PROF. SABİT KALFAGİL

FOTOĞRAFÇA

1000 SORU 1001 CEVAP

Akromat nedir? Renk ölçer (colormetre) nasıl kullanılır? İyi bir fotoğraf konuda mı gizlidir, yoksa teknikte mi? Kar ve sis fotoğrafı çekilirken nelere dikkat edilmelidir? SLR ve TTL kısaltmaları ne anlama geliyor? Tele objektif ile makro zoom objektif arasındaki temel ayrımlar nedir? Dünyanın en iyi 35 mm makinesi hangisidir? Kontrast kontrolü nasıl yapılır? Işık tayfı yedi renkten oluşur. Neden yedinci renkten hiç bahsedilmez? Profesyonel bir fotoğrafçı olmak için nasıl bir yol izlemeliyim? Amorf eğri nedir? JPEG formda kayıt mümkünken neden daha çok yer tutan RAW formu tercih ediliyor? Mutlaka DSLR bir fotoğraf makinesi almak zorunda mıyım? Fotoğrafta beyaz yerlerde mi, yoksa siyah yerlerde mi detay gözükmeli? Konfüzyon ve difüzyon dairelerinin nedir? Sinüzoid diyagram nedir? Milyon pikselle megapiksel aynı şey midir? Görüntü dairesi çapı ne demek? Normal bir insan gördüğü fotoğrafı ya da görüntüyü kaç saniyede algılayabilir? "gölgelere göre pozlandır, ışıklı yerlere göre geliştir" sözünü açıklar mısınız? Dijitalin, fotoğraf estetiğini ne yönde etkilediğini düşünüyorsunuz? Fotoğraf projesine başlamanın ilk adımı sizce ne olmalıdır? Alan derinliği skalası ne anlama geliyor? Geniş zoom aralığını o küçük gövdelere nasıl sığdırabiliyorlar? Renk ısısı ne demektir? Birkaç yıl kullanılmayan objektiflerde bozulmalar niçin olur? Makro objektiflerde ışıklılık neden azalır? Bel hizası vizör nedir, prizma vizör nedir? Mercek kusuru olarak bilinen küresellik kusuru ve koma kusurundan bahseder misiniz? Perspektif kontrollü objektif ne demektir? 15 mm geniş açı objektif ile 15mm fish-eye objektif arasında ne fark vardır? Bir fotoğrafın geniş açı, normal veya tele optikle çekildiğini nasıl anlarız? Galvonometre skalası nedir? Obtüratör nedir hangi türleri vardır? SLR sistemli orta format makina ne demektir? Dizi fotoğraflar konusunda ne düşünüyorsunuz? Spektrum nedir?

BİRİNCİ KİTAP

İLKE KİTAP

PROF. SABİT KALFAGİL

FOTOĞRAFCA
1000 SORU 1001 CEVAP

(BİRİNCİ KİTAP)

FOTOĞRAFCA
1000 SORU 1001 CEVAP
PROF. SABİT KALFAGİL

İLKE KİTAP

İLKE BASIN YAYIM
Eski Osmanlı Sokak Dilan Sit. A Blok K: 5 D: 10
Mecidiyeköy / İstanbul / Türkiye
Tel: 0212 274 98 74
Fax: 0212 288 59 62
e-mail: info@ilkekitap.com
www.ilkekitap.com

ISBN: 978-975-8069-19-4

Mizanpaj ve Kapak Tasarım: Mustafa TURGUT
Baskı: Acar Basım ve Cilt San. Tic. A.Ş.
Beysan San. Sit. Birlik Cad. No: 26 Haramidere / Beylikdüzü / İSTANBUL
Tel: (0212) 422 18 00

Yazı ve fotoğrafların Tüm Hakları Saklıdır.

Yazarın ve Yayımcı kuruluşun yazılı izni olmaksızın kitabın bir bölümü ya da tamamı; hiç bir şekilde, herhangi bir elektronik ya da mekanıik ortamda çogaltılamaz, kopyalanamaz veya alıntı yapılamaz.

PROF. SABİT KALFAGİL

FOTOĞRAFCA
1000 SORU 1001 CEVAP

(BİRİNCİ KİTAP)

Önsöz

"Photography Annual" adlı yıllıkla ilk kez 1950'lerde tanıştım. Henüz fotoğraf makinem yoktu.

Bu yıllığı çıkaran Popular Photography dergisi ile tanışıklığım çok daha sonra oldu. Nerede ise eş zamanlı olarak Türkiye'ye gelen Modern Photography ile de öyle oldu.

Her ikisinde de sorulu cevaplı okuyucu köşeleri ve makalelerden başka objektif testleri ilgimi çekiyordu. Onları dikkatli izleyip ayrı bir deftere kaydediyordum. Doğrusu o günlerde bu testlere bügüne oranla daha çok inanıyordum.

Bizdeki fotoğraf dergilerinde bu tip okuyucu köşeleri nedense olamamıştı. Bir gün Ant Yayıncılık'ın Fotoğraf Dergisi'nde idim. O günkü editöre bu eksiklikten söz ettim. "Denedik" dedi pek ilgi görmedi. "Hatta soru icad edip yine kendimiz cevapladık"

Türkiye gibi fotoğrafa ilginin hızla yükseldiği bir ülkede okuyucuların soracak pek çok şeyi vardır diye düşünüyorum. Zaman içinde görüldü ki birilerinin sorması halinde verilen cevapları okuyan bulunuyor ama zihnimize takılan soruları bizzat sormak nedense "bir türlü kısmet olmuyor" (!)

Toplum hayatımızın başka alanlarında olduğu gibi girişimi sürekli başkalarından bekliyoruz.

Aynı şekilde almayı hep düşündüğümüz bir kitabı da "kısmet olmadığı için" bir türlü alamıyoruz. Bir yerlerde hatırlatılırsa da derdimiz depreşiyor ama on dakika sonra yine unutuyoruz. Belki bu yüzdendir ki kapıdan satışlar bizde oldukça başarılı oluyor.

Bizim de zaman zaman sorular konusundaki bu eksikliği gidermek için arkadaşlarımızdan ısmarlama soru aldığımız oldu. Okuyucular neden sonra ısınmaya başladılar. Tıpkı ticari hayatımızdaki "müşterinin ayağını alıştırma" faktörünün ne denli önemli olduğu anlaşılıyor. Galiba bu yüzdendir ki son zamanlarda yeni girişimciler, mağazalarının savaş alanına dönmesi pahasına açılış indirimleri ile deyim yerindeyse ayak alıştırma veya ısınma sağlamaya çalışıyorlar.

Bu kitaptaki sorular 2002 yılından beri Ant Yayıncılık'ın Fotoğraf Dergisi'ndeki Hepimizin Köşesi'ne gelen sorulara verilen cevapların ve arada yazdığım makalelerin bir derlemesidir. Kitabın düzeni, soruların kronolojisine göre değil, konulara göre gruplandı. Her grup için duyabileceğiniz eksiklik, sadece ancak o konuda soru gelmemiş olması yüzünderdir.

Teknolojideki son on yılın hızlı değişimi, kimyasal yöntemlerin yerini elektronik yöntemlere bırakması yüzünden bazı bilgiler çabuk eskidi, hatta devre dışı kaldı. Özellikle filmle ve ıslak karanlıkoda ile ilgili soru ve cevapları çıkarmayıp aynen korudum. Bunların miktarı kitabın hacmini etkileyecek kadar büyük değildi.

Ayrıca istedim ki birkaç yıl içinde gerçekleşen bu değişime tanıklık edecek bir belge olsun. Kitabın kapağına konan "Birinci Kitap" ibaresi bu sütundaki yazıların devam edeceği düşüncesine dayanıyor. Gerçekleşmemesi halinde büyük bir eksikliğe neden olmaz. Bu kitapta 2011 başında çıkan "Türkiye'nin Üserindeki Işık" kitabı gibi dostum Oktay Çolak'ın girişimi ile önümüze gelmiş olacak. Yoksa bana kalsa ben, Türkiye'mizin, gerek eğitim gerekse kitap konusunda gerçek bir talebinin olmadığı kanaatindeyim.

Prof. Sabit Kalfagil

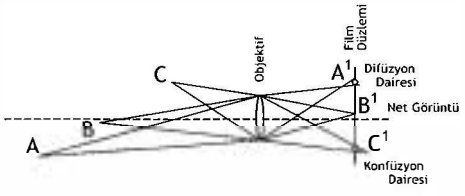
ALAN DERİNLİĞİ

Soru 1: View makinalarda alan derinliğinin çekimden önce kontrol edilebilmesi için diyaframın I stop kısılmasının nedeni nedir?

Bu bilgiyi nereden aldığınızı yazmamışsınız fakat kesinlikle yanlış bir bilgi olduğunu söyleyebilirim. Viev kameralarda, SLR fotoğraf makinalarında olduğu gibi, çekimden önce objektif çekim diyaframına kısılarak alan derinliği, görsel olarak kontrol edilebilir. Diğer kameralarda, örneğin RF (optik vizörlü) ve TLR (çift objektifli reflex) makinalarda görsel kontrol mümkün olmadığı için objektifin üzerindeki alan derinliği çizgilerine bakılarak alan derinliği denetlenir. Bu çizgiler mesafe göstergesinin iki yanına her diyafram değeri için iki adet olmak üzere çizilmiştir. En açık diyafram için aralık en dar, en kısık diyafram için bu çizgiler en geniş aralığı yani en geniş alan derinliğini gösterir.

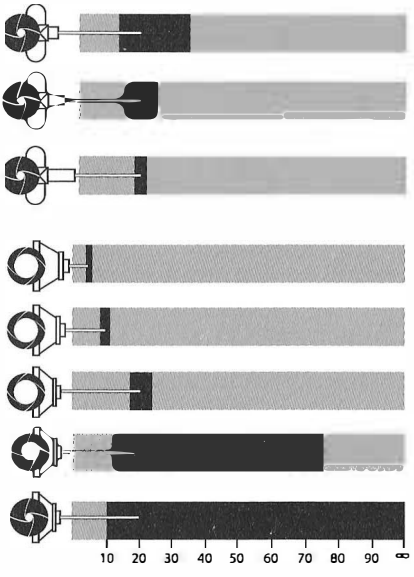
Soru 2: Alan derinliği skalası ne anlama geliyor?

Saf optik bilgisi bize şunu söylüyor:



Objektif belli uzaklıktaki bir objeye netlendiğinde onun önünde ve arkasındaki noktalar film üzerinde netsiz olmak zorundadır. Yani teorik olarak alan derinliği diye birşey olamaz. Pratikte de sanılır ki objektifin örneğin 3 metreye netlendiği belli bir diyaframda, örneğin f:8'de netlik 2.5 metreden başlar ve 4 metreye kadar devam eder, sonra netlik bozulur. Yani sanki 2.5 m ile 4 m arası aynı derecede nettir. Bunun dışı, yani öncesi ve sonrası birdenbire flulaşır. Oysa fotografik gerçek farklıdır. ABC gibi üç noktasal obje, merceğin arkasında A' B' C' gibi üç net görüntü oluşturur. Eğer film B' hizasında ise A' görüntüsü daha önde net olduğu için film üzerine, dağılmış bir küçük ışık dairesi şeklinde düşer. Buna difüzyon dairesi denir. C' görüntüsünü meydana getirecek ışık konisinin yolu film tarafından kesildiği için film üzerine küçücük bir ışık dairesi olarak düşer. Buna da karışma (konfüzyon) dairesi denir. Bu dairelerin çapı yeterince küçükse göz bunu nokta gibi algılar. Örneğin, çizimdeki dairenin çapı objektifin f odak uzaklığının 1/1000'i gibi ise bu, nokta sayılır ve görüntü net sayılır ve A'dan başlayan C'ye kadar giden tüm görüntüler net sayılır.

Bu, mutlak anlamda net demek değildir bir kabuldür. Yukarıda adı geçen f/1000 ölçütü orta ve büyük formatlar için uygundur. 35mm makinalar için benimsenen ölçüt f/2000'dir. Yani netlik kavramı daha ince bir kritere bağlanmıştır. Böylece her format için benimsenmiş alan derinliği sınırları sayısal tablolar halinde ifade edilmiştir. Ayrıca her objektifin üzerinde çizgisel olarak işaretlenmiştir.



Mesafe gösterge çizgisinin iki yanına simetrik olarak diyafram çiftleri **[16 11 8 5.6 I 5.6 8 11 16**] biçiminde işaretlenmiştir. Hangi diyaframı kullanıyorsanız diyafram değerlerinin karşısına gelen mesafe halkası üzerindeki değerler alan derinliğinin yakın ve uzak sınırını belirler. Daha kritik kontroller için objelerin makinaya uzaklıkları ölçülerek bulunmalı ve kontrol alan derinliği tablolarından yapılmalıdır.

Soru 3: Konfüzyon ve Difüzyon Daireleri nedir?

Belli bir noktada odaklanan ışık demetinin bu noktanın önünde veya arkasındaki düzlemler üzerindeki izdüşümü bir nokta değil, bir dairedir. Düzlem, odak düzleminden uzakta ise buna difüzyon (dağılma) dairesi, yakında ise buna konfüzyon (karışma) dairesi denir.

Soru 4: Değişik sistemlerde üretilmiş, eşit odak uzaklığı olan objektiflerin aynı diyafram durumundaki alan derinlikleri farklı olabilir mi?

Aynı mesafedeki objeye netlenmek ve aynı diyafram açıklığı kullanılmak koşulu ile odak uzaklığı aynı olan iki objektif isterse ayrı formatlara ait olsun, aynı alan derinliğini verir.

Soru 5: 135 mm bir normal objektifle (9x12 format) 135 mm bir tele objektif (35 mm format)'in aynı uzaklıktaki objeye netlenmesi halindeki alan derinlikleri farklı mıdır?

Çekim diyaframları aynı ise, farklı değildir.

Soru 6: Biri 50 mm /1:1.4 açklıklı objektifle diğeri 50 mm/1:3.5 açıklıklı iki objektifin, örneğin 8 diyaframdaki alan derinlikleri farklı mıdır?

Aynıdır.

Soru 7: İkisi de 8 diyaframa kısılan 50 ve 100 mm objektifin aynı mesafedeki objeye netlenmesi halinde hangisinin alan derinliği fazladır?

50 mm'ninki fazladır.

Soru 8: Alan derinliği ile ilgili cevaplarda sürekli aynı mesafedeki iki cismin görüntüleri karşılaştırılıyor. Çekim mesafesi değişince alan derinliği de değişir mi? Değişirse nasıl?

Elbette, ne kadar yakın bir obje netlenirse alan derinliği okadar azalır. Uzaktaki cisimlere netleme yapıldığında ise alan derinliği artar. Öyle ki, belli bir diyafram değerinde arka sınır sonsuza ulaşabilir. Buna, o diyafram için objektifin "hiperfokal mesafesi" denir. Başka bir tanımla, belli bir diyafram için alanderinliği sonsuza ulaştığında, objektifin netlenmiş bulunduğu mesafe "hiperlokal mesafesi"dir.

Soru 9: Hareketli konularda net görüntü elde etmek için seçilmesi gereken obtüratör hesaplanabilir mi?

Elbette hesaplanarak bulunabilir. Aşağıda bunun bir örneğini bulacaksınız. Ancak çekim öncesi böyle hesaplar yapmaya vakit olmaz. O yüzden sadece hız ve netlik değişmesi kavramı üzerine bir fikriniz olmalıdır. Hareketin sebep olacağı netsizlik, üç faktörle ilgilidir.

a) Hareketin hızı,

b) Hareketin kameraya mesafesi,

c) Hareketin yönü.

• Yakınımızdaki yavaş bir geçiş, uzaktaki hızlı bir geçişe göre daha çok netsizlik sebebi olabilir.

• Kameraya eşit mesafede hızlı bir hareket, yavaş harekete göre daha çok netsizlik yapar.

• Bakış doğrultunuza dik bir hareket, bize doğru çapraz gelenden daha çok netsizlik yapar. Bize doğru gelen ya da uzaklaşan hareket, en az etki yapar.

Şekildeki verilere bağlı olarak bir bağıntı kurulabilir. Burada bir kabul yapacağız: Bir noktanın

net sayılabilmesi için film üzerinde odak uzaklığının 1/1000'inden daha çok bir dağılma ya da hareket yapmamış olması gerek; o halde film üzerindeki titremenin boyutu **(d≤1/1000f)** olmak zorundadır. Obtüratörün açılıp kapandığı T süresince cismin aldığı **(yol=hızXzaman)** yani **A=V.T.** dir. Şimdi şekildeki benzer üçgenlere bakarak bir orantı (Thales bağıntısı) kuralım:

(D÷F)=(A÷D)=(V.T)÷(F÷1000)

Bu bağıntıda bilinmeyen sadece T'dir. Çünkü objektifin odak uzaklığı, cismin uzaklığı ve hızı bilinmektedir. Şimdi bir örnek yapalım: 100 m mesafede bakış doğrultumuza dik hareket eden, saatteki hızı 10km olan bir bisikletlinin, 100 mm odak uzaklığı ile fotoğrafını çekerken obtüratör hızı ne olmalıdır?

D=100 m F=100 mm (0.1 m) Cismin Hızı 10 km/saat (10.000 m/saat)

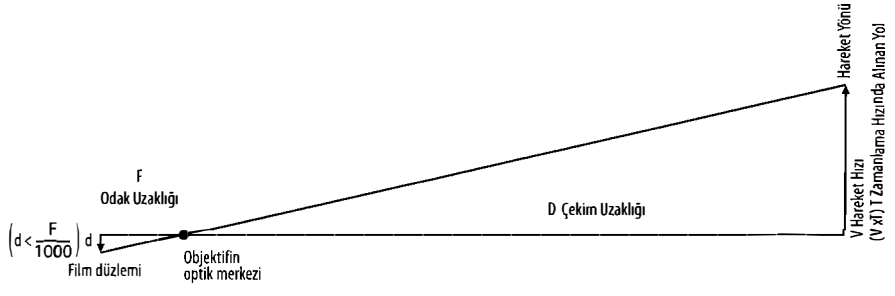
$$\frac{D}{F}=\frac{V.T}{0.001F} \qquad \frac{100}{0.1}=\frac{V.T}{0.001F}$$

$$\frac{100}{0.1}=\frac{10.000\,T}{0.001 \times 0.1} \qquad \frac{100}{0.1}=\frac{10.000\,T}{0.0001}$$

$$1000\,T=0.01 \qquad T=\frac{0.01}{1000}\ \text{saat}$$

$$T=\frac{0.01}{1000} \times 3600\ \text{sn} \qquad T=\frac{1}{27}$$

Bu çekim için 30 enstantane yeter. Çekim 35mm bir makine ile yapılıyorsa, bu hız 60 enstantane olmalıdır. Bu tür hesaplar sadece meraklıların bazı alıştırmaları önceden yapmasına yarar. Yoksa çekim yerinde oturup hesap yapılamaz. Zaman içinde bu alıştırmalar yapılır veya sınama yanılma yoluyla bir deneyim kazanılır.Bir an için bu bisikletlinin 100m yerine 10m önümüzden geçtiğini varsayalım. Hız aynı olduğu halde mesafe 10'da bire indiğine göre çekim hızı 10 katma çıkmalıdır. Bu 1/600 saniye demektir. Sadece yavaş bir bisikletli için 1/500 saniye bile yetersiz kalıyor.



Soru 10: Pekiyi, önümüzden hızla hareket eden cisimlerin düşük enstantane ile net fotoğrafları çekilemez mi?

Çekilebilir. Yanyana aynı hızla giden (örneğin 100 km/saat hızla) iki taksi düşünelim birinin penceresinden diğer taksiyi düşük bir hızla örneğin 1/30" ile çekelim. Büyük olasılıkla taksinin net bir görüntüsü ve flu bir arka plan görüntüsü elde edilir. Arka planda her şey yatay çizgilere dönüşecektir. Bu deneyimden hareketle başka bir şey yapalım. Bir yarış pisti kenarında durup önümüzden hızla geçen bir otomobili aynı hızla çekelim. Şöyle ki, araba yaklaşırken arabayı çerçeve içine yerleştirip gözümüzü hiç ayırmadan arabayı çerçeve içinde hep aynı yerde tutacak şekilde, hareket yönünde örneğin soldan sağa dönerken, deklanşöre

basalım. Deminkine benzer bir sonuçla karşılaşırız. Bu özel bir tekniktir. "Panning" denen teknik. Dikkat edilecek husus, deklenşöre basarken yatay hareketi kesmemektir.

