Kent”, “Hayatın Sessizliğinde”, “Bir Kez Daha”, “Bir Delinin Güncesi”, “Taş Bina ve Diğerleri”, adlı yedi kitabı yayımlanmıştır. Utku Lomlu'nun dizi kitap kapakları için oluşturduğu kimlik, A Pelican Original tarafından yayımlanan O. R. Gurney'e ait “The Hittites” adlı kitap kapağıyla olan benzerlikleri saptanmış, Gerald Cinamon tarafından tasarlanan kitap

kapağının ilk edisyonu 1952 yılında İngiltere’de yayımlanmıştır (Resim 63) (Resim 64).

Resim 63. O. R. Gorney, The Hittites, 1952, İngiltere, Kapak Tasarımı: Gerald Cinamon



Kaynak: Fotoğraf: Sevda Ateş

Resim 64. Aslı Erdoğan Everest Yayınları kapsamında basılan dizi kitapları, 2016



Kaynak: <https://www.everestyayinlari.com/yazar/asli-erdogan/4589>

Erdoğan, “Hayatın Sessizliğinde” adlı kitabın içerisinde Mısır’ın Ölüler Kitabı’ndan bölümler olduğunu ve tasarımcının Mısır hiyerogliflerini çağrıştıran birşeyler kullanmak ve bunu tüm dizi kitaba uyarlamak istediğini belirtmiş, böylece dizi kitap için oluşturulan görsel kimlik yazarın kontrolü dışında tasarlanmış ve piyasaya sürülmüştür. Ancak dizinin söz konusu görsel kimlik tasarımı, metni sözcük sözcük biçimlendiren, tüm yazdıklarının arkasında kendisiyle birçok defa yüzleşme

cesareti gösteren, dünyada da oldukça önemli bir yere sahip olan Erdoğan için, yetersiz kalmasının yanı sıra kitapların gerçek kimliklerini ortaya koymaktan oldukça uzaktır. Kendisine has edebi bir özgünlüğü olan Erdoğan, adeta sözcüklerle dans eden bir yazardır. Sözcükleri birbirine bağlarken onlara ritim ve müzik kazandırmaya çalışan bir yazar. Yazdığı tüm kitaplarda o ritmi bulmaya çalışırken, kendi sesimi duymak için yazıyorum demiştir. Bu bağlamda Everest Yayınları öncülüğünde piyasaya sürülen dizi kitap serisi, yazarın edebiyata bakışından, ince ince işlediği sözcüklerin etkisinden oldukça uzak bir tasarım anlayışıyla ortaya çıkmıştır. Bu dizi kitap tasarımı, tasarımcı açısından esinlenmeden uzak olmakla birlikte, yazarın iç dünyasını yansıtmaktan ve onun kendi sesini duyurmaktan oldukça uzaktır.

3.3. Güncel Bir Dizi Kitap Kimlik Önerisi

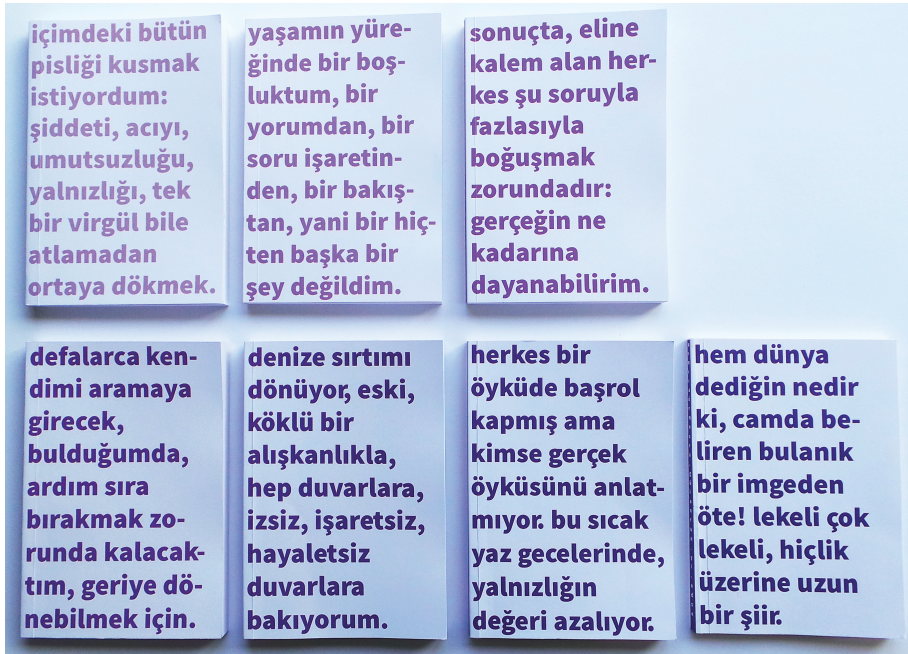
Everest yayınevi tarafından yayımlanan dizinin boyutları en:28,1, boy:19,5 ve sırt kalınlığı:1,1 cm dir. Burada aynı ölçüler baz alınarak yeni bir dizi oluşturulmuştur. Tasarım, kurgusal kitapların içeriği ve yazarın kimliği üzerinden oluşturulmuştur. Aslı Erdoğan kendi yaşantıları doğrultusunda yazan, biraz olsun kendi iç sesini duymayı amaçlayan ve geleceğe kalıcı eserler bırakmak isteyen bir yazardır. İç dünyasının karmaşıklığını, karanlık ve aydınlık imgeler üzerinden aktarmaya çalışan Erdoğan'ın kendisine özgü edebi bir kimliği bulunmaktadır. Önerilen güncel dizi kitap tasarımı, onun bu kimliğine vurgu yapmayı amaçlamaktadır.