Soru 11: Hareketsiz konular, herhangi bir enstantane değeriyle çekilebilir mi?

Konu hareketsiz olduğuna göre sorun makineyi sabitlemektir. Tripod üzerinde çekildiği takdirde hiç bir sorun yoktur. Makine elde ise meşhur 1/f kuralı geçerlidir. Kullanabilecek enstantane en az, kullanılan objektifin odak uzaklığı kadar olmalıdır. Tripod üzerinde, özellikle SLR makinelerle yapılan bütün çekimlerde, mutlaka kablo deklanşör, yoksa self-timer kullanılmalıdır ki, elimizden makineye ufak da olsa bir baskı, bir darbe iletilmesin. Eğer tripod, yeterince rijit değilse, ayna ve perde hareketinin makineyi sarsması, özellikle 1/30, 1/15 gibi kritik enstantanelerde zararlı olur. Bu durumda, kabilse diyaframı sonuna kadar kısıp çok uzun poz süresi ile çekilmeli ki, makinedeki vibrasyonlu süre tüm poz süresi içinde önemsiz bir orana düşsün.

Bu tavsiye günümüzde oldukça yaygın olan, aynası çekimden önce kaldırılamayan makineler içindir. Ayna kaldırılabiliyorsa, önce aynayı kaldırıp sonra kablo deklanşör veya self-timer ile pozlandırmayı başlatmak uygun olur. Bu sonuncu tavsiye, durağan konuların tripot üstü çekimlerinin tümü için geçerlidir.

Soru 11: Değişik tasarımla yapılmış, odak uzaklığı aynı iki objektifin alan derinliği farklı olabilir mi?

Olamaz.

Soru 12: Objektif belli mesafeye ayarlandığında, sadece onun net olması gerekirken onun önünde ve arkasındaki diğer cisimler nasıl net oluyor?

Elbette olmuyor. Nereye netleme yaparsak asıl netlik oradadır. Diğerleri mutlak anlamda net olmadığı halde belli bir boyuta kadar büyütüldüğünde ve belli mesafeden bakıldığında gözümüz onları da net kabul eder. Fazla yaklaşırsak veya fazla büyütürsek net olmadığını görürüz.

Soru 13: Belli bir objektifle, diyafram değiştirmeden, örneğin 1m'deki ve 3m'deki cisimleri çekerken önündeki ve arkasındaki alan derinliği aynı mıdır?

Değildir. Yakın çekimlerde alan derinliği daha azdır.

Soru 14: Belli mesafede bir obje, belli objektifle çekilirken alan derinliği nasıl artırılır?

Sadece diyaframı kısarak.

Soru 15: Alan derinliği, odak uzaklığına da bağlı mıdır?

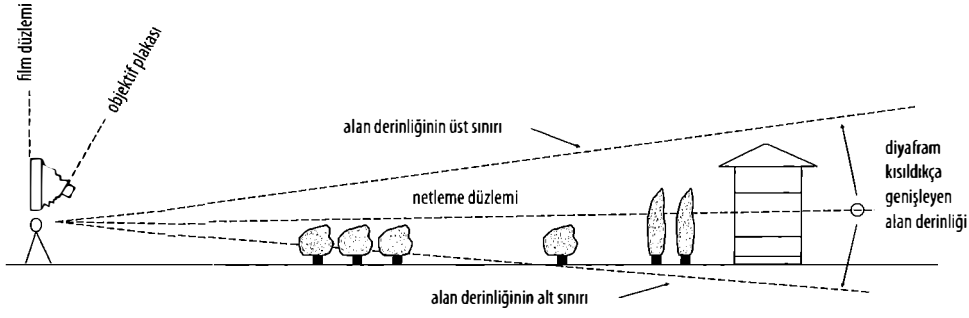
Evet, odak uzaklığı küçüldükçe alan derinliği artar.

Soru 16: En kısık diyaframın verdiği alan derinliği, daha da artırılabilir mi?

Evet, iki şekilde. Diyaframı daha da kısmak için bir iğne deliği disk kullanılabilir. Veya Scheimflug kuralı ile en açık diyaframda bile sınırsız alan derinliği elde etmek mümkündür. Bunun için, optik merkezi etrafında dönebilen bir objektif yapısına ihtiyaç vardır. Bu tür bir olanak, genel olarak teknik kameralarda ve bir de Canon firmasının T.S. objektiflerinde vardır. Bunlar 24mm, 45mm ve 90mm gibi üç ayrı odak uzaklığında üretilmektedir. Film düzlemi, objektif düzlemi ve konu düzlemi (o) noktasında kesiştiği vakit, konu düzlemi üzerindeki tüm noktalar en açık diyaframda bile net olur. Belli bir diyaframda, binanın çatısı net olmayabilir. Bu durumda, diyafram biraz daha kısılınca son kat ve çatı da net olur.

Scheimflug bağıntısı denen bu durumda, diyafram kısılınca alan derinliği net düzlemi üst ve altına doğru genişler.

Schelmflug kuralı: *Körüğü öne eğerek düzeltme yapılmazsa alan derinliği netleme yapılan noktanın önünde ve arkasındadır. Oysa yukarıdaki şekildeki gibi objektif plakası netleme düzlemiyle film düzleminin kesiştiği noktadan geçecek şekilde öne eğildiğinde netlik, makineden sonsuza doğru giden bir düzlem üzerindedir. Alan derinliği bunun üstünde ve altındadır. Diyafram kısılınca yukarı ve aşağı doğru genişler.*



Soru 17: Diyafram kısıldıkça sadece alan derinliği değil, ayrıca maksimum keskinlik de artar mı?

Kısmen evet, kısmen hayır. Genel olarak açıklığı f:3 ve daha az olan objektiflerde, diyafram kısıldıkça keskinlik sürekli olarak artar. Ancak, daha ışıklı objektiflerde ilk üç diyafram için bu artış maksimuma ulaşır, sonraki diyaframlarda ışığın difraksiyonu (kırınımı) nedeni ile bir azalma görülür.

Soru 18: Doğru pozlandırdığımız halde bazen negatifler koyu veya diapozitifler açık çıkıyor. Sadece açık diyaframla çekilenler normal çıkıyor. Nedeni?

Özellikle sıcakta bırakılan (araba torpidosu veya araba içinde) objektiflerde, diyafram halkası veya helikoiddeki yağ eriyerek diyafram lamlarına (palalarına) bulaşır ve onları yapıştırır. Bu yüzden diyafram kısılamaz, diyafram sürekli açık kalır. Bu da fazla poza sebep olur.

Soru 19: Özellikle otomatik diyaframlı makinelerde, diyaframın gerçek değerine kısılıp kısılmadığını nasıl anlarız?

Aynı sahne bir kez manuel bir kez de otomotik diyaframla çekilir. Koyuluk aynı ise diyafram doğru çalışıyor demektir.

Soru 20: Birbirini izleyen obtüratör sayıları katlanarak gittiği halde, diyafram sayılan ancak iki durak atlayınca ikiye katlanıyor; neden?

Işık miktarını, diyafram boşluğundan geçen ışık belirlediği için diyafram sayısının karesi ile artar veya azalır.

Örneğin: $(2.8^2 \div 2^2 = 2)$, $(4^2 \div 2.8^2 = 2)$, $(5.6^2 \div 4^2 = 2)$' dir.

Soru 21: Bazı makinelerde diyafram sayılarının durakları arasında ara durak öngörülmemiştir. Bunlarda ara diyafram değerleri kullanılamaz mı?

Kullanılabilir.

Soru 22: Değişik formatta makine objektiflerinden her biri diğer formatta makineye takılabilir mi? Aynı formatta, objektif değiştirme hangi koşullara bağlıdır?

Öncelikle, bir objektifin temel özelliklerinden birinin de net görüntü dairesi çapı olduğunu hatırlayalım. Bu durumda çok temel bir gerçeği hemen gözümüzde canlandırabiliriz. Net görüntü dairesi çapı ancak küçük formatı örtebiliyorsa daha büyük bir formatın ortasında dairesel bir net görüntü verir, formatı dolduramaz. Bunun tersine büyük formatı kapatan bir objektifin net görüntü dairesi küçük format için fazlası ile yeterli olur. Bu koşullardan sadece biridir. Diğeri ise, gövde derinliği ile ilgilidir. Aynı format için yapılmış yani net görüntü dairesi çapı eşit olan objektifler, bir makineden diğerine adapte edilirken makine gövdesinin derinliğine bakılmalıdır. Gövde derinliği en az olan makineye, gövdesi daha derin olan makinelerin objektifleri adapte edilebilir. Yeter ki, iki gövde arasında, adaptör kalınlığına yetecek kadar fark bulunsun. Elbette böyle bir adaptasyon sonunda objektif ancak manuel olarak kullanılabilir. Ne otomatik diyafram, ne de otomatik pozlandırmadan yararlanılabilir. Bu durumda diyafram kontrolü tamamen kapalı olan otofokus objektiflerin, böyle bir çapraz kullanıma hiç olanak vermeyeceği açıktır. Sonuç olarak, körüklü bir teknik kamerada bütün objektif serisi değişik formatlar için kullanılabilir. Yeter ki, net görüntü dairesi, kullanılacak formatı doldursun. Bu tür makineler, mercek arası obtüratörlü her marka objektiften yararlanabilirler. Oysa sabit gövdeli makinelerde, nedense bayonetleri birbirine uyan iki makine bile artık mevcut değil. Böyle bir kullanım esnekliğinin önünün kesilmesi, sadece ve sadece tüketim ekonomisinin talimatıdır. Bu konuda o denli ileri gidilmiştir ki, firmalardan biri otofokus sisteme geçerken bile bayonet sistemini değiştirerek mevcut objektiflerin tümünü (bir objektif seti servet değerindedir) kullanılamaz hale getirmiştir. Bunun, eski kullanıcılarca bir "ihanet" olduğunun dile getirildiğini hiç bir yerde okumadım.

DEĞİŞİK KONU ÇEKİMLERİ

Soru 23: Marmara üniversitesi'nin ders notlarında (Işık-2 sayfa:17)Bir obtüratörü şimşeğin görünmesi ile senkronize etmek kabil değildir denilmekle ne denilmek isteniyor?

Şimşeğin görünmesi ile senkron (eş zamanlı) olarak deklanşöre basılıp fotoğraf çekilmesi elbette mümkün değildir. Şimşeğin gökyüzünde görünmesi saniyenin kesri kadar kısa bir sürede gerçekleşir. İnsan refleksi buna yetişemez. Ancak peşpeşe çakan şimşek aralıklarının kaç saniye olduğu ölçülürse bir çakmadan makul bir süre sonra B konumundaki obtüratör açılır ve şimşeğin ikinci kez çakması açık obtüratör ile beklenir. Bu sürenin yaklaşık ne olduğu bilinirse ortamın ışığına göre diyafram seçilir.

Soru 24: Şimşeğin görünmesi ile gök gürültüsünün duyulması arasındaki mesafeden diyafram nasıl belirlenir?

Şimşeğin görünmesi ile sesinin duyulması arasında geçen süre bize sadece şimşeğin uzaklığını hesaplama olanağı verir.

Soru 25: Film amorsu ve makinanın gövdesi üzerinde röper işareti koyun ne anlamına geliyor?

Filmin amorsu her film kasetinde makinanm toplayıcı makarasına takılmak üzere fazladan bırakılmış bir tarafı delikli, öbür tarafı kesik film ucudur. Bir film makinaya iki kez takılarak üst üste çekim yapılacaksa karelerin üst üste gelmesi için film, her iki halde de aynı şekilde takılmalıdır. Bunu garanti etmek için kurma kolunun tam kurulmuş olduğundan emin olmak ve bu sırada hem filmin arkasını hem de makina gövdesini çizecek şekilde tek bir çizginin mumlu bir asetat kalemi veya permanant kalemle işaretlenmesi ve filmin ikinci takılışında da bu çizgilerin bir hizaya geldiğinden emin olunması gerekiyor. Bu açıklamanın yetmemesi halinde birlikte uygulama yapmak gerekecektir.

Soru 26: Sahne fotoğrafı çekilirken dikkat edilmesi gereken konular nelerdir?

Sahne fotoğrafı çekilirken birincil konu elbette fotoğrafın genel sorunlarıdır. Öncelikle, konu kontrastına bakalım. Birincil önemdeki tiyatro ışığı, yapay ışık kaynakları ile ve spotlarla, insan gözünü etkileyecek kontrastlıkla düzenlenir. İnsan gözü parlaklık oranı 1/1000 gibi olan koyu ve açık objeleri kolayca algılarken, negatif filmler ancak parlaklığı, 1'e 125 olan yüzeyleri seçebilir. Bu oran hatta baskılarda ve dia pozitiflerde 1'e 30'a düşer. Bu yüzden eğer çekim provalarda yapılmayacaksa ve çekim için özel yansıtıcılar kullanılmayacaksa mevcut koşullara uyum sağlamak için gölgeli detayları kurtaracak bir pozlama ve ışıklı bölgenin yanmasına izin vermeyecek kadar kısa bir geliştirici sorunu çözebilir. Bunun için doğal olarak spot ölçüm yapan bir makine gereklidir. Yok eğer genel ölçen, dar alan ölçen veya matris ölçen bir pozometre varsa ve renkli çekim yapıyorsanız, yukarıda sözünü ettiğimiz spesifik pozlama ve farklı yıkama gibi zon sisteminin kontrast kontrol olanakları yoktur. Film standart bir banyoda yıkanacaktır. Veya en çok (+1) pozlandırma ve (-1) eksik geliştirme gibi sınırlı bir müdahale yapılabilir. Ama öncelikle bu tür poz ölçümüyle bulunan değerin düzeltilerek kullanılması şarttır. Örneğin:

Vizördeki görüntünün sadece 1/2'si aydınlık alan gerisi karanlık boşluk ise ve siz 1/30'a 2.8 ölçmüşseniz doğru poz 1/30'a 4 diyaframdır. Aydınlık alan 1/8 ise doğru poz 3 stop düzeltme ile 1/30'a 8 diyaframdır. Çünkü, 1/2'lik aydınlık alan oranı 1 stop yanılmaya, 1/4'lük aydınlık alan oranı 2 stop yansımaya 1/8'lik aydınlık alan oranı 3 stop yansımaya sebep olur. Bu düzeltme, filmin normal yıkanacağı varsayımına göredir. Eğer (-1) eksik yıkanıp kontrast biraz yumuşatılacaksa düzeltilmiş poz değeri (+1) durak arttırılarak 4 yerine 2.8, 8 yerine 5.6 diyafram uygulanmalıdır.

Soru 27: Kar ve sis fotoğrafı çekilirken nelere dikkat edilmelidir? Örneğin ne tür bir film veya filtre kullanılmalıdır?

Kar ve sis fotoğrafları için özel komprime reçeteler verilmesi yerine fotoğraf çekecek kişilerin konu ne olursa olsun konuya bakma, konu kontrastını (parlaklık oranlarını) değerlendirme alışkanlığı kazanmalarını öneriyorum. Ama ilke şudur; bir negatif filme ancak 7 basamaklık bir kontrastı kaydedebilirsiniz, yani 1:125'lik bir oran. Bir diapozitif filme veya baskıya ise 5 basamaklı yani 1:30'luk bir oran. Konu kontrastı bazen buna uymaz. Örneğin sis fotoğrafları için genel kanımız kontrastın düşük olduğudur, eğer sahnede sadece 3 basamaklık bir ton skalası varsa bunu en az 5'e çıkarmak için konu kontrastını arttırıcı zon sistemi teknikleri uygulanabilir. Ama diapozitif çekiyorsanız bu olanağınız çok tartışmalıdır. Dia filmleri kısıtlı da olsa kontrast kontrolüne olanak verir ama az ya da çok geliştirme banyosu, beraberinde renk kaymasını getirir. Bunun yerine sorunu çekimde çözmek ve seçilen yeni bakış noktası ve kadrajla sahne içine yeni basamaklar eklemek gerekir. Örneğin, ön plana bazı siluetler getirmek veya sahnedeki ton değerlerini artıracak başka bakış yönleri denenebilir. Pekiyi fotoğrafta eğer sadece 3 basamak varsa fotoğrafta da öyle olsun. Ne zararı var denebilir. Burada Goldberg kuralını hatırlatayım. Bir fotoğraf, objesi her ne olursa olsun içinde temiz beyaz ve tam siyahı barındırmalıdır. Bu obje siyah boyalı bir buharlı lokomotif de olsa, bir kar manzarası da olsa durum değişmez. Böyle olunca sisli bir genel plan çekiminde önde kullanacağımız herhangi bir siluet, fotoğrafınıza siyahı sağlayacaktır. Beyaz için zaten konu elverişlidir. Bu bir kar fotoğrafı için de aynen geçerlidir. Ancak konunun bizim belleğimizdeki karşılığına bakarak kar ve sisin beyaz olduğu fotoğrafta da sadece beyaz vereceği düşünülmemelidir. Bu ışığın yönüne bağlı olarak değişir. Cepheden aydınlanan bir kar manzarasında belki sahnenin büyük alanı sadece dokulu beyazdır. Ama zaten böyle bir aydınlanma çok da tercih edilmez. Buna karşılık engebeli bir arazi üzerindeki kıvrımları, tepecikleri vurgulamak için onu ters ışıkla çekeriz. Bu durumda kıvrımların tepe üstleri ile çukurluklar arasında filmin kaydedeceğinden çok yüksek kontrastlık oluşur. Dolayısıyla tepelerde beyazı sağlıklı bir şekilde kaydetmek üzere pozlandırma yapınca çukurlardaki karlı yüzey fotoğrafta koyu griye hatta siyaha dönüşecektir. Konuya bakarken bunun böyle olacağı gözümüzde canlanmalıdır. Buna "Previzüalizasyon" denir. Ne yazık ki uzun yıllar fotoğraf çekmiş bazı kişiler bu yetiyi kazanmamış olabiliyorlar. Bunun birinci nedeni fotoğrafa bakarken sadece objeyi görmek ve onun beynimizdeki karşılığından kurtulamamaktır. Çünkü bu kodlamalara göre kar beyazdır, buharlı lokomotif de simsiyah. Ne karda siyah olabilir ne de lokomotifte beyaz. Yani objektif görme yerine, objelere önyargılarla bakmak. Günümüzde bu, objeye bağımlılık düşüncesi, fotoğrafın estetik değerlendirmesine de yansıyor. Fotoğraf ancak objesini anlatabilir. Dolayısıyla, ancak obje güzelse fotoğraf da güzeldir. "Güzel fotoğraflar güzel manzaralardan ya da güzel fotomodellerden elde edilir" düşüncesi günümüzün hazırcı ve tüketici mantalitesine de çok uygun düşüyor.

Bir fotoğrafçının kendine yapacağı en büyük iyilik konuya objektif olarak yani filmler gibi bakabilmektir. Ve bitmiş fotoğrafı gözünde canlandırabilme yolunda çaba göstermek olabilir.

Gelelim pratik ve hazırcı cevaplara: pozlandırma bakımından yeni başlayanlara hep şöyle söylenir. Bir kar manzarası düz bir ışıkla aydınlanıyorsa yani sahne büyük oranda beyazsa bu ton değeri orta griye göre iki basamak daha parlak kabul edilebilir. Pozometreniz yansıyan ışığı ölçüyorsa 2 durak yanılacaktır. O halde pozometre örneğin 1/25'e 22 veriyorsa 125/11'le çekebilirsiniz. Pekiyi pozometrenin dediğini yaparsanız ne olur. Orta gri bir negatifiniz olur ve buradan normal bir baskı ile beyaz elde edilemez. Diapozitifle de karlı yüzeyler orta gri olur.

Pekiyi bu kural hep geçerli midir? Elbette değildir! Işığın yönüne bağlı olarak değiştiği gibi, karla kaplı yüzeylerin oranına bağlı olarak da değişir. Düz bir cephe ışığı alan kar manzarasında

yukarıdakinden farklı olarak karlı yüzeyler ve kara toprak parçaları yarı yarıya ise düzeltme gerekmeyebilir. Öte yandan yanal ışıklı aydınlanan ve üzerinde gölgelerin yarı yarıya olduğu bir sahnede 1 duraklık bir fazla poz yeterlidir. Karlı tepeler ters ışıkla aydınlanıyor ve ışıklı tepeciklerde sadece ışıklı konturlar varsa hiçbir düzeltme gerekmez. Ama tekrarlıyorum. Bu örnekleri çoğaltmak size garanti sağlamaz. Önemli olan sizin objektif bakma ve bitmiş fotoğrafı gözünüzde canlandırma yetisi kazanmanızdır.

Benzer bir reçeteyi isterseniz buharlı lokomotif için de vereyim. Mat siyah yüzey vizörü tam olarak dolduracak şekilde ölçüm yapınca pozometre +2 durak fazla poz gösterir. Dolayısı ile pozu -2 olarak azaltınca doğru poz bulunabilir.

Örneğin ölçülen 125-2,8 değer 125-5,6 olarak uygulanmalıdır. Ancak bu, siyahın parlak siyah olması halinde değişebilir. Siyah yüzeydeki noktasal pırıltılar pozometreyi çok yanıltır. Ve son söylediğimiz düzeltme geçersiz olur.

Bir başka örnek verelim: Hava karardıktan sonra çekilen aydınlatılmış yapılar veya kent manzaraları çekilirken, pozometre kadraj içindeki siyah alan ne kadar çoksa o kadar yanılır. Örneğin aydınlık alanlar karenin 1/8'i ise okunan değeri 3 durak azaltarak uygulamak gerekir. Ama çerçeve içinde noktasal kaynaklar (sokak lambaları) varsa hiçbir azaltma gerekmez hatta pozometrenin verdiği değeri arttırmak bile gerekebilir.

Gelelim malzeme seçimine: Elbette büyütme oranı yüksek olacaksa hızlı filmlerden uzak durmak gerekir. Tabii özellikle grenli fotoğraflar istenmiyorsa. Kar ve sis fotoğraflarının çekileceği sahneler difuz ışıkla aydınlanıyorsa, nispeten kontrast karakterli filmler uygun olur. Bu, siyah-beyazlarda, kontrast eğilimi önceden bilinen bu düşük duyarlıklı film demektir. Bu da beraberinde tripod kullanımını zorunlu kılar. Yoksa film satıcılarının tavsiyesi gibi "duyarlı filmler kapalı hava ve az ışık içindir" ilkesini reddediyorum. Renkli diapozitifler için de kapalı hava ve difüz ışıkta gerek Kodak gerekse Fuji'nin kontrast karakteri bilinen filmleri tavsiye edilebilir. Fuji Velvia 50 ve Kodak VS 100 ya da EBX gibi. Ama tekrar edeyim ki bunlar birincil önemde değildir. Birincil önemde olan sizin bitmiş fotoğrafı nasıl görmek istediğinizdir.

Filtre konusuna gelince: Bütün dia gösterilerinden sonra sorarlar; "hangi filtrelerle çektiniz?" diye. "Filtre yok" deyince de düş kırıklığına uğrarlar. Söylemek istedikleri şudur: "Fotoğraflarınızı beğendik ama elbette bunun bir püf noktası vardır. O da olsa olsa bizim bilmediğimiz filtreler olabilir, öyle olmasa biz de çekerdik bu fotoğrafları. Öyle ya bizde de sizdeki makinelerin aynısı var. Hepimiz objektiflerimizi korumak için U.V. veya SKI filtre kullanıyoruz. Bu filtreler U.V ışınlarını kesmek için gerekli ama yeterli değil. Örneğin 3000 metre gibi bir yükseklikte U.V.'nin sebep olduğu mavilik için, gölgedeki mavilik için kullanılan 81B bile yetmez, ötesi gerekebilir. Bir polarizasyon filtresi temel gereksinmelerdendir. Ama unutmayalım ki en etkili filtre, atmosferin kendisi ve günün değişik saatleridir. Ayrıca ürün çekmenin dışında, fotoğrafı doğru renkler değil etkili renkler önemli yapar. Filtrelere gereğinden fazla önem veriliyor, dikkat!

DİJİTAL

Soru 28: Fotoğraf teknolojisinde pek çok değişim ve gelişim söz konusu. Dijital fotoğrafın fotoğraf estetiğini ne yönde etkilediğini düşünüyorsunuz?

Her teknolojik gelişim fotoğrafa yeni olanaklar sağlıyor. Autofocus sistemi an fotoğraflarının netleme güçlüklerini çözüyor. Dijital teknikler pek çok kolaylığın yanı sıra doğrudan fotoğrafta temizlik ve rotuş işlerini kolaylaştırıyor. Ama bu olanağa bel bağlayıp eskiye oranla daha özensiz çalışanlar olacaktır. Bu teknolojinin zararı değil fotoğrafçının niteliksizliği yüzündendir. Ancak bu soru ile fotomontaj türü işlerden söz ediyorsanız, bu, fotoğrafın değil resmin doğasına uyar. Bu tür çalışmalara "dijital illüstrasyon" denilmesi uygundur.

Soru 29: Dijital fotoğrafın giderek yaygınlaşması, doğrudan fotoğrafın veya kimyasal fotoğrafın ömrünü nasıl etkiler?

Dijital fotoğrafın gelişmesi elbette kimyasal fotoğrafa olan ihtiyacı azaltacaktır. Doğrudan fotoğraf teknolojiye bağlı değildir. Her iki yöntemle de doğrudan fotoğraf yapılır. Ne var ki, dijital yöntemler, doğrudan fotoğrafa gösterilmesi gereken özeni azaltabilir. Nasılsa dijital yöntemlerle düzeltilir diye rastgele fotoğraf çekenler çoğalacaktır. Esasen günümüzde görüntü enflasyonu yüzünden azalan görsel duyarlılık dünyamızı bir kalite dünyası olmaktan çıkarıyor. Dijital teknik bunu hızlandırabilir.

Soru 30: Günümüzde kullanmakta olduğumuz 35mm'lik filmlerin geleceği hakkındaki düşünceleriniz nedir? Yani bu filmleri kaç yıl daha temin edebileceğimiz ve kaç yıl daha banyo ve agrandisman işlemlerini kolayca yaptırabileceğimiz gibi...

Bunu yanıtlamak güç. Ya da elimizde gerek dijital gelişmelerin geçtiğimiz yıllardaki sayısallaştırılmış bilgileri bulunmalı ki bunları çizelge haline getirip projeksiyonlarının ileriki yıllarda nerelere varacağını görelim. Aynı zamanda buna paralel olarak film satış istatistiklerine ait bilgilerde ait oldukları ülkelerin nüfus artışı faktörü ekarte edilince ne oranda azalma var görelim. Böyle bir analiz yapıldıktan sonra "filmin daha kaç yıllık ömrü var?" diye bir tahmin yapılabilir. Yoksa hiçbir analize dayanmadan ahkam kesmek, falcılık olur.

Soru 31: 35mm'lik fotoğraf filminin (tabii ASA'ya göre değişir) megapiksel olarak çözünürlük derecesi nedir. Bugün piyasaya sunulan dijital fotoğraf makineleriyle mukayese eder misiniz?

Birçok önemli film firması genel kullanım ürünleri için 1 mm'de 160 çizgiyi ayırmayı ölçü olarak verirler. Bu hesaba göre bu filmle çekilen bir karenin yüzeyinde kaç birim kaydedilebildiği söylenebilir. Elbette bu pikselle aynı şey değildir ama bir kıyaslama için kullanılabilir. Bu açıdan bir hesap yapılırsa: (24mmx160) x (36mmx160) = 3840 piksel x 5760 pikselgibi 22.118.400=22 milyon piksel gibi düşünülebilir.

Ne var ki sonuçta elde edilen fotoğraflara bakınca şaşırmamak mümkün değil. Örneğin 22 yerine 8 milyon piksellik bir makine ile çekilen fotoğrafın renkli baskısına bakınca bu baskının en az 35mm filmden yapılan baskı kadar keskin olduğunu görüyorum. Bunun, tümünü kavrayamadığımız nedenleri olabilir. Birincisi piksel ile mm'de çizgi ayırma kriterinin tam anlamıyla aynı şey olmayışı olabilir. İkincisi, çekilen filmin bir kez de agrandisör objektifinden geçiyor olmasıdır. Biz biliyoruz ki sonuçtaki, yani baskıdaki çözünürlük görüntünün kaç kez transfer edildiği ile ilgilidir. Bu konudaki bağıntı şöyledir:

1/sonuç çözünürlük= 1/ilk orijinalin çözünürlüğü + 1/transfer edilen malzemenin çözünürlüğüdür.

Sonuç çözünürlüğünün, filmin çözünürlüğünde mm'de 160 çizgiye eşit olması olanaksızdır. Bunun olabilmesi için objektif ayırma gücünün mm'de sonsuz çizgi olması gerekir. En iyimser

tahminle objektifin mm'de 80 çizgiyi ayırdığını düşünürsek,

1/negatif çözünürlük = 1/film çözünürlük + 1/objektif çözünürlük bağıntısında değerleri yerine koyarsak 1/R neg = 1/160 + 1/80 = 3/160 = 1/53 demek ki film düzleminde mm'de 53 çizgi kaydedilebilecek.

Bu sorun dijital makinenin CCD'si üzerinde de benzer şekilde hesap edilmelidir. Bundan sonraki aşamada çok yüksek kalitedeki agrandisör objektifinin mm'de 100 çizgi ayırdığı düşünülürse, 1/sonuç çözünürlük = 1/53 + 1/100 = 3/100 = 1/33 yaklaşık olarak bulunur. Bu sonuca göre örneğin 30/40cm boyutunda bir baskıda en çok (24x33)x(36x33) = 1272x1908 = 2,4 milyon piksel kapasitedeki dijital baskıya eşdeğer bir ayırma gücü izlenebilecektir.

Öte yandan agrandisör objektiflerinin genellikle x4, x5 büyütmeler için tasarlandığını düşünürseniz, bu optimal oranın dışında optik kusurlarının artmasına bağlı çözünürlük kaybı da buna eklenecektir. Buna karşılık bir dijital makinenin piksel sayısı onun duyarlı alanındaki ayırma gücünü temsil eder. Bu sonuç görüntünün ayırma gücü değildir. Duyarlı yüzün ayırma gücünü filminkine benzetirsek burada da objektif ayırma gücüne bağlı olarak bir çözünürlük azalması olacaktır.

Örneğin:

2350 x 3500 = 8 milyon piksellik bir duyarlı yüzey

2350÷24mm =~ 100 çizgi/mm'lik film eşdeğeridir.

1/CCD'deki çözünürlük = 1/100 (CCD) + 1/80 objektif = 18/800 = 1/44 mm'de 44 çizgi ayırıyor demektir. Dijitalize edilmiş bu görüntünün baskıya geçirilmesi sadece satır satır taranacak ve kağıda böylece kaydedilecekse bu transferin dijital olması dolayısıyla kayıpsız olduğu konuyu bilenlerce öne sürülüyor. Bu benim uzmanlık alanım değil. Bilemiyorum! Eğer durum böyle ise 8 milyon piksellik bir makinenin çektiği fotoğrafta çözünürlük mm'de 44 çizgi iken filmden elde edilen baskının mm'de 33 çizgi ayırıyor olması sebep olarak gösterilebilir.

Soru 32: Milyon piksel ile megapiksel aynı şey midir?

Aynı şeydir.

Soru 33: 13x18 ebatında bir fotoğraf baskısını kusursuz netlikte (35mm'lik film netliğinde) yapabilmek için kaç milyon piksellik bir dijital fotoğraf makinesine sahip olmamız gerekir?

Elbette bir görüntü karesinde yanyana dizilmiş sonsuz piksel olabilir demek piksel büyüklükleri sıfır olacak demektir ki bu olanaksızdır. Çünkü bir atom bile sıfırdan büyüktür. Bugünkü teknolojide piksel büyüklüklerini sınırlayan üretim faktörlerini ancak uzmanları bilebilir. Bugün bile 24x36'dan büyük formatlar için yapılan dijital arkalarda 16 milyon piksel gibi sınırları var. Sadece ticari bir rekabet simgesi sayılabilecek 20 milyon pikselin, yakında küçük formatta da sağlanabileceğini umuyorum.

Soru 34: TIFF, JPEG gibi formatlar mevcut. Bunlar arasındaki farkı açıklar mısınız?

Bunları ben de herkes kadar biliyorum. TIFF'in dijital bilgilerin sıkıştırmadan aynen kaydedildiği, JPEG'in ise bu bilgilerin istenen oranda sıkıştırılarak kaydedildiği bir sıkıştırma sistemi olduğunu biliyorum. Ne var ki başka sistemler de var. Aralarındaki farkı bir uzmana sormak gerikir. Belki de bu sorunun Photo Digital'e havale edilmesi uygun olur. Ben şimdi bunu yapıyorum. Uygun bir fırsatta bir makale konusu yapacaklarını umarım.

Soru 35: Ve son olarak siz, bu işin ustalarından biri olarak, dijitale ne kadar sıcak bakıyorsunuz? Bizlere artık zamanı geldi, dijital çalışın öğüdünü salık veriyor musunuz?

Ben fotoğrafa orta format (6x6) bir makine ile başladım. Hala, üstten bakılan buzlu camlı bir vizörün fotoğraf öğrenmek için en iyi seçim olduğuna inanıyorum. Ne var ki halen sahip olduğum önemli bir orta format takım dolapta beklerken ben daha çok 35mm kullanıyorum. Bunda esneklik ve pratikliğin payı büyük. Öte yandan dijital bir görüntünün Photoshop'ta iyileştirilimesi temizlenmesi çok kolay. Bu yöntemle baskı yapılması da karanlık odada ıslak yöntemlere oranla çok daha pratik. Şu anda sözü edilen kalite farklarının da yakında kapanacağına inanıyorum.

Bekleyip beklememek beklentilerinizle ilgili. Şu anda 20x30 boyutu sizin için yeterli ise beklemek için sebep görmüyorum. Ne var ki ben hala bekliyorum. İki şey bekliyorum:

1) Mevcut objektiflerimin tümünü kullanabileceğim tam çerçeve (full-frame) bir gövde. Bu gövde var, ama kaça?

2) Geniş açıdan 200mm'ye kadar aralığı olan ve geniş açıları yeterince geniş, yüksek çözünürlükte bir kompakt zoom makine yapılması. Bunların gerçekleşmesi uzak değil, özellikle siz gençler için.

Soru 36: Dijital çekimlerde kullanılan ve bellekte daha az yer tutan JPEG formda kayıt mümkünken neden daha çok yer tutan RAW formu tercih ediliyor? Üstelik bu formda elde edilen görüntü çok düşük kontrastlı olup normalleştirilmesi gerekiyor. Buna ne gerek var?

Bu sorunun yukarıdaki soruyla olan benzerliği çok ilginç. Bu yüzden önce o sorunun cevabı okununca durum anlaşılabilir. Yine de bu soruyu kısaca açıklayayım. Işığa duyarlı fotografik malzemede olduğu gibi dijital sensörler de "1/30"dan daha geniş parlaklık oranlarından kaydedemiyor. Hatta yakın tarihe kadar özellikle video kayıtlarında ışıklı alanlar detaysızlaşıyor ve bugünkü deyişle "ışık patlamasına" dönüşüyordu. Son dönem fotoğraf makinelerindeki gelişmeler memnuniyet uyandırıcı. Ama ne var ki yüksek parlaklık oranlarını tıpkı negatif pozitif temelli fotoğraf işlemlerinde olduğu gibi. iki aşamalı bir dijital süreçle ilk görüntüyü negatifte olduğu gibi yumuşak karakterde kaydetmek, sonra bunu sahnenin özelliğine göre yorumlayıp iyileştirmek suretiyle Gamma=1 olan sonuç görüntüye ulaşmak yararlı bir yoldur.

Soru 37: Dijital SLR fotoğraf makinalarında görüntü boyutu olarak 3:2 oranı uzun süredir kullanılıyor olmasına rağmen makinanın arkasında bulunan LCD ekran neden hala 4:3 oranında tutuluyor olabilir?

Makine yapımcıları bana danışacak olsalar, eğer hem dikey hem yatay fotoğraflar çekilecekse arkadaki ekranın kare olmasını isterim. Nitekim projeksiyon perdelerinin, sadece sinema için yapılanlarının dikdörtgen olduğu, fotoğraf projeksiyon perdelerinin kare olduğunu hatırlayınız.

Dijital SRL fotoğraf makinelerinde fotoğrafın ilk çıkışından hemen sonra dik kadraj görüntüler, normal konumuna döner ve onu yatay ekranda, sağı solu karartılmış olarak izlersiniz ekran kare olmadığı için. Görüntü alanı yatay fotoğraflardan daha küçük olur. Çünkü ekranın eni boyu farklıdır. Ne var ki benim ilk başta düşünmeden söylediğim gibi ekranın kare yapılmasına olasılıkla makine konstrüksiyonu müsade etmemektedir. Sizin dediğiniz gibi 4:3 yerine 3:2 oranında yapılmış olsa idi dikey fotoğraflar, daha da küçük izlenecekti.

Soru 38:

1) Kullandığım kompakt dijital fotoğraf makinemde "4:3, 3:2 ve 16:9" çekim oranları var. Fotoğrafın klasik çekim oranı ya da en çok kabul gören oranı nedir?

2) Bazı orta format profesyonel makinelerin kare formatta çekim yaptıklarını duydum. Bunun bir avantajı ya da dezavantajı var mıdır?

1 - Eğer kullandığımız makinelerin arka çerçeveleri sabit bir format yerine sınırsızca değişebilen esnek bir yapıda olsa idi belki de çektiğim her kare için ayrı bir en-boy oranı seçerdim. Bazı sahne vardır ki, fotoğrafı kare olmalıdır. Bazen dikdörtgen (kimi yatay kimi dikey), bazı sahne panorama kadrajı ister. Fotoğrafta ve sinemada belli çerçeve kalıplarının benimsenmesi endüstriyel bir zorunluluktandır. Siz fotoğrafı onunla çekerken eğer mevcut format kafanıza uymuyorsa sonradan kadrajlama niyetiyle çekersiniz. TV tüp ekranlarının 3/4 oranı sinemanın ilk kullandığı ve üzerine uzun yıllar ürün verilmiş olan aynı oran yüzündendir.

Ayrıca merceklerin verdikleri görüntü dairesel olduğu için panoramik bir kadraja oranla kare ve kareye yakın bir kadraj görüntü alanının daha etkili kullanımı anlamına gelir. Bu tüplü TV'ler için de aynen geçerlidir. Ne var ki insanın boyun ve göz kasları yardımı ile gözün hareketi yukarı aşağıdan çok, iki yanadır ve bizim algı alanımız yatay dikdörtgenle karşılaştırılabilir. Bu nedenle daha eski yıllarda, bu yönde bir kadraj arayışları oluşmuştur. 1920'lerin Leica'sı 3/2 oranı ile daha sonraki yıllarda sinemada panoramik ekran, Vista-vision ve sinemakop gibi 9/16'lara varan görüntü alanları şeklinde bir değişim yaşanmıştır

Sorunuzda sözünü ettiğiniz 4:3, 3:2, 16:9 gibi seçeneklerde görüntü yatay doğrultuda büyümüyor. Sadece 4:3 gibi bir alan kaşlarla üstten alttan kadrajlanıyor ki ciddi ve deneyimli fotoğrafçılar, bunu sabit çerçeveli makineleri ile yıllardan beri yapmaktadırlar.

2 - Bu soru birinci sorunun cevabıyla karşılanmış olmalı.