Ayrıca, Aslı Erdoğan'nın dizi kitapları için "Sıfır Noktası" adı altında dizi kitap tasarımı için yeni bir görsel kimlik yaratılması amaçlanmıştır. "Sıfır Noktası" hayatların kesiştiği ve bu kesişmeler sonunda kişinin hiçbir şey elde edemediği, kazanamadığı bir düzeni temsil etmektedir. Sonuçta yeniden kendini aynı noktada, yalnızlık noktasında yani sıfır noktasında bulduğunu tüm kitapların ana fikirlerinde okurlarıyla paylaşan Erdoğan, neredeyse karşılaştığı bütün karakterlere teğet geçmeyi tercih etmiş, kendisini daima sıfır noktasına yakın hissetmiştir. Bu nedenle tasarımcı diziyi yeni bir kimlik kazandırırken, diziyi "Sıfır Noktası" adı altında toplamayı tercih ederek, kitapların ve yazarın ortak duygusu üzerinden hareket etmeye çalışmıştır.

Tüm kitaplar birbirinden bağımsız farklı zaman aralıklarında yazılmış olsa da, hepsinin ana fikri genel olarak aynı çatı altında toplanmaktadır. Ölüm, yaşam,

yalnızlık, mutsuzluk, umutsuzluk temalarının esir olduğu satırlar Erdoğan'ın kendi ruh halini anlamanıza yardımcı olan birer imgelerden ibarettir. Bu nedenle dizi kitap tasarımları Erdoğan'ın bu ruh halinin birer tezahürleridir. Her kitap kapağı yazarın kimliği üzerinden araştırılarak, metnin içerisinden seçilen bir cümle ile oluşturulmuştur. Bu cümleler genel anlamda bahsedilen temaları yansıtacak şekilde seçilmiştir. Seçilen her bir cümle küçük harf kullanılarak oluşturulmuştur. Bunun nedeni, yazarın söylemeye çalıştığı her şeyin yeryüzünde yalnızca küçük bir imgeden ibaret olmasıdır. Yazar, kendi söylemlerine bile büyük karamsarlıklarla baktığından, tasarımcı bu yaklaşımla yazar için en uygun etkiyi yaratabileceğine inanmaktadır. Ayrıca bu kitaplar yayımlandıkları tarihe göre en açık renkten en koyu renge doğru bir geçiş sağlamaktadır. Dizi kitap tasarımı ile monokrom bir etki yaratmak amaçlanmış ve bunun için de mor renk tercih edilmiştir. Bu renk Aslı Erdoğan'ın duygusal ve ruhsal dünyasını doğru bir şekilde yansıtılacağı düşünülmüş ve seçilmiştir. Çünkü mor rengin, duygusal ve ruhsal dünyası ön planda olan insanları yansıttığı ve yanı sıra utanç, hüznün, itibarın ve ihtişamın rengi olduğu da düşünülmektedir. Bu nedenle, kendini toplumdan dışlamış ve yapayalnız hisseden Erdoğan'nın depresif karakteriyle de örtüşmektedir.

Resim 65. Kitap sırasına göre ön kapak uygulama çalışmaları



Burada tasarımcının temel amacı dizide; yazarı ve ele aldığı konuları doğru bir biçimde ifade etmeye de çalışmaktır. Bu nedenle çeşitli tipografik oyunlarla kapakları ele almış ve içerikle de uyumlu yeni öneriler sunmuştur. Bu noktada

istenilen şey yazarın kişiliğinin yanı sıra yazdıklarıyla eşdeğer olarak iç dünyasına bakmak ve kitapları bu çerçevede değerlendirip okumaktır. Tasarımcı aynı zamanda metne bir kimlik kazandırırken, kendi özgün ifadesiyle yeniden biçimlendirdiği bir dizi kitap serisi önermiştir. Kapağı okuyucuyu içeriğe davet eden bir şey olarak tanımlıyorsak tasarımcı bu kapaklarda, yazarın iç dünyasını tipografi ve içerikle olan ilişkisiyle anlatmak kadar etkileyici bir yol olamayacağı görüşündedir.