DİYAFRAM VE OBTÜRATÖR

Soru 39: Yaprak örtücü donanımı olan makinalarda örtücünün ortadan açılıyor olması filmin orta kısmının ışıktan daha fazla etkilenmesine neden olmaz mı?

Yaprak örtücülerin ortadan kenara doğru açılması kapanırken de kenardan ortaya doğru toplanması yüzünden filmin ortası en önce aydınlanır ve ışığı en sonra kesilir. Dolayısıyla orta daha çok ışık alır, orta ile kenar arasında bir yoğunluk farkı olur. Ama bu yanıt sadece teorik olarak doğrudur. Örtücü yapraklarının en kapalıdan en açık durama gelme süresi çok ani yani sıfır zamanda olması sağlanabilirse yukarıdaki sakınca ortadan kalkar, örtücü sıfır zamanda açılır, belli bir süre açık kalır ve gene sıfır zamanda kapanmış olur. Bu da teorik bir varsayımdır. Pratikte yapımcılar açılma ve kapanma süresini ellerinden geldiğince kısaltmaya çalışırlar ve bunda bir yere kadar başarılı olurlar. Ancak bu sorun yüzünden en kısa poz süresi sınırlanır. Örneğin 1/500'den daha kısa bir pozlama süresi mümkün olmaz. 1/500'den uzun pozlamalara doğru gittikçe örtücünün "etkinliği"; tüm kareyi homojen aydınlatma şansı artar. Buna (shutter efficiency) denir.

Soru 40: Nadir KAFALI'nın hazırlamış olduğu siyah-beyaz ve renkli fotoğrafçılık kitabında diyafram tanımında 1. Basit Diyafram 2. İris Diyafram ve 3. Önceden Kurulu Diyafram tanımı yapılmış Önceden Kurulmuş Diyaframı şekilsel ve tanımsal açıklar mısınız?

Basit diyafram, üzerinde çeşitli çapta delikler açılmış bir plaka demektir. Uygun çaptaki delik objektifin mercekleri arasına optik merkeze gelecek şekilde yerleştirilir. İris diyafram birden çok hareketli metal yaprağı (diyafram palası), birbiri üzerinde kaydırarak delik çapını sürekli değiştiren bir ışık kontrol düzeneğidir. Reflex olmayan makinalarda her ikisi de tek kumanda ile kullanılabilir yani ayarlandığı anda diyafram kısılmıştır ve değiştirilmedikçe kısılı kalır. Optik vizörlü makinalarla çift objektifli reflexlerde bu yeterlidir. Ancak SLR (tek objektifli reflex)lerde vizördeki görüntü objektiften geçen görüntü olduğu için vizörün özellikle netleme sırasında fotoğraf çekilene kadar aydınlık olması yani diyaframın açık kalması gerekir. Bu yüzden diyafram halkası belli bir değere bağlı olduğu halde iris deliğini (diyaframı) hala açık bırakan düzenekler gerekmiştir. Öyle ki sadece çekim anında tek halkayı döndürerek diyaframı önceden ayarlanmış değere küçültüp sonra tekrar bir dokunuşla veya kendiliğinden bir sonraki fotoğraf için tam açık konuma getirmek mümkün olsun.

Fotoğraf makinalarının teknolojik gelişimi boyunca şu aşamalar uygulanagelmiştir:

Manuel diyafram: Belli değere getirince kısılan ancak elle açılıp kapanan diyaframdır. Bu tür diyaframı olan objektifler ancak ilk SLR makinalarda kullanılmıştır. Preset diyafram: Çift diyafram halkası vardır. Biri diyafram değerlerini taşıyan ve diyafram seçimi yapılan malum halka ki bu halka bir tür durdurucudur. İkinci haika bir aç kapat halkasıdır. Döndürüldüğü vakit diyaframı ancak seçilen değere kadar kapatır. Dolayısıyla ilk aşamada diyafram değeri örneğin f8 seçildiği halde diyafram kısılmaz. Çekim anına kadar da böyle kalır. Deklanşöre basmadan hemen önce gözünüzü vizörden ayırmadan preset kapatma halkasını çevirince diyafram o vakit kısılır çekim yapılır. Preset halkası tersine hareket ettirince de vizör aydınlanır.

Yarı Otomatik Diyafram: Tek diyafram kumanda halkası vardır. Diyafram seçilen değere göre kısılır. Kurma kolu çevrilince film sarılır ve obtüratör kurulurken aynı zamanda diyafram da açılır ama bu arada açılan diyafram mekanizmanın yayını sıkıştırmış olur. Öyle ki deklanşöre basıldığında bu yay boşalır diyafram seçilen değere kadar kapanır. Bu

durumda çekimden sonra da vizörün yarı karanlık görünmesi beklenir ama ne var ki bu tür objektiflerin Makine gövdelerinde ayna hareketi de tam otomatik (ani geri dönüşlü ayna) olmadığı için makina kurulana kadar vizör tam karanlık kalır. Kurulunca ayna yerine gelir. (45^0) ve diyaframı tam açılır. 50'li yılların makinalarında bu özellik yaygındır. Hatta Hasselblad 500C ler bir zamanlar böyle idi.

Otomatik diyafram: Günümüz makinalarmda büyük çoğunlukla egemen olan diyafram şeklidir. Diyafram halkasını çevirip belli bir değeri seçersiniz. Vizörde görüntü tam aydınlıktır. Sadece deklanşöre basınca obtüratörün açılmasından önce diyafram seçilen değere kısılır. Çekim tamamlanınca yine kendiliğinden tam açık konuma gelir. Günümüzde makinalardan bazılarında, önceden kısılmış diyaframın etkisini kontrol edebilmek için stop-down (bizde alan derinliği) düğmesine basarak vizörde aydınlatma kontrastını ve alan derinliğini kontrol edebilirsiniz.

Soru 41: Diyafram çapının odak uzaklığına göre değişmesi. Oysa standart uluslararası diyafram değerleri var. Diyafram çapı ve aralığı aynı anlam taşımıyor mu?

Diyafram değerleri belli bir çapın ölçüsü değil, o çaptaki delikten geçen ışığın odak düzleminde meydana getirebileceği ışık yoğunluğunun göreceli ifadesidir ve diyafram = d/f ile ifade edilir. Burada d delik çapı, f odak uzaklığıdır. Odak uzaklığını sabit tutarsak delik çapı büyüdükçe ışıklılık artar. Delik çapını sabitlersek odak büyüdükçe ışıklılık azalır. Dolayısıyla aynı delik çapındaki iki ayrı diyafram ait oldukları objektiflerin odak uzaklıklarının oranına göre değer taşırlar. Örneğin 50mm'deki f:5,6 diyaframın delik çapı 200mm objektif için f:ll demektir. Başka bir ifadeyle 5,6 diyafram değerinin delik çapı 200mm objektifte, 50mm objektifdekinin 4 katıdır.

Soru42: Netleme diyaframı ve çekim diyaframı ayrımına gidilmiş. Arasında netlik değişmesinden sözediliyor. Ne tür bir farklılık var?

Netleme diyaframı veya en açık diyafram, netlemenin sağlıklı olması için gereklidir. Diyafram kısıldıkça ışıklılık azalır. Öte yandan alan derinliği arttığı için netleme kolay değildir. Hangi konumun en net konum olduğunu kestirmek zorlaşır. Bu yüzden netleme açık diyaframla yapılır ve çekim anında ya elle ya da otomatik olarak kısılır. Böylece kısık diyafram konumunda hem maksimum netlik hem de alan derinliği kazancı artar, ancak objektiflerin temel kusurlarından olan küresellik kusuru o objektifte yeterince düzeltilmemişse diyafram kısılınca max. netlik geriye kayar. Yani netleme bozulur. Buna odak kayması (focus shift) denir. Bunu gidermek için kısık diyaframla netleme yapılması düşünülebilirse de alan derinliği arttığı için netleme isabetli olmaz.

Soru 43: 28-210 mm (f:3,5-4,5) zoom objektifte f:3,5 açıklık hangi odak için, f:5,6 açıklık hangi odak içindir? 210 mm için f:3,5 midir, yoksa f:5,6 mıdır?

Tahmininizin tam tersi doğrudur. Uzun odak konumunda 5,6, kısa odak konumunda 3,5 diyafram değeri geçerlidir. 28'den 210'a doğru giderken maksimum açıklık 4,4,5,5 gibi değerler alır. TTL pozometre kullanırken bu ışıklılık değerleri kendiliğinden ölçülmüş olur. Hangi odakta, açıklığın ne olduğunu adım adım izlemek gerekmez.

FİLTRE

Soru 44: Fotoğraf filtreleri ne işe yarar?

Filtrelerin işlevleri iki ana başlık altında toplanabilir:

- Gözün gördüğü ile filmin gördüğü arasındaki farkı gidermek, fotoğrafı gözün gördüğü gibi yapmak.
- Fotoğrafa düşlediğimiz etkiyi verecek şekilde onu değiştirmek.

Gözün gördüğü ile filmin gördüğü neden farklıdır? Bu fotoğrafçıların bir numaralı sorunudur: 1- Siyah Beyaz filmlerle çekilen bir fotoğrafta renkler gözün gördüğünden farklı kaydedilir.. Şöyle ki, örneğin çağdaş bir pankromatik filmde yeşiller olduğundan daha koyu, maviler ve kırmızılar daha açık kaydedilir. Örneğin, mavi gökyüzündeki beyaz bulutlar gökyüzü ile karışır. Mavi gök önündeki sarışın kız portresinde gökyüzü saçlardan daha açık çıkar. Sarı saçlar kumral birinin saçları gibi koyuca görünür. Yeşil gözlü birinin portresinde, gözler siyah göz gibidir. Tungsten ışıkta çekilen kadın portrelerinde dudaklar solgun görünür. Gökyüzü ve bir orman parçasının yer aldığı manzarada ağaçlar çok koyu ve ayrıntısızdır.

2-Düzeltmek, bulutların gökyüzünde ayırdedilebilmesini sağlamak için, istenen etkiye göre, sarı turuncu ve ya yeşil filtrelerden biri kullanılmalıdır. Bu etkiyi abartmak için kırmızı filtre de kullanılabilir. Ama sarı saçlı portrede sarı bir filtre de yeterli olur. Yeşil gözlü portre ve orman manzarası için bir yeşil filtre, tungsten ışıkta kadın portresi için bir mavi filtre sorunu çözer.

3- Gözün gördüğü bütün parlaklık farklarını fotoğraf filmi kaydedemez. Gözümüz, parlaklık oranları örneğin 1'e 1000 olan iki objeyi aynı anda rahatça görürken film ancak bunun sekizde birini 1'e 125 lik oranı kaydedebilir. Örneğin, öndeki yeşilliklerden gökyüzündeki bulutlara doğru dereceli bir biçimde artan parlaklıklar bu oranı aşarsa pozlandırmada ya üst tarafı yada alt tarafı dikkate almak, diğerini feda etmek gerekir. Bu parlaklık dağılımını filmin sınırları içine alabilmek için degrede bir gri filtre sorunu çözebilir. Koyu kısmı üste getirilerek kullanılır üstteki aşırı parlaklık azaltılır.

4- Gözümüz çevreyi yüzbinlerce yıl beyaz gün ışığı altında görmeye alışmış ve doğru renkler bu ışığa göre beynimize kaydedilmiştir. Yapay ışık altındaki deneyimimiz çok daha yenidir. Bu yüzden beynimiz hangi ışıkla görürsek görelim renkleri, beyaz ışık altındaki normallerine çevirir. Bir bakıma filtreden geçirir. Örneğin bir beyaz kağıdı, tungsten ışık altında turuncu, flüoresan ışık altında yeşil görmeyiz. Ama fotoğraf filmlerinin kaydı tarafsızdır. Beyaz kağıdı flüoresan altında yeşil, tungsten ışık altında turuncu kaydeder. Bu yüzden, gün ışığına göre dengelenmiş filmleri kullanırken bu renk sapmalarını tamamlayıcı renk filtreleri ile düzeltmek gerekir. Bu amaçla renkli çekimler için yapılmış ışık dengeleme filtreleri vardır. ışık 80A bir mavi filtre ile flüoresan ışık da lamba cinsine göre magenta ve sarının uygun karışımından oluşan bir filtre ile düzeltilir.

5- Görüntünün düşlenen bir şekilde değiştirilmesine yarayan efekt filtreleri sonsuz bir çeşitlilik gösterir.

Soru 45: Gökyüzünü görüntülemek istediğimizde filtre kullanılıyor ise diyaframı niçin 1 stop açmamız gerekiyor?

Her ne çekiyor olursak olalım, objenin rengi tam olarak filtrenin renginde değilse, filtre bu renkleri kısmen veya tamamen yutacağı için filme düşen ışık enerjisi azalmış olur. Bu yüzden pozlandırma kullandığımız filtrenin uzatma faktörü kadar arttırılır. Bu, diyaframı açarak olduğu gibi obtüratörü yavaşlatarak da yapılabilir. Bu uzatma faktörleri filtrelerin üzerinde veya kutularında işaretlenmiştir. Filtre faktörü iki şekilde ifade edilir, artı (+) değerle veya çarpı (x) değerle.

(+) poz düzeltmesi	*(x) poz düzeltmesi*
Stop(durak)	*Poz süresi katsayısı*
+1	*x2*
+2	*x4*
+3	*x8*
+4	*x16*

+1 duraklık poz arttırımı sadece filtre faktörü X2 olan filtreler içindir. Örneğin orta sarı bir fitre için. Yoksa gökyüzünü örneğin kırmızı bir filtre ile çekiyorsak normalin 8 katı poz vermemiz gerekir. Bu da 3 durak açmak veya obtüratörü 3 durak yavaşlatmakla olur.

Soru 46: Yoğunluk filtreleri hangileridir?

Yoğunluk filtreleri ile sanırım ND (nötral density) filtreleri kasdediliyor. Bunların renk yutuculukları tarafsızdır. Yani filtresiz olarak objektiften geçen renklerin hepsi aynı oranda azalarak geçer. Başka bir deyişle bu tür filtreler bütün renkleri aynı oranda yutarlar. Yoğunluklarına bağlı olarak ND2, ND4, ND8 gibi türleri vardır. Bunlar objektiften geçen ışığı 1, 2, veya 3 stop azaltırlar. Bu filtreler sinema çekiminde vazgeçilmez aksesuarlardır. Çünkü örneğin saniyede 25 kare kaydeden normal bir çekim makinasında pozlama 1/50 saniye gibidir ve bu obtüratör hızı sabittir. Fazla ışıklı sahnelerde veya hızlı film kullanırken sonuna kadar kısılan diyafram yetersiz kalır. Dolayısıyla bir ND filtre ile görüntü parlaklığı azaltılır. Fotoğrafta bu filtreler sadece özel efekt için kullanılmalılar.

a)Aydınlık sahnelerde uzun poz kullanıp hareket netsizliği elde etmek için

b)Aydınlık, sahnelerde açıkdiyaframla sınırlı keskinlik kullanımı için.

Soru 47: Fotoğraf çekerken niçin filtre kullanılınır?

Filtre kullanımının en temel şlevi, filmin gördüğü renkleri gözün gördüğü gibi yapmak, yani aradaki farkı yok etmektir. Daha önce de söylediğimiz gibi ortho-chromatic film kırmızıya duyarsızdır.

Sarı ve turuncuya az duyarlıır. Bu filmle çekim yapıldığında koyu mavi gökyüzüne düşen sarı saçlı bir çocuğun saçları gözün farkettiğinin aksine fotoğrafta, beyaz fon önünde gri saç şeklinde görülür. Böyle bir çekimde bir açık sarı filtre, sonucu koyu gök önünde açık gri saça dönüştürür. Sözde, bütün renklere eşit derecede duyarlı olan panchromatic filmle çekilen manzara fotoğrafında mavi gök ile beyaz bulutlar karışıp beyaza dönüşürken, kırmızı kiremit damlar olduğundan solgun, ağaçlar detaysız siyah gözükecektir.

Oysa gözün algıladığı bu değildir. Yeşil bir filtre bu görüntüyü gözün gördüğü gibi yapar. Bu iki örnekte de görüldüğü gibi. Her filtre kendi rengindeki objeleri açarken, zıt renkleri koyulaştırır. Bu örnekler filtrelerin sadece siyah beyaz fotoğraf için olduğunu düşündürebilir. Oysa renkli fotoğrafta da benzer sorunlar vardır. Şöyle ki;

Gözümüz objeleri her türlü ışık altında doğru renkleriyle görür. Yani standart gün ışığı altındaki renkleri ile. Örneğin beyaz bir yumurta fluoresan altında mavi-yeşil bir renge, tungsten ışık altında turuncu renge boyandığı halde biz onu hep beyaz görürürz. Oysa fotoğraf filmi bu nesnel gerçeği olduğu gibi gösterir. Bunun nedeni insanlık tarihi boyunca çevremizi, hep gün ışığı altında görmüş olmamızdandır. Böylece nesneler beynimizde o koşullardaki görünümü ile kodlanmıştır. Gözümüz farklı renkteki ışık altında objektif görüntüyü beynimize gönderdiği halde görme merkezinde o nesne hakkında yerleşik kodlamaya göre bu objektif görüntü olması gereken renge doğru düzeltilerek algılanır. Böyle bir film yapılamayacağına göre

her türlü ışık altında doğru renkleri vermek üzere ayrı filmler yapılması zorunlu olmuştur. Şimdiye kadar sadece gün ışığı için bir, tungsten ışık için iki çeşit olmak üzere sadece üç tip film yapılmıştır. Şu anda 3400 K^0 'lik A tipi tungsten filmin sadece Amerika için yapıldığını düşünürsek bu sayıyı ikiye indirebiliriz. Bugün sadece 5500 K^0 'lik gün ışığı için yapılan daylight ve 3200 K^0 ışık için yapılan tungsten tipi film kullanılmaktadır. bu iki standart ışıktan biri kullanılırken elde sadece diğer tip film varsa doğacak yanlış renkleri düzeltmek için birer "çevirme" filtresine ihtiyaç vardır. Bu filtre objektif ömrüne takılabileceği gibi ışık kaynağı önüne de konulabilir. Öte yandan standart gün ışığı dediğimiz 5500 K^0 'lik ışık gün boyu değişiklik gösterir. Bu değişiklikleri gidermek için "ışık dengeleme" filtreleri gerekir. Filtre gereksinmesi bununla da kalmaz. Isı yoluyla değil, elektrik deşarjı yoluyla ışık veren flüoresan, cıva buharlı lamba gibi kaynakların verdiği ışığı düzeltmek için de 3 renkli renk dengeleme filtreleri yapılmıştır. Bu filtrelerle renkli çekim ve kopyalama işlerinde ince ayarlamalar yapılabilir. Kontrast filtreleri ile sadece fotoğrafı gözün gördüğü hale getirmek, yani düzeltmek için kullanmaktan söz ettik. Bir başka filtre kullanma alanı ise görüntüyü istediğimiz yönde değiştirmek, yani dogal dışı bir hale getirmek içindir. bunlara efekt filtreleri denir ki, çeşitliliği sınırsızdır.

Soru 48: Filtre kullanımının olumsuz etkisi var mıdır?

Dış etkenlerden korumak amacıyla çoğumuz objektiflerin önüne birer koruyucu filtre takarız. Bu UV. veya SkyLigth (L1-A) gibi bir filtredir. Objektifleri tasarlayan optik mühendisleri mercek sistemini, önüne düz bir cam konacağı varsayımı ile yapmadıkları için sonuç görüntüde az da olsa bir bozulma olur. Ayrıca filtrelere yansıtıcı iki yüzey daha ilave edilmiş olduğundan iç yansıma artmış olur. Bu yüzden bazı önemli firmaların yaptıklan objektiflerin önüne filtre takıldığı vakit üzerine objektif kapağı takılması mümkün değildir. Böylece ancak filtreyi çıkararak kapağı takabilirsiniz. Bununla verdikleri mesaj şudur: "İşi bitince filtreyi çıkar!"

Soru 49: Düzlem olmayan "konveks" filtreler neye yarar?