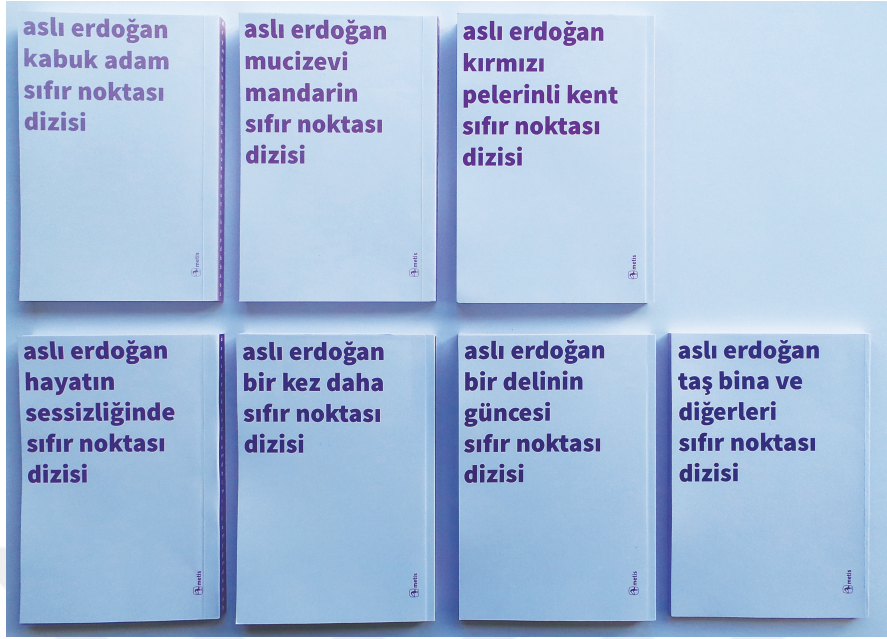
Dizide oluşturulan kapaklarda sans serif bir yazı karakteri kullanmayı tercih eden tasarımcı, bunun nedenin Erdoğan'ın sert, keskin, karamsar düşüncelerinin biraz olsun etkisini azaltmak, bir tezatlık yaratmayı amaçlamak istemesidir. Ayrıca dizi tasarımının omurgası Erdoğan'ın kitabından soldan sağa bir paragrafını içermektedir. Ve monokrom etkiyi okuyucuya göstermektedir. Bu renk skalası ve üzerinde yer alan metin aynı zamanda bir sıralama sistemi de oluşturmakta, ancak biraraya geldikleri zaman esas metnin okunması sağlanmaktadır.

Resim 66. Kitap sırasına göre omurga uygulama çalışmaları



Esas bilgiler kitabın arka kapağında yer alırken, yayınevi logosu da sağ alt köşede bulunmaktadır. Hiyerarşik olarak yazar adı, kitap adı ve dizi adı gibi üç basamak olarak kurgulanan arka kapak alışlagelmişin dışında bir yaklaşımla tasarlanmıştır. Yazarın bakış açısı daha çok Metis Yayınlarına uygun olarak görülmüş ve arka kapakta yalnızca yayınevi logosu kullanılmıştır. Tüm tasarım süreci Erdoğan'ın yazar kimliği üzerinden kurgulanmış, böylece birbirinden bağımsız kitap kapaklarının biraraya geldiklerinde tek bir görsel dil oluşturması amaçlanmıştır.

Resim 67. Kitap sırasına göre arka kapak uygulama çalışmaları



Sonuç

Bilgiyi taşıyan ve kitabın görsel kimliğini oluşturan kitap kapakları, teknik gelişmelerin ortaya çıkardığı bütün alternatifler karşısında, gelişimini sürdürerek bugün sanatsal değeri olan birer obje olarak hayatını sürdürüyor. Kitap kapaklarının günümüze gelene kadar geçirdiği tüm değişimler, nesnenin özelliklerinin belirlenmesinde önemli rol oynamıştır. Kapağın tarihte koruyucu bir unsur olarak başladığı hayatı, seri üretim nesnesine dönüştükten sonra ve 20. yüzyılla birlikte biçimine dair yeni olasılıkların ortaya çıkmasına zemin hazırlamıştır. Günümüze gelene kadar kitap kapağının belli bilgileri üzerinde taşıması gerektiğine yönelik yerleşik fikrin kalıplarını bozmaya ve kitabın kapağıyla ilgili yeni denemeler yapılmaya devam edilmektedir. Kapağın bu tarihsel aralıkta nasıl bir görsel kimlik kazandığı ise, yazar, yayınevi ve tasarımcı ekseninde fiziksel bileşenlerine yapılan doğrudan müdahaleler sonucunda belirlenmiştir. Zaman zaman yazarın müdahale ettiği kapaklar genel anlamda yayınevine bağlı tasarımcıların çalışmaları sonucunda ortaya çıkmıştır.

Günümüzde fiziksel kitapların satışını arttırmak için, kitapları arzu edilebilir kılmamanın yolunun estetik açıdan çekici hale getirilmesi fikrinin ortaya çıkmasıyla, kitabın potansiyel işlevinde değişiklikler meydana gelmiştir. Kurucusu Thatcher Wine olan Juniper Books gibi güncelliğini koruyan yayınevleri, kitap severler için kitapların yalnızca okunmak için değil, kendileri için güzel nesnelere olarak da var olabileceğini savunmaktadır. Okuduğumuz kitapların bizim kimliğimizi yansıttığını bu nedenle tasarımsal açıdan kitapların rafta iyi görünmeleri gerektiğini de vurgulayan Wine, kitap kapağı tasarımları açısından yepyeni bir perspektif sunmaktadır. Chip Kidd gibi tasarımcıların ticari bir ürün olarak değerlendirdiği kitap kapağı tasarımı, popüler kültür için üretmeyen yazarlar açısından sorun teşkil etmektedir. Özellikle A.B.D.'nin tasarım tarihine baktığımız zaman buradaki kitap kapakları ticari bir ürün, reklam estetiğine maruz kalan bir obje olmaktan öteye geçmediğini görüyoruz. Başlangıçtan bu yana kitap kapağını metni satmak için bir ambalaj olarak gören A.B.D. pazarına rağmen dünyaya kalıcı bir iz bırakmak için üreten yazarlar, gelecekte popüler kültür için üretim yapan yayınevlerine ve yazarlara kıyasla kalıcılıklarını sürdürmeye devam edecektir.

Bu aşamada yapılan literatür araştırmalarından sonra, bir kitap kapağının görsel kimliğini kazanacağı noktada, edebiyat tarihinde kalıcılık yakalamaya çalışan ve anlatımlarıyla dünyaya sanatsal eserler bırakan yazarların bakış açısına yaklaşarak kitaba sanatsal bir kimlik kazandırılmalıdır. Metin ile aynı amaç ve fikir yapısıyla, geleceğe sanatsal bir eser bırakmak için ortak bir yol izlenmelidir. Bunu yaparken de günümüz tasarım arayışlarını gözardı etmeden güncelliği koruyarak, okuyucunun da beklentisini göz önünde bulundurarak bir görsel kimlik tasarımı arayışına gidilmelidir. Örneğin; David Pearson, Jonathan Barnbrook gibi kitap kapağı tasarımlarıyla uğraşan, normların ötesine geçerek ticari ürünler içerisinde yakalanmış değerli ve ikonik nesnelere ortaya çıkaran tasarımcılar, satın almak için tasarlanan kapaklara kıyasla daha çok dikkat çekicilik ve kalıcılık sağlamaktadır.

Tasarımcı güncelliğini korurken, daha önce tasarlanan kitap kapaklarına bakmalı ancak bu durum esinlenmenin önüne geçmemelidir. Tasarımcı Jamie Keenan, yayın dünyasında bir tasarım başırlı olduğunda, diğer kapaklarda da bu etkinin görölmesinin alışılagedik bir durum olduğunu, orjinal fikrin taklit edilmesinin normal karşılanması gerektiğini düşünmektedir. Ancak yine de bu durum esinlenmenin önüne geçmemeli, kitabın görsel kimliği, her metnin kendi içerisinden yola çıkılarak oluşturulmalıdır. Aksi halde Aslı Erdoğan için yapılan dizi kitap tasarımlarında düşülen hataya düşülerek, içerikten ve kitabın görsel kimliğinden yoksun nesnelere ortaya koymaktan öteye geçilmeyecektir. Tasarımcı kitabın görsel kimliğini oluşturduğu her aşamada özgün bir tasarım anlayışıyla hareket ettiği bir yol izlemelidir.

Geçmişin el yazmaları, tasarımcıların elinden çıkan ve sanatsal değer taşıyan ikonikleşmiş ve kültürel değeri de olan kitap kapaklarının aksine günümüzde kitap nesnesi ve ona bağlı olarak kitap kapağı tasarımları sosyal medya paylaşmalarının etkisinde kalan, canlı, popöler bir meta haline getirilmeye çalışılmaktadır. Kitap kapakları, eski sanatsal değerini kaybetmeye başlamıştır. Kitabın nesnesine duyulan ilgi onun sanatsal ve toplumsal değerinin önüne geçmektedir. Yanı sıra günümüzde kitaba sanatsal değerli olan bir nesne olarak bakan, tasarımlarını bu yönde gerçekteştiren tasarımcılar da mevcuttur. Bu iki uç noktada üretimine devam edilen kitap kapaklarının yazarların metinleriyle tasarımcıların estetik anlayışlarının tarihsel bir noktada örtüşmesi ve yeniden biçimlenmesi gerekmektedir. Tasarımcı, yazar, yayınevi ve okuyucu arasında köprü kuran kişidir. Tasarımcının temel amacı bir kitabı ele alırken onu diğerlerinden ayrı kılan, benzersiz bir kişiliğe, kimliğe

dönüşmesini sağlamaktır. Aynı zamanda metin ve görüntü arasında kusursuz bir mesaj ilişkisi oluşturmayı amaçlamaktadır. Tasarımcı kullanacağı tüm görsel elemanlarla kendi özgün bakış açısından da yararlanarak yeni bir görsel kimlik oluşturmaya çalışmalıdır. Bu bağlamda grafik tasarımcının burada üstlenmesi gereken kitabın kapağının tasarımının yanı sıra, yazar tarafından iletilecek mesajı doğru bir biçimde aktaran bir görsel kimlik oluşturmaktır.