Objektiflerdeki merceklerin yapışık olmayan serbest yüzleri üzerine düşen ışık, kırılarak içeri girerken bir oranda (% 5-10) yansır. Bu ışık diğer mercek yüzeyinden de belli bir oranda yansıdığı için mercekler arasında dolaşır ve parazit görüntüler oluşturur. önüne takılan düz cam filtreler bu yansımaları arttırır. Onun yerine konveks (dış bükey) bir filtre kullanılması halinde filtrenin sebep olduğu ilave yansımalardan ve hayalet görüntü-lerden kurtulmak mümkündür. O yüzden bu filtrelere "gostless" filtre denir.

Soru 50: Multi coated (çok kaplamalı) filtre neye yarar?

Bu tür kaplama, üzerine düşen ışığın yansıma oranını çok düşürdüğü için hayalet görüntülerin filtreye ait kısmını büyük ölçüde yok eder. Objektife ait olan kalır. Onun da asgariye indirilmesi için objektifin de çok katlı kaplanmış olması gerekir.

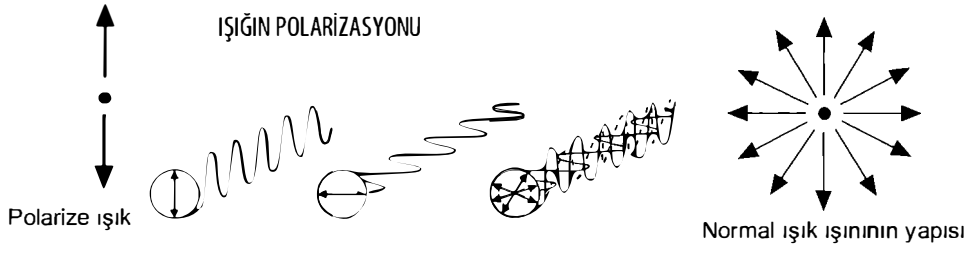
Soru 51: Çok kaplamalı olmayan bir objektifin bu eksiği çok kaplamalı bir filtre ile giderebilir mi?

Giderilemez. Çok katlı kaplama, iç yansıma riskinin sadece filtreye ait olan kısmını ortadan kaldırır. Sonuç görüntüde çıplak objektife ait risk aynen kalır.

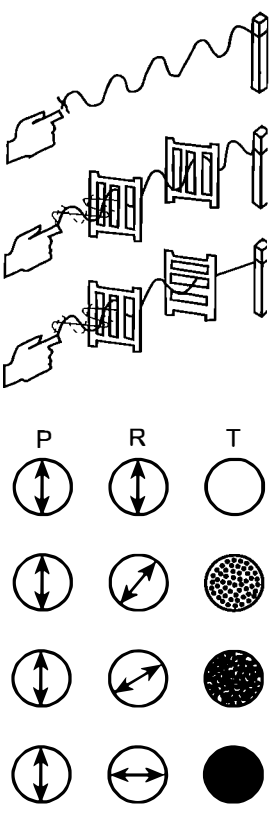
Soru 52: Polarizasyon filtreleri neye yarar?

Bunu anlayabilmek için ışık ışınının yapısını açıklamak gerekir. Şekilde görülen sinüs eğrisi ışık titreşiminin izdüşümsel bir modelidir. Bu çizimi görenler ışığı meydana getiren foton taneciklerinin bir düzlemde yukar aşağı salındığını yani ışığın düzlemsel bir modeli olduğunu düşünürler. Oysa ışık ışınına karşıdan bakan bir teorik göz, bu titreşimi sadece yukarı aşağı

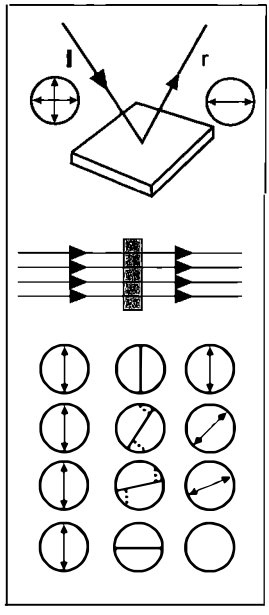
bir titreşim değil (0) ekesininden çevreye doğru her yönde 360°'lik bir titreşim olduğunu görecektir. Işık, (0) noktasından çevreye doğru bir yürek gibi sıkışıp açılan üç boyutlu bir hareket yapar. Bunu bir modelle temsil etmeye kalkarsak belki şu örneği verebiliriz: Çok ince kauçuktan (cerrah eldiveni gibi) bir bahçe hortumu düşünün. Bir ucunu çabuk açılıp kapanan bir musluğa bağlayıp musluğu belli bir ritimle sürekli açıp açıp kapayın. Hortumun içinde peşpeşe şişlik ve boğumlar göreceksiniz. Sürekli yer değiştiren bu tesbih benzeri şişkinlikler dizisi yüzünden hortum sanki hareket eden bir canlı varlıkmış gibi görünür. Işığı anlatmaya yarayan belki en yakın model böyle bir şey olabilir. İçinden titreşimli su geçen bu hortumu bir noktasından iki tahta arasına alarak sıkarsak hortumdaki bu üç boyutlu hareket dar aralıkta sıkışarak sadece aralık doğrultusunda devam edebilir. Titreşim hareketi üç boyutlu olmaktan çıkar. Düzlemsel olur polarize ışık böyle bişeydir. Parlak bir yüzeye düşüp yansıyan ışık polarize olur. Kendini parlama şeklinde belli eder. Daha az parlak yüzeylerde de kısmen polarize olur. Bu da yüzey renginin doygunluğunu kaybetmesi, solgun gözükmesi şeklinde kendini gösterir. Şekilde görüldüğü gibi polarize olan ışık bir düzlemde genliğini (parlaklığını) korurken diğer yönde kırpılır ve zayıflar. Böyle bir ışığı ilk polarizasyon düzlemine dik bir aralıktan geçirirsek ikinci kez kırpılarak depolarize olur. Bu kez polarize olmadan önceki haline döner ama iki kez kırpılan titreşimlerden dolayı genliği (parlaklığı) azalmış olur. İşte polarizasyon filtreleri böyle bir etki yapar. Üzerinde paralel kanallar olan bir gri filtredir. Işıklar kanallardan kırpılarak geçer. Parlaklığı azalır ama polarizasyonun neden olduğu parlama veya solgunlaşma büyük ölçüde azalır. "Azalır" yerine yok olur demeyi isterdim ama yok olması için bu aralıkların çok daha dar olması gerekir. Bu taktirde ışık yoğunluğunun azalması o dereceye varır ki filtre kullanışlı olmaktan çıkar. Polarizasyon filtrelerinin önemli etkileriden biri sadece metallik olmayan yüzeylerdeki parlamayı giderebilmesidir. Bu iş için objektifin yüzeye bakış açısı veya gelen ışığın düşme açısı 34° ise filtrenin etkisi maksimumdur. İkinci etki ise yüzeylerin renk doygunluğunu arttırıcı etkisidir. Yani gökyüzünün koyulaştırılması buna dahil edilebilir. Bunun için de koşul güneşin, objektif bakış doğrultusuna dik bir düzlem üzerinde olması, başka bir deyişle, güneş-makina ve makina-konu doğrultuları arasında 90° açı buluşmasıdır. Bu durumda etki maksimumdur. Bu açı 0'' olursa etki de sıfır olur. Yani tam güneşe bakarken ya da güneş tam ensemize vururken.



Normalde ışık ışının sağ yukarıdaki gibi her yönde titreşir. Eğer ışık parlak bir yüzeyden yansırsa sol üstteki gibi bir düzlemde titreşir. Buna polarize ışık denir. Polarizasyon filtresi bir ızgara gibidir. Kendi yarıkları doğrultusunda olmayan tüm titreşimleri keser. (Aşağıdaki gibi)



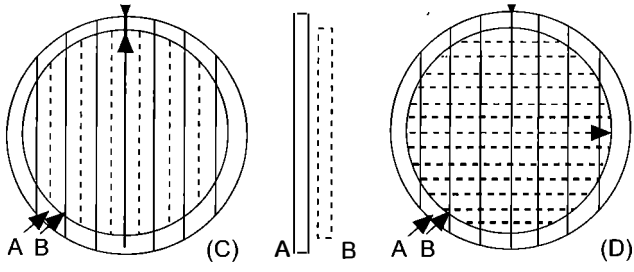
Sabit duran bir polarizasyon filtresine kıyasla döndürülen bir filtrenin döndürme oranına göre görüntüyü ne kadar kararttığı görülmektedir.



Sabit duran bir polarizasyon filtresine kıyasla döndürülen bir filtrenin döndürme oranına göre görüntüyü ne kadar kararttığı görülmektedir.

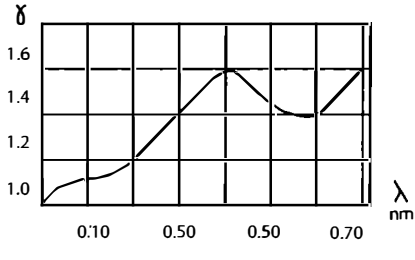


Turmalin kristalleri ışığı polarize eder. Üstüste iki kristalin eksenleri brbirine dik konuma gelince ışık geçmez olur. Çift polarize filtre ile de benzeri sonuçlar alınabilir.



Soru 53: Siyah beyaz çekimde değişik renkte filtre neden değişik kontrastlıkta sonuç verir?

Aynı sahnenin değişik tek renk ışıkla aydınlatılmış çekimlerini yan yana koyarak bunu açıkça görebilirsiniz. Şekilde görüldüğü gibi mavi ile kırmızı arasında 0.6 Gamma (kontrast) farkı vardır, mavi için 1 iken kırmızı için 1.6 dır. Bunun etkisi ayrı aydınlatma koşullarında bir kez mavi filtre ile sonra da kırmızı filtre ile çekilen iki fotoğraf arasındaki farkla kendini gösterir. Mavi filtre ile çekilen daha yumuşak, kırmızı filtre ile çekilen daha kostrast olur. Burada çekimin, pankromatik siyah beyaz filme yapıldığını söylemeye elbette gerek yok.



Soru 54: Bir makinenin değişik objektiflerinde filtre çapı ile objektifin mercek çapı neden çok farklı oluyor, filtre çapı mercek çapından çok büyük olabiliyor?

Değişir objektifli bir makinede, objektiflerinin mercek çapları ciddi farklılıklar gösterir. Bunların her biri için mercek çapına uygun değişik filtreler öngörülmesi akılcı değildir. Böylece birkaç seri filtre edinmek gerekir. Halbuki objektiflerin filtre ağzı mercek çapı en büyük olan objektife göre ayarlanırsa bazen bir seri filtre ihtiyacı karşılayabilir. Ama bu enderdir. Bazen bu sorun iki ayrı seri ile çözümlenebilir.

Soru 55: Objektifin kenarında yazılı örneğin 1; 1,4~50mm de 50mm filtre çapı mıdır?

Değildir bu objektifin odak uzaklığıdır ve çoğunlukla ***"f"*** harfi ile ifade edilir. Bazı objektiflerde filtre çapı o harfi ile ayrıca yazılmış olabilir.

Soru 56: Böyle bir işaret yoksa objektifin filtre çapı nasıl bulunur?

Çok kolay, milimetre ölçen bir cetvelle objektifin vidalı ağzı ölçülür. Tereddüt halinde ticari olarak yaygın filtre çaplarının bilinmesi faydalıdır. 52, 55, 58, 62, 67, 72, **77,** 82 gibi basamakların bilinmesi faydalıdır aralarındaki değerlerde filtre üretilmez sadece Leica Contax gibi bazı makinelerde istisnai ölçülerde filtreler vardır.

Soru 57: Filtrelerin objektife takılmasında hangi sistemler kullanılıyor?

Vidalı bağlantı, üretimi en kolay olan yöntemdir ve çok yaygındır. Ama takılması zaman alan bir yöntemdir. Onun yerine bazı firmalar bayonet sistemi kullanıyorlar. Bu sistemde filtre tek hareketle takılır ama üretimi daha pahalıdır. Eski yıllara ait bir uygulama da sıkı geçme yöntemidir. Öte yandan ön çapı çok büyük değişik telle objektiflerde değişik çaplara rağmen aynı filtreleri kullanabilmek için bir filtre çekmecesi ile objektif içine sürülen bir takma sistemi kullanılır. Ön elemanı aşırı bombeli, geniş açılarda en arka elemanlarının arkasına takılan filtreler kullanılır.

Bu, bazı aynalı telelerde de kullanılmıştır. Balık gözü objektiflerde mercek arası bir tarete birçok filtre monte edilmiştir. Taret çevrilerek filtre değiştirilebilir. Değişik format makinelerinizin değişik çapta objektifleri vardır. Bunlar çaplarına göre 4 değişik boyutta olabilir. (2 si orta format 2 si küçük format için olsun) Renkli ve siyah-beyaz negatifle renkli dia çeken birisi için en alçak gönüllü bir hesapla 5 i siyah-beyaz için 8 i de renkli için 13 farklı filtremiz olduğunu düşünelim. Bunlara renk düzeltme filtreleri (Yellow, Magenta, Cyan) ile efekt filtreleri henüz dahil değil. 4 farklı çapta 13 filtre 52 adet filtre eder. Bu, fotoğraf çantası kadar bir filtre çantası taşımak demektir. Bu yüzden bir tek filtre takımını 4 ayrı çapta objektife adaptörle takabilmeniz için bir tek filtre tutucusu yeterli olabilir. Bu nedenle üretilmiş kare veya diktörtgen filtreler vardır. Bunlar özel filtre tutucuları ile en küçük çaptan, örneğin 82mm gibi büyük çaplara kadar bütün objektiflere takılabilir. Sadece aşırı geniş açı objektifler hariç. Onlarda da adaptör ve tutucuyu araya koymadan, filtreyi, objektifin ağzına dayayarak elle kullanabiliriz. Bu amaçla yapılmış Cokin Cromatex Ambico, Lee firmalarının plastik filtreleri vardır. Ayrıca Sarı, magenta cyan gibi çıkarımsal renklerle kırmızı, yeşil, mavi gibi toplamsal renklerin 6'şar yoğunluktaki renk düzeltme filtreleri de ince renk ayarlamalar için gereklidir. Bu filtrelerin yukarıdaki plastik filtreler gibi üretilmesi halinde bile çok çok büyük yer kaplayacağı bellidir. Bu yüzden bu filtreler ince jelatin yapraklar şeklinde üretilir ve birer bloknot kalınlığında, çantanın bir gözünde taşınabilirler. Bunların da diğer dörtgen filtreler gibi tutucuları ve adaptörleri vardır.

Soru 58: Renksiz U. V veya "haze" filtresi pusu veya U.V yi nasıl süzüyor?

Objektifler özel camlardan yapılır ve U.V'yi geçirirler. Sadece adi pencere camı U.V'yi süzer. Bu yüzden U.V'yi süzen filtre sıradan bir camdan yapılabilir. Bazı firmalar daha etkili olması ve U.V'nin neden olduğu maviliği önlemesi için bu camlan çok açık sarı renkte yaparlar. Ancak bu filtrelerin U.V'yi mutlak olarak süzdüğü ve sonuçta oluşan maviliği önlediği sanılmamalıdır. Örneğin U.V oranının yüksek olduğu yüksek irtifalarda veya çok kuru atmosfer koşullarında soğan kabuğu renginde uygun bir filtre kullanılmalıdır. R3 veya R6 gibi.

Soru 59: U.V ile Sky (L1A) arasında ne fark vardır?

Sky filtre çok hafif pembe (R1.5 gibi) bir filtredir. U.V ise hafif Sarı veya renksizdir. Her ikisi de U.V'yi süzer. Sky filtre gökten yansıyan fazla maviliği dengelemeye de yarar.

Soru 60: R1.5, sky filtre yerine geçer mi?

Evet, geçer. Hatta maviliğin aşırı olduğu yerlerde ve gölgede R3 (81B) daha uygun olur.

Soru 61: Filtre kullanmanın zararı var mıdır?

Göreceli bir zarardan sözedilebilir. Çünkü itinayla hazırlanan objektifin optik sistemine bir düz cam eklenmiş olur ve bunun da keskinliğe, küçük de olsa, bir zararı vardır. Bu yüzden bazı firmalar objektif önünde sürekli bir filtre bulunmasını istemedikleri için buna karşı tedbir aldılar. Örneğin, bu objektiflerde objektif kapağını filtre üzerine takamazsınız. Filtreyi çıkartmanız gerekir. Özellikle polarizasyon filtrelerinin keskinliğe etkisi gözle görülecek kadar belirgindir. Bu yüzden zorunlu olmadıkça, bu filtre kullanılmamalıdır. Ama birçok fotoğrafçının bu filtreyi nerede ise koruyucu filtre gibi sürekli kullandıkları görülmektedir. Bu son dönemlerin renk eğilimine uygun bir davranıştır. Örneğin Veivia, Kodak, V.S. Veya Elite Extra Color gibi filmlerin üretimi renkli fotoğrafta doğru renk yerine vurucu rengin yeğlendiğinin göstergesidir. Pol filtreler de, kontrast ve renk doygunluğunu artırdıkları için asıl amaçlarının dışında kullanılıyorlar.

Soru 62: Siyah beyaz fotoğraf filtreleri neden renklidir?

Siyah beyaz fotoğrafta filtre kullanılması, kullanılan filmlerin eşit koyuluktaki renkleri farklı kaydetmesi yüzündendir. Her renkli filtre, kendi rengini geçirirken tamamlayıcı rengi yutar. Bu yüzden konulardan gelen renkli yansımaları dengelemek için renkli filtreler kullanmak gerekir.

Soru 63: Filtre faktörü ne demektir? Bazı filtrelerin üzerinde x2 bazılarında ise +1 gibi işaretler var. Bunların anlamı nedir?

Bütün renkli filtreler, tamamlayıcı renkteki ışıkları yuttuğu için geçen toplam ışık enerjisinde bir azalma olur. Filtreler üzerine konan bu katsayılar filtresiz olarak ölçülen poz süresinin ne kadar arttırılacağını ifade eder. İki ayrı gösterme şekli vardır. Birincisi x2 gibi çarpı değerlerle pozun kaç kat arttırılacağını ifade eder. İkincisi (+) değerle ifade edilir. + 1 gibi. O da pozlandırmaya kaç durak ekleneceğini gösterir ki; ikisi de aynı sonuca varır.

Karşılaştırmalı bir çizelge yaparsak.

(x) değerler	(+) değerler
x2	+1
x3	$+1^{1/4}$
x4	+2
x6	$+2^{1/4}$
x8	+3

Soru 64 : Bazı filtreler üzerinde aynı gösterme sistemi ile esnek bir filtre faktörü verilmiştir. 0-+2 gibi. Bu ne demektir?

Filtre faktörü belirlenirken, çekilen konunun normal bir konu olduğu, yani renklerin karışımının gri karta eşdeğer bir ortalama verecek gibi dengeli olduğu varsayılmaktadır.

Filtre ile tıpatıp aynı renkte bir konu çekilirken filtre tüm ışığı geçireceği için filtre faktörü X1 (+0) sayılabilir. Buna karşılık konu filtre renginin tamamlayıcısı bir renkte ise bu kez faktör çok büyük olur.

Böyle bir gösterim biçimine daha çok pol filtrelerde rastlanabilir. Filtre ekseninin döndürme açısına bağlı olarak filtre, konudan gelen ışığı değişen oranlarda keseceğinden filme düşen toplam ışık ciddi bir farklılaşma gösterir.

Soru 65: Siyah beyaz çekimlerde hangi filtrenin hangi durumda kullanıldığına ilişkin pratik bir tavsiyede bulunur musunuz?

Konular saymakla bitmez. En iyisi şu ilkeyi hep hatırlamaktır. Konudaki hangi rengi daha koyu görmek istiyorsanız bu rengin tamamlayıcısını filtre olarak seçiniz. Buna karşılık hangi rengi daha açık görmek istiyorsanız o renk filtre seçiniz. Gökyüzünü koyultmak, bulutları belirginleştirmek için, istenen etkiye göre, sırası ile sarı, turuncu, kırmızı gibi kontrast filtrelerden biri seçilir. Manzara içinde kırmızı kiremitli ya da tuğla yapılar varsa turuncudan itibaren kırmızı filtreye doğru bu öğeler doğal olmayan biçimde açık çıkar. Bu filtreler sarı hariç yeşillikleri ve ağaçları koyultur. Yeşillik bu alanda önemli yer kaplıyorsa kontrast filtreleri yerine bu kez sarı-yeşil ve yeşil gibi düzeltme filtreleri kullanılır.

Manzara içinde yeşil öğelerle kırmızı kiremit damların eşit derecede bulunması halinde turuncu ve kırmızı filtrelerin kiremitleri beyaza, yeşillikleri siyaha götüreceği bilinmelidir. Bu etki istenmiyorsa sarı veya sarı yeşil filtre kullanılmalıdır. Tunsgten ışıkla çekilecek kadın portrelerinde mavi filtrenin, yeşil gözlü erkek portrelerinde yeşil filtrenin yararları hemen akla gelecek tavsiyelerdendir. Keza, ahşap mobilya çekimlerinde ise çeşitli kahverengi öğeleri detaylı olarak görmek için turuncu filtre kullanımı düşünülmelidir.

Soru 66: Polarize filtrenin, gün ışığında, portre çekiminde işlevi ve etkisi nedir?

Polarizasyon filtresinin iki önemli işlevini hatırlayalım:

1) Yansımaları yok etmek. Maksimum etkisi ışık ve yansıma yüzeyle 30-40° açı yapıyorken elde edilir.

2) Renk doygunluğu ve kontrastı arttırmak. Maksimum etki, bakış yönü ile ışık yönü 90°'lik bir açı yapıyorken elde edilir. çekiminde kontrast arttırma ihtiyacı sıra dışı bir istek olacaktır. Olsa olsa parlama gidermek için kullanılabilir ki bu da karşımızda tek ve düzgün bir yüzey bulunmadığı için ancak kısmi bir yarar sağlayabilir. Örneğin gözlük parlamasını gidermek için.

Soru 67: Bir fotoğrafın çekim esnasında filtre ile çekil'ğini nasıl anlayabiliriz?

Bunu ancak renkli objelerin siyah beyaz fotoğraflarına bakarak kabaca söyleyebiliriz. Monokrom objelerin çekiminde bunu söylemek olanaksızdır. Örneğin gökyüzü ün koyulaştığı ve bulutların belirginleştiği bir manzara fotoğında sarı sarı yeşil bir filtre kullanıldığı söylenebilir. Bulutlar çok belirgin ve gökyüzü iyice koyu, damlardaki kiremitler solgun, yeşil ağaçlar koyu ise, turuncu filtre akla gelir. Göğün mavisi ağaçlar simsiyah, kiremitler beyaz ise kırmızı filtre demek yanlış olmaz. Renkli fotoğrafta bunu kestirmek çok zordur. Bunu kestirmek için çekimde ortam ışığını bilmek gerekir. Ama efekt filtreleri çekilen fotoğraflar için bir şeyler söylenebilir. Normal çekimlerde gökyüzü koyuluğunun ve fotoğrafın kontrastının ışığın kontrastı ve göğün doğal koyuluğu mu olduğu yoksa bir pol filtre yüzünden mi olduğu kolayca

söylenemez.

Soru 68: Fluoresan ışığındaki yeşil ışık oranını dengelemek için FL-W ve FL-D filtreler kullanılır. Bu iki filtre arasında ne fark vardır?

Çok çeşitli fluoresan lambalar üretiliyor. Bunların Amerikan kökenlilerinin her tipi için gereken düzeltme filtreleri, teknik datalarda mevcut. Örneğin, "Kodak Professional Photography Data Guide" bunlardandır. düzeltme filtreleri, sarı ve magentanın çeşitli kombinasyonlarıdır. Ayrıca piyasada yaygın olarak gün ışığı (daylight) ve sıcak ışık (warm light) fluoresanlar için üretilmiş, size zahmet vermeyen hazır cam filtreler de var. Bunlar spesifik filtreler değillerdir; yaklaşık ya da ortalama bir düzeltme yaparlar. Objelerin doğal renklerinin doğru verilmesi şart ise, önce lambayı tanımak sonra da o lamba için verilen datayı uygulayarak uygun magenta ve sarı filtreleri söylenen oranda birleştirip, filtre hazırlamanız gerekiyor.

Soru 69: Kimi UV filtreler örneğin 24-85mm gibi bir objektifin 50mm'sinde ya da 85mm'sinde sorun yaratmazken 24mm'de çekilen fotoğraflarda köşe kararması yapıyor. Bunun nedeni nedir? Filtrenin kalitesiz oluşu mu?

Bir objektifte filtrenin takıldığı ağzın objektif ön elemanının çapından daha büyük olduğuna dikkat etmişsinizdir. Bunun iki nedeni vardır. Birincisi, mercek çapları farklı da olsa bir çok objektifin aynı çapta filtre kullanmasını sağlamak, ikincisi ise filtre halkasının objektifin görüş alanı içine girmesini önlemektir. Bu konuya dikkat ettiyseniz uzun odaklı objektiflerde objektif öncamı çapı ile filtre çapı farkı daha az, geniş açılarda daha fazladır. Bunun görüş açısına bağlı olduğu hemen anlaşılır. Dolayısıyla filtre halkası gerekenden daha kalın ise köşelerde görüş açısı içine girme riski vardır. Ama bazı üreticiler objektif ağzını yeterince geniş tutmamışlarsa normal bir filtre bile buna neden olabilir. Bu gibi durumlar için üretilmiş kalınlığı çok az, geniş açı filtreleri kullanarak bu sorunu çözebilirsiniz.

Soru 70: Nötr yoğunluk filtrelerinin görevi ışığın şiddetini azaltmak mıdır? Eğer öyle ise bu filtreler renklerde de bir değişikliğe neden olmaz mı?

Nötr yoğunluk (N.D) filtrelerinin görevi filme düşecek ışık yoğunluğunu azaltmaktır. Tıpkı diyafram kısılması veya obtüratör hızının arttırılması gibi, filme düşecek ışığın yolunu kesip yoğunluğunu azaltırlar. Bu yüzden adına yoğunluk filtresi denir. Ayrıca renkleri hiç etkilemeyecek nötr gri renkte olmaları gerekir. "Nötr" sözcüğü bu yüzden başa konulmuştur. Aynı şekilde polarizasyon filtrelerinin de böyle nötr gri olması gerekir. Ne var ki pratikte üretim sorunlarına bağlı olarak her firmanın filtresi, az ya da çok, bir renge eğilimidir. Bazı konuşmalarda, ND filtrelerinin kontrastı azalttığı ve renk doygunluğunu arttırdığını duyuyorum. Bu yanlıştır, gri filtreyi ışıklı masadaki dia üzerine koyarsanız kontrastın düştüğünü görürsünüz. Burada yoğunluğa olan etki toplamsaldır. Bu dia üzerinde beyaz bir yakanın yoğunluğu 0.2, ten rengi 0.6 iken kontrast 0.2÷06=1÷3'tür.

Bunlara 0,3 yoğunluklu bir gri filtreyi eklersek oran: 0.2+0.3÷ 0.6+0.3= 0.5÷0.9=1.6÷3 olur yani kontrast düşer.

Oysa çekimde filtrenin tonlar üzerindeki etkisi toplamsal değil çarpımsaldır. 0.3 yoğunlukta filtre, x2 filtre faktörü ile bütün ton basamaklarını aynı oranda etkiler.

0.2 yoğunluk x1÷2=0.1

0.6 yoğunluk x1÷2=0.3 olur oran hala 1÷3'dür.

GENEL KONULAR

Soru 71: Fotoğraf sanatçısını bir turist olarak görmüyorum. Bu bağlamda 10 yılda bir gidebileceğimiz bir mekanda bulunduğumuzda, iki seçenek düşünüyorum: ben profesyonelim işimi tek karede hallederim ve eve dönerim mi deriz? Yoksa işimi sağlama alayım 5-10 kare veya bir makara çekiyim mi deriz? Doğru olan hangisi?

Soruda aynı noktadan aynı karenin tekrarlanacağının mı kastedildiği açık değil. Eğer öyleyse ben öncelikle doğru poza karar veririm. Sadece tereddüt edersem 1/2 veya 1 durak altını veya üstünü güvenlik amacıyla çekerim. Ama bir profesyonel satılabilecek bir kareyi istediği kadar tekrarlayabilir. Ama bence doğru pozlandırma adına konunun özelliğine göre 5 kareye kadar çekilmesini de anlayabilirim. Ama bu amaçla bir makara çekmenin bir profesyonel için gerekli olabileceğini düşünmüyorum. Kaldı ki böyle bir poz taraması bir amatör için bile bir israftır. Ama kimsenin elini tutamayız, bedelini ödediğiniz bir filmi kişisel tercihinize göre kullanabilirsiniz.

Soru 72: Stüdyo kurmak isteyen bir kişinin, olmazsa olmaz malzemeleri nelerdir?

Stüdyo tipi belirtilmemiş olduğu için küçük bir portre stüdyosu olduğu varsayımına göre yanıtlayayım. Aslında ben bir stüdyo adamı değilim. Bunu genel fotoğraf bilgilerimle yanıtlıyorum. Soruda kimyasal veya dijital bir tercihten söz edilmemiş. Ama her iki halde de temel bazı donanımlar değişmeyecektir. Öncelikle stüdyonun elektrik tesisatı bu işe elverişli midir? Değilse, elverişli hale getirilmelidir. Fotoğraf ve ışıkk donanımı olarak,

- Kullanılacak makineyi taşıyacak bir tripod
- Bir adet cephe (dolgu ışığı) + 100x140 softbox
- Bir adet ana ışık+1 adet şemsiye
- Biri fon ışığı, biri saç (efekt) ışığı olmak üzere 2 kafa daha; toplam 4 flaş kafası ve flaşmetre Kimyasal yol tercih ediliyorsa: Orta format bir makine 2 veya 3 magazin. 50 mm, 90 mm (veya 105 mm), 150 mm objektifler. Yok dijital tercih ediliyorsa: Fuji S2 veya Nikon DIX gibi bir gövdeyle 25-85 mm bir zoom, objektif, kart okuyucu, bilgisayar ve CD yazıcısı gereklidir. Aynca,
- Yumuşatıcı filtreler (softar). Gerek duyuluyorsa çeşitli efekt filtreleri.
- Gerek duyduğunuz kadar fon perdesi (stor) ve taşıyıcısı
- Her flaş kafası için ayak ve bir jeneratör

Bunlan sayarken bu stüdyoda sadece çekim yapılıp, laboratuar işlerinin dışarıda yapılacağı varsayılıyor. Aksi halde küçük de olsa bir karanlık oda kurulması gerekecek. Bu takdirde, film tankları ve film yıkama (C41) düzeneğiyle en az, regülatörlü bir agrandisör (renkli kafa) ile kart yıkama makinesi veya su tankı içinde küvetler ki çok tavsiye edilmez kurutma dolap ve rafları, giyotin vb. iş bitirme aparatları gerekecek. Ne var ki artık dışarıya hizmet veren laboratuarların olduğu yörelerde böyle bir kişisel laboratuar gerekli değildir.

Soru 73: Ülkemizde fotoğraf bilgisini veren kitapların miktarı (Türkçe) parmak sayısı kadar. Neden böyle? İlgili kurumlar özellikle üniversiteler bu konuya ilgisiz kalıyorlar. Ansel Adams' ın kitaplarını kendi dilimize çevirmek akıllarına gelmiyor mu? Herkes yabancı dil bilmek zorunda mı? Fotoğrafçının kitaplığında bulunması gereken temel kaynak kitapları (yerli,yabancı) hangileridir? lütfen belirtiniz...

Ziya Paşa'nın çok bilinen özdeyişini burada hatırlatayım; *"Marifet iltifata tabidir. Müşterisi olmayan mal zayidir."* Eleştiri ve dilekleriniz sadece teorik bağlamda isabetli sayılabilir. Türkiye'mizin gerçeklerinin önünde geçerliliği yoktur. Türkiye'nin tercihleri tamamen

başka yöndedir. Kamu, son kasetler, son klipler ve son transferlerle meşgulür. Türkiye'de bunlar para etmektedir. Bunlar kapış kapış gitmekte ve sahiplerine servet kazandırmaktadır. Üniversitelerin ve bilim kurumlarının hala yaşıyor olması ele güne karşı bir direnmenin sonucudur. Sokaktaki yaşamın üretim ve ticaret kesimlerinin üniversitelerden beklentisi yoktur. Gençler üniversitelere bilim aşkıyla değil bir statü kazanmak için geliyorlar. Türkiye'nin en iyi kağıtlarını bir hafta içerisinde çöpe atılacak olan dergi ve reklamlara harcıyoruz. Kalıcı olması umulan kitaplar 2., 3. hamur kağıtlara, komik adetlerde basılıyorlar. Sizin sözünü ettiğiniz alanda (fotoğrafta) kitap talebini, etkinlikleri izlerken tahmin edebilirsiniz. Tanıdık bildik birkaç yüz kişi. Basılacak kitapların onlara satılması değil belki de hediye edilmesi düşünülebilir. Bazı konularda hayırsever sponsorlara bastırılan ders notları bile 5 yıl içinde ancak birkaç yüz adet satılabilmiştir. Kitap yazmak için yeterli birikimimiz var. Bir çıkar da beklemeyebiliriz ama onu bastırmak için kimse benden evimi satmamı beklemesin. 2000 adet bastırırsanız 10 yılda ancak tüketirsiniz. Bu koşullarda yapabildiğimiz sadece yüksek lisans ve sanatta yeterlilik yapanları gerçek bir tez yapmaya yönlendirmek yerine gençlere yararı dokunacak öğretici kitap üretmeye yönlendirmektir. Çünkü onlar bu çalışmayı kariyer için zaten yapmaya taliptirler. İsteyen Güzel Sanatlar Enstitülerine başvurup onların fotokopilerini elde edebilir.

Soru 74: Panoramik fotoğraf, art arda çekilmiş karelerin birleşimi ya da panoramik makineler ile çekilerek elde edilir. 35 mm bir film kullanılarak çekilen bir fotoğrafın baskıdan sonra üst kısmı kesilir görüntü panoramik hale getirilerek basılırsa bu da panoramik fotoğrafa girer mi?

Bu konuda resmi bir tanım yoktur. Normal bir çekimde ince uzun bir görüntüyü etkili kılmak için alttan ve üstten maskelenerek yatayda uzayan bir görüntüye tek karede çekilmiş diye panorama denilmesine bir engel yoktur. Ama panorama tekniği diye bir çok kareden oluşan bir montajlı fotoğrafı kasdederiz.

Soru 75: 30cm x 40 cm ölçülerinde basılmış bir fotoğratan diaya röprodüksüyon yapılıp, dia gösterisi için kullanılsa, seyredenler orijinal dia gösterisi olmadığını anlayabilirler mi? Aynı fotoğraftan siyah-beyaz bir film çıktısı alınıp yeniden 30x40 ebadında bir fotoğraf basılabilir mi?

Bir fotoğraf, kağıda basılmış olarak, bir diapozitif projeksiyon perdesine izdüşmüş olarak izlenir. Ya da ışığa tutularak bakılır. Filmin geçirgenliğine bağlı olarak, geçen güçlü bir ışığın perdedeki yansıması görüntüyü oluşturur. Özellikle perde kristal tozuyla kaplanmışsa, izlenen parlaklık oranı baskıdan daha yüksektir. Özellikle konunun da parlaklık oranı daha yüksek değerde ise, örneğin; içinde su yüzeyleri de bulunan, pırıltılı bir ters ışık fotoğrafı ise, bir fark derhal kendini gösterir. Halbuki difüz ışıkla çekilmiş, düşük kontrastlı bir fotoğrafta, baskı ile projeksiyon görüntüsü arasındaki bu fark pek hissedilmez. Ama kopyalama işlerinin arda arda yapılması halinde, fotoğrafın bozulacağı kesindir.

Fotoğrafın neleri bozulur:

1- Her röprodüksiyonda kontrast artar. Görüntü kabalaşır.

2- Fotoğrafın greni büyür, özellikle diadan diaya röprodüksiyonda, çözünürlüğü 50 çizgi gibi olan bir orijinal, aynı cinsten bir filme kopyalanırsa, çözünürlük mm'de 25 çizgiye düşer. Her kopyalamada çözünürlük böylece azalmaya devam eder. Sorunuzun son cümlesinde "aynı fotoğraftan siyah beyaz film çıktısı alınıp" ifadesi fotoğrafın taranacağını düşündürüyor. Taranacak olan negatif film veya baskı olabilir. Her iki durumda da tarayıcının türü, çözünürlüğü, optik keskinliği rol oynayacağından, fotoğrafın niteliklerinde ne ölçüde azalma olacağını

söylemek zordur. Ayrıca doğrusunu söylemek gerekirse, dijital işlemler için klasik optik bilgiler kadar, kesin ve berrak bilgilere henüz sahip değilim. Bu konular benim çevremdeki kişilerce de ampirik bir şekilde değerlendirildiğinden size kimden yardım alacağınızı bile söyleyemiyorum.

Soru 76: SLR ve TTL kısaltmaları ne anlama geliyor?

SLR, "Single Lens Reflex"; TTL, "Through the Lens" kelimelerinin baş harfleridir.

Fotoğraf çeken insanları renkli ve siyah-beyaz çeker diye kategorize etmek doğru mudur? Ayrıca bir kişi aynı anda hem renkli hem de siyah-beyaz çekemez mi? Konuların bazıları siyah-beyaz, bazıları da renkli çekildiğinde etkili olur cümlesinden hareketle bu ayrımı yapabilme konusunda biraz ipuçları verir misiniz? Siyah-beyaz çeken insanlar çekim anında renkleri siyah-beyazdaki karşılığı bilerek mi çekerler?

Renkli sevenler renkli, siyah beyaz sevenler siyah-beyaz çeksin, kime ne? Her ikisini çekse de kimsenin bir diyeceği olamaz. Bana sorarsanız çoğu kez sanılanın tersine renk bir avantaj değildir. Bir problemdir. Siyah-beyaz fotoğraf, renklilikteki anarşiyi siyahın tonlarına indirgeyerek bir disipline sokar. Asıl anlatmak istediğiniz renk gerektirmiyorsa, siyah-beyaz fotoğraf peşin bir disiplin, bir stilizasyon avantajı sağlar, ışığın renk sıcaklığı ile kontrastın düşüklüğü veya yüksekliği ile ilgili sorunlarınızı hafifletir. Ama anlatacağınız renkle ilgili ise, kendinizi renklerin tuzağından korumaya çalışmalısınız. "Fotoğrafta renkçilik" adına çok renklilikle baş etmek zordur. Bu tür fotoğraflar sadece renkli film reklamlarına yakışır. Benim benimsediğim renkli çalışmalar, uyum içinde birbiri içinde erimiş bir "çok renklilikle monokrom bir atmosfer içinde, kuvvetli tek veya iki renkten oluşan fotoğraflardır. Ama kim, ne karışır? Kimileri de çok renkliliği, bir tür askeri kamufyaj gibi, bakanları şaşırtmak için kullanır. Ansel Adams demiş ki: "Bütün renkli filmleri denedim. Hiç birisinin bana verdiği "renk izlenimi" siyah-beyazınki kadar doğru değildi." Buyrun, çıkın işin içinden. Sorunuza dönelim, elbette bazı konuların anlatımı renklilik gerektirebilir. Bazı konuların uygunsuz renk karmaşası da siyah-beyazla rafine edilebilir. Renklerin siyah-beyazdaki karşılıklarını, gözümüzde kolayca canlandırmalıyız. Renkliye bakarak fotoğrafın bitmişini siyah-beyaz olarak görmek kolay değildir. Ama deneyimle kazanılabilir. Öncelikle böyle bir sorunun farkında olmak gerekir. Önceden gözünden canlandırma (previzüalizasyon), fotoğrafın baş meselesidir. Bir fotoğrafçı için gereken budur. Ama bütün siyah-beyaz çekenler bu görüşe sahip midirler? Belki de değillerdir. Nasıl ki 30 yıldır fotoğraf çektiği halde ışığı farkedemeyenler varsa, bu da öyledir.