Kaynakça

- Abrams D. (2015). Pushkin Press Announces New Crime Imprint: Pushkin Vertigo. Publishing Perspectives. (çevrimiçi)
<https://publishingperspectives.com/2015/03/pushkin-press-announces-new-crime-imprint-pushkin-vertigo/> erişim tarihi:03 Aralık 2018
- Altay, E. (2018). Kitapların Yüzünü Tasarlamak. Unlimited. (çevrimiçi),
<https://www.unlimitedrag.com/single-post/Kitaplarin-yuzunu-yaratmak>
erişim tarihi:12 Ekim 2019
- Ambrose, G. & Harris, P. (2014). Görsel Grafik Tasarım Sözlüğü. Çev. Bilge Barhana. 2. Baskı. Literatür Kitabevi. İstanbul
- Armstrong, H. (2012). Grafik Tasarım Kuramı. editör Savaş Çekiç. Hüseyin Yılmaz. Espas Yayınları. İstanbul
- Aysan, Y. (2013). Afişe Çıkmak. İletişim Yayınları. İstanbul
- Badaracco, C. H. (2001). George Salter's Book Jacket Design 1925-1940. Jstore. (çevrimiçi)
https://www.jstor.org/stable/1511800?read-now=1&seq=1#page_scan_tab_contents erişim tarihi:08 Mart 2019
- Batur, E. (1993). Kitap Üzerine Anatomi Dersleri- Kalemşörlere ve Hayalperestlere Dair. Salı Toplantıları 92-93. Yapı keredi yayınları. İstanbul
- Becer, E. (2013). İletişim ve Grafik Tasarım. Dost yayınları. Ankara
- Blumberg, J. (2017). Chip Kidd. *Smithsonia Magazine*. (çevrimiçi)
<https://www.smithsonianmag.com/arts-culture/chip-kidd-174825161/> erişim tarihi:12 Eylül 2018
- Carton, A. (2018). The Evolution of Book Cover Design. Designhill. (çevrimiçi)
<https://www.designhill.com/design-blog/evolution-of-book-cover-design/>
erişim tarihi: 01 Mart 2019
- Clement, R. W. (1997). Medieval and Renaissance book production. Utah State University Library. (çevrimiçi)
https://digitalcommons.usu.edu/lib_pubs/10/?utm_source=digitalcommons.usu.edu%2Flib_pubs%2F10&utm_medium=PDF&utm_campaign=PDFCoverPages erişim tarihi: 11 Mayıs 2019
- Cornick, N. (2009). Same Book. Different Cover. (çevrimiçi)
https://wordwenches.typepad.com/word_wenches/2013/09/same-book-differentcover.html erişim tarihi: 22 Mart 2019

- Cruz, C. (2018). A Brief History of Nordic Design. Tales by Trees. (çevrimiçi)
<https://www.talesbytrees.com/brief-history-nordic-design/> erişim tarihi: 21 Şubat 2019
- Demiriş, B. (2000). Antik Yazı Araç ve Gereçleri. Eskiçağ Bilimleri Enstitüsü Yayınları. İstanbul
- Drew, N., Sternberger, P. (2005) Modern American Book Cover Design - By Its Cover. Princeton Architectural Press. New York
- Dündar, B. (2011). Kitap Nesnesi. Nesne Olarak Kitap. Ofset Basımevi. İstanbul
- Edgü, F. (1993). Kitap Üzerine Anatomi Dersleri- Kalemşörlere ve Hayalperestlere Dair. Salı Toplantıları 92-93. Yapı keredi yayınları. İstanbul
- Erkmen, B. (1993). Kitap Üzerine Anatomi Dersleri- Kalemşörlere ve Hayalperestlere Dair. Salı Toplantıları 92-93. Yapı keredi yayınları. İstanbul
- Evuarherhe, N. (2015). E. McKnight Kauffer: Book Jacket Design and the Avant Garde. *Art in Print Review*. Vol. 5(2). s.3-8
- Febre L. & Martin H. J. (2000). Kitabın Doğuşu. Çev. Gül Batuş. Avcı Ofset. İstanbul
- Friedlander J. (2018). A Quick Look at the Fine Art of Book Spine Design. (çevrimiçi)
<https://www.thebookdesigner.com/2018/01/quick-look-fine-art-book-spine-design> erişim tarihi:02 Şubat 2019
- Garfield, S. (2016). Tam Benim Tipim. Domingo Yayınları. İstanbul
- Goldschmidt, E. P. (1969). Medieval Texts and Their First Appearance in Print. Biblio and Tannen Booksellers and Publishers. New York
- Graphéine, (2017). A Short History of Book Covers. (çevrimiçi)
<https://www.grapheine.com/en/history-of-graphic-design/history-of-book-covers-1> erişim tarihi:16 Ocak 2019
- Guan, B. A. (2012). Book Design. Liaozing & Technology Publishing House. Çin
- Gündüz, M. (2017). Kil Tabletlerden Elektronik Tabletlere Kitabın Tarihi. *Yedikıta Dergisi*. Sayı:101. s.
- Gümüş, S. (2013). Kitap Kapaklarını Niçin Önemsemeliyiz. (çevrimiçi)
<https://oggito.com/icerikler/kitap-kapaklarini-nicin-onemsemeliyiz-/4942> erişim tarihi:12 Kasım 2018
- Haslam, A. (2006). Book Design. Laurence King Publishing. Çin

- Helfend, J., Drenttel, W. (1998). Paul Rand: Modern Tasarımcı. New York. GMK (çevrimiçi)
<http://gmk.org.tr/uploads/news/file-14466672131589684177.pdf> erişim tarihi:22 Haziran 2019
- Heller, S. (1993). Alvin Lustig. AIGA (çevrimiçi)
<https://www.aiga.org/medalist-alvinlustig> erişim tarihi: 08 Ağustos 2018
- Heller, S. (2019). Alvin Lustig's:New Directions. *Archives of American Art Journal*. The University of Chicago Press on behalf of The Archives of American Art. Smithsonian Institution. Vol.52 (3/4). s.45-48
- Himelfarb, E. (2016). We figured out how book designer David Pearson created his famously unput-downable covers. AIGA (çevrimiçi)
<https://eyeondesign.aiga.org/we-figured-out-how-book-designer-david-pearsoncreates-his-famously-un-put-downable-covers/> erişim tarihi: 27 Mart 2019
- Howe, K. (2016). The History of Scandinavian Design Furniture: An Introduction. Blacktumb. (çevrimiçi)
<https://blackthumbdecor.com/history-scandinavian-design-furniture-introduction/> erişim tarihi: 02 Ocak 2019
- International Standard Book Number. (2019). ISBN. (çevrimiçi)
<https://www.isbn-international.org/content/what-isbn> erişim tarihi:15 Eylül 2019
- Jean, G. (2006). Yazı İnsanlığın Belleği. 4. Baskı. Çev. Nami Başer. YKY. İstanbul
- Juniper Books, (2018a). George Orwell Set. (çevrimiçi)
<https://www.juniperbooks.com/products/george-orwell-set> erişim tarihi:02 Mart 2018
- Juniper Books, (2018b). Our Story. (çevrimiçi)
<https://www.juniperbooks.com/pages/our-full-story> erişim tarihi:02 Mart 2018
- K24, (2016). İki Tasarımcı: Üç Yayınevi: Sektörde Tasarımın Yeri. (çevrimiçi)
<https://t24.com.tr/k24/yazi/kapak,612> erişim tarihi: 07 Nisan 2019
- Kara, Ö. (2014). Tasarladığınız her kitap sizin tarzınızı oluşturuyor. (çevrimiçi)
<https://sanatgundemi.tumblr.com/post/153731066220/tasarlad%C4%B1%C4%9F%C4%B1n%C4%B1z-her-kitap-sizin-tarz%C4%B1n%C4%B1z%C4%B1> erişim tarihi:14 Nisan 2019

- Keenan, J. (2019). Interview With Cover Designer Jamie Keenan. (çevrimiçi)
[http://shinynewbooks.co.uk/shiny-new-books-archive/issue-7-
archive/bookbuzz-issue-7/interview-with-cover-designer-jamie-keenan/](http://shinynewbooks.co.uk/shiny-new-books-archive/issue-7-archive/bookbuzz-issue-7/interview-with-cover-designer-jamie-keenan/)
erişim tarihi: 15 Haziran 2019
- Kidd, C. (2015). Chip Kidd: The Art of First Impressions – In Design and Life.
(erişim)
<https://www.youtube.com/watch?v=0nI65jgHG9o> erişim tarihi: 01 Mart 2019
- Kilgour, F. G. (1998). The Evolution of the Book. Oxford University Press. New
York
- Kennedy, A. (2018). Lisa of Macmillan Collector's Library Edition. (çevrimiçi)
[http://www.allmyprettybooks.com/2018/03/list-of-macmillan-collectors-
library.html](http://www.allmyprettybooks.com/2018/03/list-of-macmillan-collectors-library.html) erişim tarihi: 15 Mayıs 2019
- Kennet, B. (2017). W. A. Dwiggins: A Life in Design. Kickstarter (çevrimiçi)
[https://www.kickstarter.com/projects/letterformarchive/w-a-dwiggins-a-life-
indesign](https://www.kickstarter.com/projects/letterformarchive/w-a-dwiggins-a-life-indesign) erişim tarihi: 22 Şubat 2019
- Killen, H. (2013). Interview: Jenny Grigg. The Culture of Design. (çevrimiçi)
<https://desktopmag.com.au/features/interview-jenny-grigg/> erişim tarihi: 13
Mayıs 2019
- Kleinheinz, C. (2003). Medieval Italy an Encyclopedia. Routledge Tylor and Francis
Group. New York
- Kwakkel, E. (2014). Making Medieval Manuscripts. Brewminate A Bold Blend of
News & Ideas. (çevrimiçi)
<https://brewminate.com/making-medieval-manuscripts/>
erişim tarihi: 03 Temmuz 2019
- Labarre, A. (1994). Kitabın Tarihi. Yeni yüzyıl kitaplığı & İletişim Yayınları- Cep
Üniversitesi. İstanbul
- Lamont, T. (2010). Design: Don't Judge a Book By Its Cover. Particularly in France
(çevrimiçi)
[https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/09/judge-book-by-
cover](https://www.theguardian.com/artanddesign/2010/may/09/judge-book-by-cover) erişim tarihi: 02 Temmuz 2019
- Lasky, J. (2009). Carin Goldberg. AIGA. (çevrimiçi)
<https://www.aiga.org/medalist-caringoldberg> erişim tarihi: 16 Aralık 2018
- Lustig, A. (1954). Contemporary Book Design. Design Quarterly.
Contemporary Book Design. *Walker Art Center*. (31) s.2-6