Soru 77: "Koyu bir diadan açık bir diaya oranla daha iyi bir baskı elde edilir" cümlesi doğru mudur? Aynı zamanda matbaa sahipleri kullanacakları diaları açık ister. Bunun nedeni nedir?

Diayı güçlü bir ışığa tutup bakınca, koyu gölgeli alanlarda bile ayrıntı görürsünüz. Aynı dianın baskısında bu derece ayrıntı görülmez. Baskıda görülen 1/30'luk (5 duraklık aralık) dia, ışığa tutulup bakılınca artar. Projeksiyonda da özellikle kristal tozu kaplı perdeler parlaklık aralığını (kontrastı) oldukça arttırır. Renk ayrımlarının sorun olduğu eski günlerde, yani henüz tarayıcılar yokken, bu işler agrandisörlerle yapılırdı. Agrandisörlerin sınırlı yoğunluktaki ışıkları, özellikle koyu diaların, koyu bölge ayrıntılarını çözemezdi. Uzun pozlandırmalar ise, ışıklı bölgeleri mahvederdi. Bunu gidermek için bazı renk ayrımcıları önce siyah beyaz bir kontakt negatif kopya alıp, bunu diayla üst üstü çakıştırarak, ışıklı bölgeleri maskelerlerdi. Bugün koyu ve açık dia tercihi, renk ayrıcıları arasında değişkenlik gösteriyor. Bir de bizim insanımızda koyu görüntülere oranlara açık, aydınlık (!) görüntülere doğru bir tercih mevcuttur. İnanmazsanız, laboratuvarlardaki amatör baskılara bakın. Büyük bir kısmını, ham ve açık bulacaksınız. Bu salgın matbaacıları da yakalamış görünüyor. Baskılar büyük oranda doygunluktan yoksun ve

açık. Sanırsınız, matbaada mürekkep tasarrufu yapıyorlar. Ya da belki yeterince kalın olmayan kağıtlara yapılan iki taraflı baskılarda, matbaacı deyimi ile, birbirine "arka vermesin" diye yapılıyor olabilir. Bizde sanılır ki, iyi baskılar, en modern teknoloji ile yapılır. Bu makineler satın alınınca gerisi kolay. Halbuki en zor olanı gerisidir, çünkü gerisi insandır.

Soru 78:

a) Öncelikle Türkiye'deki fotoğraf eleştirisi üzerine görüşlerinizi sormak istiyorum. Eleştirinin durumu hakkında genel bir değerlendirme yapar mısınız?

b) Fotoğraf eleştirisi dendiğinde Türkiye'de hangi isimler aklınıza geliyor?

c) Türkiye'de fotoğraf eleştirisi geleneğinden söz edilebilir mi? Fotoğraf eleştirisi tartışmalarının başlangıcını hangi yıllara kadar götürürsünüz?

d) Fotoğraf sanatının gelişiminde eleştirinin rolü üzerine neler söylersiniz? Eleştiri ne işe yarar?

e) Fotoğraf eleştirisi yapmak, sanatçının vizyonunu değerlendirmek sizce nasıl olmalıdır? Eleştirmenin kimliği, donanımı ve kullanacağı yönteme ilişkin görüşleriniz nelerdir? Eleştiri olarak yazıldığı belirtilen bir yazıdan ne beklersiniz?

f) Türkiye'de entellektüellerin fotoğrafla ve fotoğraf eleştirisiyle ilgili konumlarını nasıl değerlendiriyorsunuz?

g) Bir öğretim elemanı olarak, eleştiri faaliyetine altyapı oluşturmak için üniversite eğitiminde kuramsal eğitimin yeri nedir?

h) Sizin bildiğiniz gibi Türkiye'de yıllardır geleneksel fotoğraf-deneysel fotoğraf tartışması yaşanıyor. Bu çekişmenin, Türk fotoğrafına ve eleştiri müessesine etkileri hakkında neler düşünüyorsunuz?

ı) Çağdaş anlamda bir fotoğraf eleştirisinden söz edebilmek için kişi ve kurumlara sizce ne gibi görevler düşmektedir?

Ebru Fanzin'in dokuz soruluk "mail"ine galiba bir tek cevap verebileceğim. Bu tür birbirinden üretilmiş sorulara röportajlarda da rastlarım. Bu tür sorular asıl sorulacak soruyu bulamamış olmanın sıkıntısı ile üretilirler ve biraz da yapay görünürler. "Genç fotoğrafçılara tavsiyeleriniz nelerdir?" gibi. İşe başından başlayalım.

Bölüşümün gittikçe daha adil olacağını umduğumuz gelecekte sanatlar, işlevsel ve yaygın olmak zorundadırlar. Sanat koruyuculuğu ile prestij ve siyasal güç kazanacak aristokratlar artık yoktur. Onun yerinde gücü temsil eden sermaye odaklarının ilgi alanları ticaret olduğu için sanata güncel reklam kaygıları ile destek veriyorlar. Bunlar sanatta gelip geçici parıltıları oluşturuyor. Sponsorluk kavramı sanatçının ısrar ve eşik aşındırması ile yürüdüğü için gerçek değerlerin korunduğu da, desteklendiği de söylenemez.

Geleceğin sanatı, işlevsel ve çoğulcu olmak zorundadır. Daha şimdiden buna örnek olarak sinema, mimarlık ve endüstri tasarımı gösterilebilir. Fotoğraf da bu ailedendir.

Ne var ki bu sanatların halkın beğenisine dayanarak yükselmesi için sözü edilen beğeninin genel değerlere dayalı olması gerekir. Bu, çoğunluğun eğitim düzeyinin yükseltilmesine bağlı olduğu kadar kendi öz kültürüne de yabancılaşmamış olmakla olanaklıdır. Türkiye'nin eğitim bütçesi nüfusuna oranla inanılmayacak kadar düşük düzeydedir. Öte yandan eğitim görmüş kesimin içinde ise Türk doğduğuna pişman olanların oranı yüksektir.

Hal böyle olunca meslek adamlarımız bireysel olarak iyi yetişmiş olsalar da, Türkiye genelinde bıraktıkları izler övünülecek gibi değildir. Örneğin bu ülkede mimarlık ve şehircilik alanında

çok iyi yetişmiş kişiler olduğu halde kentlerimiz utanılacak haldedir. Kendi dünyamıza dönersek, çok iyi fotoğrafcılara karşın her sabah karşılaştığımız onlarca gazete ve dergideki binler hanesindeki fotoğraflarla övünmek olanaksızdır. Bunda fotoğrafı çekenlerin yanında seçenlerin beğenisi de etkili olmaktadır. Bu yüzden Türk fotoğrafının önemli isimleri bir karma sergide veya kitapta temsil edilecekleri vakit oraya profesyonel işlerini değil "kendi zevklerine göre" çektikleri "amatör" işlerini verirler. Başka bir deyişle Türk Fotoğrafı'nın tümünü amatör işler temsil ediyor.

Oysa fotoğrafçılık bir meslektir ve fotoğrafçılığın gücü işlevsel ve yaygın olmasından gelir. Mesleği gereği gibi icra eden kişi, bu arada bir şekilde kendini ifade eder. Ortaya koyduğu işler onun birikimini alt yapısı ve beğenisini yansıtır.

Dönüp fotoğraf tarihine bakacak olursak; örneğin haber fotoğraflarının, önemli yer tuttuğunu görürüz. Oysa fotoğraf sanatı ile ilgili olduğunu söyleyenler haber, reklam, moda gibi dallara küçümseyerek ya da en azından konu dışı olarak bakarlar. Oysa bu insanlar işlerini gerçek ve işlevsel bir zeminde yaparlar, bununla yaşamlarını kazanırlar, dolaylı olarak Türkiye bütçesinden pay alırlar. Yaptıkları hizmetin, aldıkları paranın gerçek karşılığı olup olmadığı nasıl bilinebilir. Bu değerlendirme o yerlerde sadece ilişkilerine dayanarak bulunan "art direktör" veya "editör" ünvanlı kişilerin anlık duygularına göre mi yapılmalıdır? Bu ciddi bir haksızlıktır ve ortaya çarpık göstergeler çıkar. Bir billboard'da ya da gazetedeki fotoğrafı yüzbinlerce kişi ve bu arada amatör fotoğrafçılar da görür. Bu fotoğraf kötüyse gençlere yanlış yargılar empoze edilmiş olur. Oysa bir fotoğraf sergisini en çok bir kaç yüz kişi görür ve etkisi ötekiyle kıyas edilemez.

Fotoğraf sanatı başlığı altında sürdürülen etkinlikler de bu bir kaç yüz kişi etrafında döner. Kendi üretip kendi tüketen kişiler. Yukarıda önem vererek anlattığım fotoğraf mesleği mensupları buralarda görünmezler. Bu iki kanadın kaygıları sanki başka başkadır. Beri tarafta bu etkinlikler için maddi çıkar gözetmeden zaman ve para harcayanlar, fotoğraf meslek mensuplarını pek kendilerinden saymazlar. Meslek adamları ise, karşı tarafı çıkarsız ve yararsız bir işle uğraşan tuzu kuru kişiler gibi görürler. Eğer bu iki kanat gerçekten birleştirilemezse, iki ayrı iş yapıyorlarsa biz hangisi için eleştiri ihtiyacı duyuyoruz?

Trilyonluk bütçelerden pay alan fotoğraf mesleğinin mensuplarının ürünleri için mi? Yoksa kendi öz bedenine harcayacağı parayla fotoğraf üretip eşe dosta gösteren fotoğraf gönüllüsünün yaptıklarına mı?

1970'li yıllarda yayımlanan Yeni Fotoğraf Dergisi'nde sergi haberleri ile eleştiri arası yazılar yazdım. Hiç bir vakit fotoğraf gönüllülerinin çıkarsızca sürdürdükleri üretimi soğukkanlı bir biçimde yargılamak içimden gelmedi. Böyle davranmam iyi mi oldu; sanırım olmadı. Böylece testiyi kıranla suyu getirenin bir tutulması sürdü ve bu günlere kadar gelindi. Ama bugün çok daha tehlikeli bir yola girildi. Fotoğraf kuramcılığına soyunan bazı kişier ortak doğruları ve fotoğrafın yapısallığını savunmak yerine "fotoğrafa anlam yükleme (!)" başlığı altında kişisel doğrulara ve kişisel güzellere methiyeler düzüp, yeteneksizleri ve bilgisizleri yüreklendirmeye başladılar. Bu da olsa olsa "siz düğmeye basın, gerisini biz çözeriz" diyen malzeme üreticilerinin çok daha fazla satış yapmasına yarayacaktır.

Ben dönüp tekrar soruyorum. Hiçbir kaynaktan beslenmeyen, hiçbir işlevle yükümlü olmayan kişinin, kendi parası ile ürettiği ve satmadığı işleri hangi hakla eleştirirsiniz? Bunu yaparsanız, 70 milyonluk Türkiye'de kaç yüz kişi adına yapmış olursunuz. Size bu görevi kim verdi? Bu iki kesimlilik ortadan kalkmadıkça, Türkiye'de üretilen fotoğrafların nüfusun kayda değer bir bölümünü ilgilendirdiğini düşünmek saflık olur.

Konuya başka bir açıdan bakalım:

Eleştiri nedir? Bana göre eleştiri, eleştirmen denen ve sanatçı ile aynı dili konuşan ve aynı değerler sistemine sahip kişinin, eseri analiz ederek seyirciye ve sanatçının kendisine, eser hakkındaki kanısını dile getirmesidir. Eser hangi süreçle üretilmiş olursa olsun eleştirmenin verdiği sonuç olabildiğince analitik, yapısal ve kişisellikten uzak olmalıdır.

Sanatsal üretimde yapısal doğrular ve yetkinliğin yanı sıra kaçınılmaz olarak kişisellik, özgünlük gereklidir. Ama eleştiri soğukkanlı ve kişisellikten uzak olmalıdır. Eğer buna inanıyorsak aynı eser hakkında taban tabana zıt iki eleştirinin aynı derecede saygı değer sayılması olanaksızdır. Bunlardan en az biri hatta ikisi birden yanlış olabilir.

Pekiyi bütün sanatçılar gerçekten yapısal ve tarafsız bir eleştiri mi isterler. Sanmam; hatta bazıları bu yolla yüzlerine vurulacak sorumluluğa katlanamazlar bile. Bu yüzden "bir gün herkesin 15 dakikalığına ünlü olacağı" dünyamızda doğruların ve güzellerin herkese göre başka başka olması bir çok sanatçının (!) tercihi olur. Böyle bir dünyada hemen herkes 15 dakikadan çok daha uzun bir süre sanatçı sayılabilir. Pekiyi ya eleştirmenler, bu durumda onlara gerek kalmayacağı düşünülse bile onlar bu durumdan da yeni görevler çıkarabilirler. Bu belirsizlik ortamında çok daha gizemli ve kapalı bir dille "sedire uzanmış Rus aydınları" misali felsefe adına "edebiyat" yapabilirler.

Fransız İhtilali'nden sonra burjuvazinin güçlendiği bu ülkede resim sanatı aristokrasinin himayesini kaybetti ve galerilere sığındı. Resim satın alacak burjuvayı yönlendirmek için sanat eleştirisi doğdu. Bizde fotoğraf pratik anlamda satılmıyor, iş fotoğraflarına para ödeyenler de beğeni konusunda bir eksiklik duymuyorlar. Bu durumda fotoğraf eleştirisi kime gerekli. Bu gereksinim olsa olsa birkaç yüz kişilik fotoğraf ailesi içinde insanları birbirine tutuşturmak ve bu horoz dövüşünden keyif almak için olmalı. Nitekim, sıkça sorulan röportaj soruları arasında ortaokul münanzaralarındakilere benzer sorular, örneğin "geleneksel mi deneysel mi?" sorusu sorulur. Oysa böyle bir mesele yoktur. Gök kubbe altında herkese yeterince yer vardır, yeter ki iyi şeyler üretelim. Ne var ki günümüz, üretim değil tüketim çağı. Herşeyin hazırına alıştık. Herşeyi tüketip ertesi gün çöpe atıyoruz.

Bugün bir eleştiri gereksiniminden söz ediliyorsa, bu ne üretirken bize ışık tutması, ne de satın alırken yol göstermesi içindir. Laf olsun diyedir. Fotoğrafın icadını izleyen yıllarda makineler iyi ellere geçti. Bunlar resim sanatına yakın ve alt yapısı olan kişilerdi. Fotoğraf sanayicileri bugün herkese mümkünse birden çok fotoğraf makinesi satmayı ve onların olabildiğince çok film tüketmesini istiyorlar. Eleştiriler ortaya sınırlar ve kurallar koyacaktır ve bu bazılarının kendinde yeteneksizlik keşfetmesine neden olur. Bu, tüketimi azaltır. Dolayısıyla gerçek eleştiriyi onlar da istemezler. Bugün post modern akımın da etkisi ile üretimin yapısal doğrulara dayalı olarak sürmesi istenmiyor. Nerede ise herşey olabilir, hiçbir şey olmayabilir görüşü egemen. Buna bağlı olarak üretilen eserlere yapısallık dışında anlamlar yükleme geleneği oluşuyor. Bu durumda da eleştiriden nesnellik beklemek boşunadır. Aynı eser için iki eleştirmen, taban tabana zıt şeyler söyleyebilir.

Bu durum sadece fotoğrafa para ödeyen iş çevrelerinin kafasını karıştırmakla kalmaz, çıkarsız bir biçimde fotoğrafa gönül verenleri de boşluğa sürükler. Bugünlerde K.K.K kuralı geçerlidir:. Kafa karıştıran kazanır.

Soru 79: Fotoğrafta perspektiften bahseder misiniz? Perspektif objektifin odak uzunluğuna bağlı bir unsur mudur? Yoksa fotoğraflanacak nesne ile objektif arasındaki mesafeyle mi ilgilidir?

Mimarlık öğrencileri yapıların perspektiflerini çizerler. Bu perspektiflerin bazıları çok abartılı,

vurgulu olur. Tıpkı aşırı geniş açılarla çekilmiş fotoğraflar gibi. Kimi çizimlerde ise perspektif belli belirsizdir. Nerede ise minyatür gibi. Ön ve arkadaki objeler arasında büyüklük farkı yok gibidir. Bu çizimlerde elbette objektif yoktur. Sadece objelere bakış uzaklığı farklıdır. Yani perspektifin karakteri, bakış uzaklığı ile ilgilidir. Biz fotoğraf çekerken kısa odaklı ve geniş açılı objektiflerle konuya çok yaklaşıp kareyi doldurmaya çalıştığımız için perspektif abartılı olur. Yoksa bu, objektifin özelliği değildir. Aynı konuya bir super-tele ile bakınca uzaklaşmamız gerekir. Belki yüzlerce metre uzaktan çekilen bu görüntüde, öndeki ve arkadaki objelerin boyut farkı hissedilmez ve ezik bir perspektif oluşur.

Soru 80: Konu kontrastı ve ışık kontrastı nedir? Kontrast kontrolü nasıl yapılır?

Konu kontrastı fotoğrafın temel problemlerindendir. İnsan gözünün algılayabildiği her türlü sahnenin fotoğrafa aynen geçeceği sanıldığı için fotoğrafa başlayanların başarısızlıklarının temel kaynaklarından biri, bunu görememektir. Konu kontrastı bir sahnedeki çeşitli yüzeylerden yansıyan ışıklar arasındaki farktır ya da bunların oranıdır. Bu kavram, birçok batı kaynağında parlaklık oranı (brightness range) olarak anılır. Bu tanıma bakınca konu kontrastının, maddelerin yansıtıcılık oranlarından ibaret olduğu düşünülebilir.

Ancak bütün sahne (o sahnedeki bütün objeler) tekdüze homojen bir cephe ışığı ile aydınlanıyorsa bu düşünce doğrudur. Oysa tek bir objenin bile cephe ışığı yerine yanal ışıkla aydınlanması halinde bile ışıklı tarafla gölgeli tarafın malzemeleri ve renkleri aynı olduğu halde yansıttıkları ışık farklı olacaktır. Aydınlanma koşullarından doğan bu farka da aydınlanma kontrastı denir.