- Martin, O. (2019). Gwyneth Paltrow's Book Curator on Creating The Perfect Home Library. Elite Décor Newsletter. (çevrimiçi)
<https://www.elledecor.com/design-decorate/interior-designers/a28819990/book-display-ideas-thatcher-wine/> erişim tarihi:17 Ocak 2019
- Mychal, L. (2018). Judge a book by its spine. The Seattle Public Library. (çevrimiçi)
<https://shelftalkblog.wordpress.com/2018/03/19/judge-a-book-by-its-spine/> erişim tarihi: 11 Aralık 2018
- McKernan L. (2015). The Art of Spine. (çevrimiçi)
<http://lukemckernan.com/2015/12/06/the-art-of-the-spine/> erişim tarihi:12 Ekim 2018
- Mclean, R. (2012). Book illustration: engraving and etching. Universty of Glasgow Library Blog. (çevrimiçi)
<https://universityofglasgowlibrary.wordpress.com/2012/08/28/book-illustration-engraving-and-etching/> erişim tarihi: 11 Ağustos 2018
- Meggs, P. B. and Purvis, A. W. (2012). Meggs' History of Graphic Design. John Wiley & Sons, Inc. Hoboken. New Jersey
- McLuhan, M. (2017). Gutenberg Galaksisi. 4. Baskı. Çev. Gül Çağalı Güven. YKY. İstanbul
- Mod, C. (2012). Hack the Cover. *Codex Magazine*. (çevrimiçi)
https://craigmod.com/journal/hack_the_cover/ erişim tarihi:02 Mart 2018
- Oral, S. (2016). Kitapları kapaklarına bakmak için değil, okumak için aldığımızı unutuyoruz. K24. (çevrimiçi)
<https://t24.com.tr/k24/yazi/geraygencer,609> erişim tarihi:02 Mayıs 2019
- Öcal, O. (1971). Kitabın Evrimi. Türkiye İş Bankası Kültür Yayınları. Ankara
- Öğdül, R. (2011). Kitap kapakları ne anlatır bize?. *Birgün Gazetesi*. (çevrimiçi)
<https://www.birgun.net/haber-detay/kitap-kapaklari-ne-anlatir-bize-17911.html> erişim tarihi:02 Şubat 2019
- Özdemir. C. (Yapımcı). (2012). *5N1K Televizyon Programı*. CNN Türk. Tedarik edilebileceği adres. (çevrimiçi)
<https://www.cnnturk.com/video/2012/04/27/programlar/5n1k/5n1k/012index.html> erişim tarihi: 20 Mart 2019

- Pardey, J. (2011). The Art of Fontana Modern Masters. *Feuilleton Journal*.
(çevrimiçi)
<http://www.johncoulthart.com/feuilleton/2010/01/06/the-art-of-fontana-modern-masters/> erişim tarihi: 10 Kasım 2019
- Pauli M. (2009). Earliest-known book jacket discovered in Bodleian Library. *The Guardian* (çevrimiçi)
<https://www.theguardian.com/books/2009/apr/24/earliest-dust-jacket-library> erişim tarihi: 20 Ocak 2019
- Powers, A. (2001). Front Cover Great Book Jacket and Cover Design. Octopus Publishing. Londra
- Print Mag, (2016). A language of Images: Insights Book Cover Design from Rodrigo Corral. (çevrimiçi)
<https://www.printmag.com/publication-design/a-language-of-images-insights-book-cover-design-from-rodrigo-corrал/> erişim tarihi: 10 Temmuz 2019
- Racic, M. (2010). Under Cover: Rodrigo Corral and “Super Sad True Love Story”. *The New Yorker*. (çevrimiçi)
<https://www.newyorker.com/books/page-turner/under-cover-rodrigo-corrал-and-super-sad-true-love-story> erişim tarihi: 20 Temmuz 2019
- Reynolds, L. D., Wilson, N. G. (1991). Scribes & Scholars: A Guide to the Transmission of Greek & Latin Literature. Oxford University Press. New York
- Shaughnessy, A. (2004). Balance the Books. Design Week. (çevrimiçi)
<https://www.designweek.co.uk/issues/15-april-2004/balance-the-books/> erişim tarihi: 10 Temmuz 2019
- Sinclair, M. (2011). Pelham Prints From Wireframe. *Creative Review*. (çevrimiçi)
<https://www.creativereview.co.uk/pelham-prints-from-wireframe/?nocache=true&adfesuccess=1> erişim tarihi: 11 Eylül 2018
- Sinclair, M. (2013a). Barnbrook’s A Clockwork Orange Cover. *Creative Review*. (çevrimiçi)
<https://www.creativereview.co.uk/barnbrooks-a-clockwork-orange-cover/> erişim tarihi: 04 Temmuz 2019

- Sinclair M. (2013b). Orwell Covered up. *Creative Review*. (çevrimiçi)
<https://www.creativereview.co.uk/orwell-covered-up/?nocache=true&adfesuccess=1> erişim tarihi: 10 Mart 2019
- Sinclair, M. (2014). Front to back: The Metamorphosis. *Creative Review*. (çevrimiçi)
<https://www.creativereview.co.uk/front-to-back-the-metamorphosis/> erişim tarihi: 10 Mart 2019
- Smith, W. H. (2013). Yellowback and W. H. Smith. Sidewinder Gulch Blog. (çevrimiçi)
<https://stefanihid.wordpress.com/2013/02/07/yellowbacks-and-w-h-smith/> erişim tarihi: 11 Temmuz 2019
- Sonzogni, M. (2011). Re-Covered Rose: A case study in book cover design as intersemiotic translation. John Benjamins Publishing. Amsterdam
- Taşçıoğlu, M. (2013). Bir Görsel İletişim Aracı Olarak Kitap. Yem Yayınları. İstanbul
- The Editors of Encyclopaedia Britannica. (2019). Art Deco Movement. (çevrimiçi)
<https://www.britannica.com/art/Art-Deco> erişim tarihi: 10 Haziran 2019
- The Literary Hub, (2015). Ulysses: A History in Covers. (çevrimiçi)
<https://lithub.com/ulysses-a-history-in-covers/> erişim tarihi: 01 Şubat 2019
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü. (2019a). Kitap. (çevrimiçi).
<https://sozluk.gov.tr/?kelime=> erişim tarihi:15 Ekim 2019
- Türk Dil Kurumu Sözlüğü. (2019b). Şömiz. (çevrimiçi).
<https://sozluk.gov.tr/?kelime=> erişim tarihi:15 Ekim 2019
- Uçar, T. (2004). Görsel İletişim ve Grafik Tasarım. editör: Hasan Öztoprak. İnkılap. İstanbul
- White, D. (2017). Nabokov and his Books. Between Late Modernism and the literary Marketplace. Oxford University Press. United Kingdom
- Warham, P. (2013). Chip Kidd: How Japanese Pop Culture Inspired the World's Best-Known Book Designer. Nippon (çevrimiçi)
<https://www.nippon.com/en/views/b02904/chip-kidd-how-japanese-pop-cultureinspired-the-world%E2%80%99s-best-known-book-designer.html> erişim tarihi:03 Mayıs 2019

- Weiner A. (2017). The Overlooked Art of Designing a Book Spine. Medium.
(çevrimiçi)
<https://medium.com/chronicle-books/the-overlooked-art-of-designing-a-book-spine-be497d6f939f> erişim tarihi: 10 Şubat 2019
- Valeris, M (2019). Gwyneth Paltrow's Hired a Personal Book Curator – Here's What He Choose for her Shelves. Town & Country Newsletter. (çevrimiçi)
<https://www.townandcountrymag.com/style/home-decor/a28680227/how-to-organize-books-thatcher-wine-gwyneth-paltrow/> erişim tarihi: 10 Aralık 2019
- Yazıksız, N. A. (1991). Kitap. İletişim Yayınları. İstanbul
- Yıldırım, A. (2017). Tarih Olarak Yazıyüzleri:Aldus Manutius ve Asil Bembo.
(çevrimiçi)
<https://medium.com/tipografi/tarih-olarak-yaz%C4%B1y%C3%BCzleri-aldus-manutius-ve-asil-bembo-a03ef4e89c0c> erişim tarihi: 11 Ağustos 2019
- Yazıcı, D. (2017). Edebiyatta Bir Kırılma Noktası. Dönüşüm. (çevrimiçi)
<https://www.aydinlik.com.tr/aydinlik-kitap/2017-mayis/edebiyatta-bir-kirilma-noktasi-donusum> erişim tarihi: 10 Aralık 2019
- Yıldız, N. (2000). Eskiçağda Yazı Malzemeleri ve Kitabın Oluşumu. Türk Tarih Kurumu. Ankara