Başka bir örnek vereyim. Düz cephe ışığıyla aydınlanan bir manzarada, parçalı bulutlu bir gökyüzü varsa bulut gölgelerinin düştüğü yerle aydınlık yerler arasında bir aydınlanma farkı doğacaktır. Bu da bir tür aydınlanma kontrastıdır. Şu halde konu kontrastını oluşturan iki faktör "aydınlanma kontrastı" ve "yansıtıcılık"tır. Bu bağıntı şöyle bir formülle ifade edilebilir:

Konu kontrastı=yansıtıcılık oranı x aydınlanma oranı

Bir örnek verelim; yüzey yansıtıcılıkları oranı 1/4 olan iki yüzey 1/2 aydınlanma kontrastı ile aydınlanırsa konu kontrastı= 1/4x1/2=1/8 olur. 1/8'lik bir konu kontrastı, fotoğraf makinesindeki 3 duraklık bir farka karşı gelir. Pekiyi, bir filmin kaydedilebileceği konu kontrastının sınırları nasıldır? Günümüzün genel kullanım için yapılmış filmlerinin kaydedebileceği kontrast, 1/125'tir. Yani 7 duraklık bir aralıktır. Bundan şu anlaşılmalıdır; bu yedi basamağın ilki, fotoğrafta saf siyaha, sonuncusu da saf beyaza dönüşecektir. Negatif film yapımcıları, çekim mümkün olduğunca fazla basamak sığması için filmlerin gradasyonlarını yumuşak tutarlar. Filmdeki bu görüntü pozitif görüntü elde etmek için aynı türden bir filme kopyalansa pozitif görüntü son derece soluk ve gri görünecektir. Filmdeki 7 basamak, pozitife aynen geçer ama basamakların oranı sıkışmış olur. Gözün doğru kabul edeceği bir pozitifin basamakları daha belirgin olmalıdır ve bu, filmin daha kontrast bir malzemeye kopyalanması ile elde edilir. Böyle bir kopya yapıldığında filmdeki 7 basamağın ikisi yok olur ve sadece 5 basamak kalır. Bu basamaklardan her birinin yansıtıcılığı diğerinin yarısı kadardır. Yani bir pozitif fotoğrafta sadece 5 duraklık bir konu kontrastı izlenebilir. Bu oran parlak fotoğraf kağıdına yapılmış baskılar için geçerlidir. Yarı mat ve mat kağıtlarda yüzey yansıtıcılığı bir miktar azalacağı için bu oran düşebilir. Buna karşılık diapozitifler, yansıyan ışık yoluyla değil geçen ışık yoluyla izlendiği için parlaklık oranı bir miktar artar. Özellikle kristal tozu ile kaplanmış projeksiyon perdelerinde yansıtıcılık arttığı için siyah bölgelerde daha çok ayrıntı görebiliriz. Ama gene de diapozitifler, sonunda baskıya dönüşeceği için beş duraklık aralık esas alınmalıdır. Fotoğraftaki başarı, konu kontrastının iyi değerlendirilmesine bağlıdır. Bunu başlangıçta en parlak ve en koyu yerlerden yakın (veya spot) ölçüm alarak yapabilirsiniz. Ama giderek bu bir

fotoğraf refleksi haline gelmelidir. Konular karşısında çoğu kez uzun uzun ölçüp biçmeye vakit yoktur. Bir konuya vizörden bakınca, çerçeve içinde filmin kaydedemeyeceği uç değerler varsa, mümkünse bunları çerçeve dışına atarak yeni bir kadraj seçmeniz uygun olur. Yok eğer bu mümkün değilse kontrastı yumuşatacak bir dolgu ışığı veya yansıtıcı kullanarak sorunu çözmelisiniz.

Soru 81: Fotoğrafa yeni başlayanlara kompakt mı, yoksa refleks bir fotoğraf makinesi mi almalarını önerirsiniz? Ayrıca, kimyasal film kullanan mı, yoksa dijital bir model mi önerirsiniz? Gerekçelerini belirtir misiniz?

Bu konuda yapacağım tavsiye teknolojik konjönktüre ters düşecektir. Belki de bu makinenin son sahibi olacak ve bir müze malzemesi edinmiş olacaksınız. Bu makine bir kompakt dijital veya 35mm SLR değildir. Vizörüne üstten bakılarak çekim yapılan 6/6 bir TLR veya SLR makinedir. Fotoğrafı kısa zamanda öğrenmek için bundan etkili bir mucize bilmiyorum. Fotoğrafı öğrenmek için üç boyutlu bir mekanın bize verdiği izlenimi iki boyutlu bir izdüşüme yani fotoğrafa dönüştürme becerisi kazanmak gerekir. Dördüncü boyut olan zaman boyutunu sıfırlamayı yani kritik anı bulmayı öteki makinelerle de becerebilirsiniz ama bitmiş fotoğrafın nasıl olacağını ancak buzlu cam üzerinden görüntüye bakarak kestirebilirsiniz.

Soru 82: Artık cep telefonlarıyla bile fotoğraf çekildiğine göre fotoğrafın ve fotoğrafçılığın saygınlığı iyice yok mu oluyor?

Bu köşede artık teknik konuların yerine bu tip sorular geldiğine göre durum ciddi demektir. İsterseniz fotoğrafın ilk yıllarına dönelim: "Siz düğmeye basın gerisini biz hallederiz" sloganı ile piyasaya sürülen makine ile amaçlanan da aynı şeydir. Fotoğrafı yaygınlaştırmak daha çok satış yapmak. Bu doğrultuda üretilen ve fotoğrafı önemsiz kılan otomatik kompakt makinelerin piyasası, ciddiye aldığımız ayarlanabilir makineleri çok geride bıraktı. Baskı laboratuarlarının iş hacmi yanında bizim önemsediğimiz büyük boy baskıların miktarı solda sıfır kalır. Buna rağmen fotoğraf bir meslek olarak da bir sanat olarak da hala önemini koruyor.

Bizim asıl önemsediğimiz bir ifade aracı olarak kullanılan fotoğraf ise, bunun insanlar üzerindeki etkisinin azalmasından söz edilebilir. Televizyon yayınlarının sinemaya yaptığı olumsuz etkinin bir benzerini bu türlü görüntü patlaması fotoğrafa yapıyor. Öğrenciliğimi anımsıyorum, henüz TV yoktu. Bugünkü dergi bolluğu da yoktu, görüntü ihtiyacımızı sinema karşılardı. Neyin seyredildiği olgusundan bağımsız bu bir tür projeksiyona doyma meselesiydi. Her hafta üç film görürdük. Bazen hafta içinde şehircilik hocası derste uzun bir diapozitif seansı yapardı. O hafta iki film görmek yeterli oluyordu. Bugün artık bir görüntü açlığı değil, tam tersine bir bıkkınlık var, çünkü günler ve geceler boyu başımızdan aşağı çuval dolusu görüntü boşalıyor. Bu kanıksama sonuçta bir duyarsızlığa neden oluyor. Artık insanları etkilemek için, onları şoke edecek görüntüler gerekiyor. Bu artık her türden inceliğin farkedilemez hale gelmesi demektir. Oysa sanat incelikler üzerine kurulur. Cambazlıklar üzerine değil. Bu algı kabalaşması sanat ürünlerinin de kabalaşmasına yol açıyor. Şok öğesine dayalı akımlar doğuyor. Bundan zarar gören sadece fotoğraf değil, tüm görsel sanatlar. Bu durum, cep telefonları ile fotoğraf çekilmesinin yapacağı etkiden çok daha önemli.

Benzer sorular bana dijital tekniklerin yaygınlaşması ile ilgili olarak soruluyor: Artık gerek çekimle gerekse karanlık oda ile ilgili performansların gereksiz olduğu, yeterince iyi olmayan fotoğrafların hammadde olarak ele alınması ve düzenlenmesi ile mükemmel fotoğraflar elde edilebileceği inancı yayılıyor, oysa karanlık odanın ıslak teknikleri önemini yitirse de, çekim için farklı pozlandırma, zamanlama bakış noktası seçimi ve diğer kompozisyon bilgilerinin eksiğini bilgisayarda tamamlamak pek mümkün değil. Kötü ham görüntülerden iyi fotoğraflar üretebilmek için gereken bilgiler fotoğraf çekimi için gereken bilgilerin aynıdır. Çünkü fotoğraf

bilgileri görmenin bilgileridir.

Soru 83: Bir konuda görüşünüzü öğrenmek istiyorum. Genel olarak doğrudan fotoğraf, özellikle belgesel fotoğraf yaklaşımı ile kişisel yorum ve yaklaşımlar içeren fotoğraflara ulaşılamayacağı yolunda bir kanaat dile getiriliyor. Bu konuda ne düşünüyorsunuz?

Bu fotoğrafı, makinelerin çektiği inancı ile örtüşüyor. Bu görüşe göre fotoğraçı makineyi eline alıp konuya doğrultan adamdır. Gerçekten de özellikle haber dalında, fotoğrafçılarına bu gözle bakanların bulunduğunu biliyorum. Foto muhabiri denen genç, haberin üstüne salınan atmaca gibi algılanır. "Fotoğraf nesnel bir kanıttır, çeken ne görürse onu çeker."

Belki bu tanıma uyan bir fotoğraf türünden söz edilebilir. Kullanma izni almış binaların cephe fotoğrafları çekilip tapu kaydına eklenir. Bu fotoğraf sadece yapının cephesini ve kaç kat olduğunu gösterir. Fotoğrafı çekenin sonucu etkileyecek bir katkısından söz edilemez. Buna bir belge fotoğrafı denmesi uygun olabilir.

Genelde herhangi bir sahne karşısındaki fotoğrafçı, olaya değişik yönlerden bakma seçenekleri ile karşı karşıyadır. Ayrıca sahnenin durumuna göre hangi yükseklikten bakacağına karar vermek de bir seçimdir. Bunun sonucu olarak sahnenin olası bin bir görüntüsünden birine karar vermek fotoğrafçıya aittir. Sadece bununla da kalmaz. Sahne bir devinim içeriyorsa insan bunu zaman boyutu içinde sinema seyreder gibi izlerken fotoğrafa bunun sadece bir anı yansıyacaktır. O anın görüntüsü olayı temsil eden kritik an olmalıdır. Bu seçim de bir görüş ve kanaat demektir. Çekim açısının seçimine bağlı olarak görüntü bazen birbirine zıt anlamları yansıtabilir. Ayrıca sahnenin ışığı da fotoğraf karesi içindeki istifi de seçime bağlı ögelerdendir. Pekiyi bu seçimi etkileyen ya da yönlendiren nedir? Elbette yetişkin bir insan olan fotoğrafçının alt yapısıdır. Bilgi birikimi, zevkleri, dünya görüşü, siyasal kanaati bu seçimi belirleyecektir. Yani isteseniz de görüşünüzün fotoğrafa yansımasını kolayca önleyemezsiniz.

Fotoğraf tarihine bakacak olursanız, haber ve belgesel dalda ürün vermiş usta fotoğrafçıların onurlu bir yer kapladığını görürsünüz.

Birisi dönüp bana diyebilir ki, geçti o günler. Şimdi fotoğrafa başka türlü bakılıyor. Doğrusu bu "başka türlü bakış" en az fotoğrafı etkiliyor olmalı. Çünkü fotoğraf yaygınlık ve işlevsellik gibi iki özelliğe sahiptir. Bununla birlikte fotoğrafı yıpratan bir durum var ki, bu da gece ve gündüz başımızdan aşağı boşaltılan görüntülerdir. Görüntü bolluğunun yarattığı bu bulaşıklık duyarlığınızı köreltiyor, bu yüzden bir fotoğrafın ilgi uyandırması için ona zorlama ifadeler yükleniyor ki bu ifadenin saflığına ve içtenliğine zarar veriyor.

Soru 84: Son zamanlarda "fotoğraf okuma" ve "fotoğraf anlamlandırma" adıyla seanslar düzenlendiğini duyuyorum. Buralarda ne yapılıyor? Fotoğraf nasıl okunur? Yoksa anlamsız fotoğraflara anlam mı katılıyor?

Birisi okuyup diğerleri dinliyorsa, fotoğrafı okuyabilen sadece okuyucudur. Diğerleri okuma bilmezler. Belki de onların başka bir yerde okumayı öğrenmeleri gerekir.

Çocukluğumu anımsıyorum. Elazığ'daki bağ evimizde akşamları annemiz biz çocukları ve babaannemi etrafına toplar, gaz lambası ışığında kitap okurdu. Biz de dinlerdik. Sonra okumayı gündüz gözüyle babamdan öğrenirdik.

Biliyorsunuz yazı dili sadece sesleri soyut işaretlere dönüştürmüştür. Otuz civarındaki bu simgeyi birleştirerek dünyanın bütün sesleri, bütün sözcüklerini yazıya dökebilirsiniz. Soyut olması, onun olanaklarının sınırsız olmasını sağlamıştır. Fotoğraftaki biçimleri somuttur. Doğrudan anlatım için belli cisimlerin karşılığı olurlar. Ne var ki bir cismin fotoğrafını çekmek

onu anlaşılır kılmayı garanti etmez. Seyirci algılamasının, tanımaya dönüşmesi için o cismin bildik bir biçimini görmesi gerekir çok bilinen bir objeyi bile öylesine olumsuz bir açıdan ve ışıkla çekerseniz ki görenler onu tanıyamazlar. Bilmece konusu bile olabilir. Çünkü biz çıplak gözle eşyayı üç boyutlu olarak görürüz. Fotoğraf iki boyutludur ve üç boyutlu bir cismi temsil etmesi için uygun bir çekim gerekir.

Öte yandan biz belki eylemleri zaman boyutu içinde algılarız. Fotoğrafta zaman donmuştur. O halde öyle bir anda çekilmelidir ki oluşan görüntü, o eyleme dair önceki izlenimlerimiz sonucu beynimizde kodlanmış kalıplara uygun olsun. Gerçekten de beynimizde örneğin yürüyen adam, odun kıran adam, koşan adam gibi kalıplar vardır. Fotoğrafı öyle çekersiniz ki, görenler onun odun kırdığına ihtimal vermez. Bu bakımdan "belirginlik" fotoğrafın bir numaralı vazgeçilmezidir. Başka bir deyişle fotoğrafı yazacak kişi için en temel bilgidir ki, fotoğrafı okunabilsin.

Öte yandan bir anlatım dili olarak fotoğraf her zaman bire bir anlatımla yetinmez insanın algı dağarcığında birikmiş ve soyut kavramlara karşı gelen simgeleri yan anlamları ile kullanır. Beyaz güvercinle barış, zincirle bağımlılık ifade edilmesi gibi. Ne var ki bu kalıplar diğerleri kadar yaygın değildir ve paylaşılmaları insanların entellektüel altyapı farklarına göre her simge için farklı orandadır. Pekiyi düz anlatım yerine yan anlamlara başvurulması nedendir? Bunun iki nedeni var: Birincisi soyut kavramları somut görüntülerin ancak yan anlamları ile ifade etmek olanaklıdır. İkincisi ise sanatsal bir ifadenin algılanmasından duyulan heyecan bencilcedir. Verilen mesajı ancak sınırda kavrayan izleyici bunu ancak kendisi gibi çok az ve seçkin kişinin anlayabileceğini düşünerek sevinir.

Buraya kadar mesajın iletilmesi ile ilgili gereksinmelerden söz ettik. Anlatımın etkili hale getirilmesi, görsel ve yapısal öğelerin, iletimin emrinde, iyi yoğrulmasına bağlıdır. Bu yüzden "ne anlatılıyor"un yanında "nasıl anlatılıyor" çok daha önemlidir. Fotoğrafı sanat yapan budur.

Bu nedenle fotoğrafın yapısal ögeler bakımından analiz edilmesi en az ne anlatıldığının irdelenmesi kadar önemlidir. Konunun bu tarafı bir kenara bırakılıp, anlatılan şey, deyim yerinde ise, öküz altında buzağı arayan çabalarla çözümleniyor. Buna bir tür fotoğraf arkeolojisi de denilebilir. Çok da hafife almamak için.

Grafik sanatı yaşamın yalın ve pratik gereksinmelerine hizmet ederken, karşılıkları önceden net olarak benimsenmiş işaretleri kulanarak berrak bir ifade ortaya koyabilir. Ancak insanoğlunun bugüne değin eriştiği bütün kavramları karşılayan ortak işaretler yoktur. Olanları da oldukça şematik ve yüzeyseldir. Bir vakitler Marshall yardımı ile yurdumuza gönderilen sandıkların üzerinde el sıkışan, bileklerinde ülke bayrakları bulunan, Türk ve Amerikan elleri ile dostluk ifade edilmesi ne kadar, naiftir.

Bunun böyle olması fotoğraf okumaya soyunan kişiyi çok sınırlı simge dağarcığına yeni yakıştırmalar eklemeye zorlar. Bu sırada amacı aşan sözler edilmesi kaçınılmazdır. Bunun sonu iki uca doğru gider; bunlardan birinde insan kendini kahve falı bakarken bulur. Ötekinde ise mehtaba karşı kafayı çekip şiir okumaya çalışırken. Buna karşılık olarak batı kökenli bazı referanslara ve göstergebilim kalkanına sığınılıyor olması gerçeği değiştirmez.

Pekiyi bu seanslar ne işe yarıyor? Birkaç işe birden yarıyor. Önce okuyanı seçkinleştiriyor. Herhangi bir fotoğrafı önüne koyunuz size neler anlatsın neler. Bu entellektüel bir performans olarak oldukça etkileyicidir. Öte yandan sıradan fotoğrafların sahiplerini yüreklendiriyor. Hiçbir maddi karşılığı olmadan fotoğrafa zaman ve para harcayanların kendilerini önemli hissetmelerin hizmet ediyor. Üçüncü ve en önemli yararı da fotoğraf endüstrisine. Böylece yetenekli yeteneksiz herkes yüreklendirildiği için tüketim olanca hızıyla sürüyor.

Soru 85: Fotoğrafa dijital tekniklerin egemen olmasıyla birlikte karanlık oda bilgilerinin önemini yitirdiğini söyleyebilir miyiz?

Bütün baskı işlemlerinin, ıslak karanlık oda teknikleri ile gerçekleştiği günlerden bugünlere nasıl gelindiğine bakalım. Siyah-beyaz işlemler renkliye oranla daha az karmaşık ve toleranslı olduğundan, tekil uygulamalar halinde de olsa, küvet ve agrandisör kullanımıyla günümüze kadar geldi. Üstelik gelişmiş baskı makinelerine oranla, daha çok emek ve zaman isteyen işlemler oldukları halde... Agrandisör baskısı, sergi ve arşiv baskıları gibi kalite ve kalıcılığın birincil önem taşıdığı durumlar için vazgeçilmez sayıldı. Bu sürecin belki de en usandırıcı aşaması, her şey bittikten sonra gecenin geç saatlerinde fotoğraf kağıtlarının saatlerce yıkanması zorunluluğudur. Gerçi reçine tabanlı kağıtların üretilmesi ile bu aşama birkaç dakikalık son yıkamaya dönüştüyse de titiz fotoğrafçılar kağıt tabanlı kağıtlara bağlılıklarını korudular.

Renkli baskılara gelince... Siyah-beyazda bir fotoğrafçı hazır kitleri kullanmayabilir. Hatta bazı özel etkiler için bağımsız kimyasallarla kendi banyosunu hazırlayabilir. Renkli baskı için bu kolay değildir. Bu yüzden bu kimyasalları kit halinde alıp kullanırsınız. Ama bu kitlerle hazırlanmış banyoların ömürleri kısadır; çabuk bayatlarlar. Bu kısa ömür zarfında belli m2'de baskı yapmazsanız, kit ziyan olur ve baskılarınız pahalıya gelir. Üstelik bu işlemler eğer çok kritik bir sıcaklıkta gerçekleşmezse renklerde ciddi sapmalar olur.

Bunun çözümü, ısı kontrollü seri baskı yapan ve banyolarını özel yöntemlerle koruyup takviye eden makinelerdir. Bu yüzdendir ki, genel adı "printer (yazıcı)" olan bu makineler, özellikle adına amatör işleri denen küçük boy seri baskıları için, kısa zamanda yaygınlaştılar.

Buna karşın önemli büyük boy renkli baskılar için de agrandisör ve küvet ikilisi, bazı toplu işler ve sergi baskıları için bir süre daha yerini korudu.

Buna karşılık bağımsız fotoğrafçıların önemli bir bölümünü, haftalık ciroları yeterli olmadığından böyle bir düzen kurmak yerine, işlerini bağımsız laboratuarlara gönderip bastırmaya başladılar. Yani fotoğrafçı, renkli işleri için, karanlık odadan el çekmiş oldu. Ekonomik nedenlerle girilen bu yolun sonunda fotoğrafçı, gelen baskılardan yüzde yüz tatmin olmasa da bunu kabullenmek durumunda kaldı. Eğer laboratuarın istikrarlı bir renk eğilimi varsa, fotoğrafçı, çekimi yaparken bunu telafi edecek tedbirler düşünmeliydi. Bu tedbirler, belki stüdyo fotoğrafçıları için daha kolay ama doğal ışıkta çalışan fotoğrafçılar için daha zordur. Ancak baskıların sadece filmden yapıldığı bu günlerde rötuş olanakları da çok sınırlıydı. Hatta bir ara, tamamen terkedilmiş gibiydi.

Görüntülerin çoğunlukla dijital yollarla kaydedildiği ya da filmlerin taranması yoluyla dijital görüntülerinin işlendiği günümüzde, küçük çekim hataları kolayca gideriliyor ve fiziksel defolar düzeltilebiliyor. Bunların gereçleri ve yöntemleri, klasik rötuş gereçlerinden oldukça farklı ise de, sonuçta yapılan düzeltmeler, neyin düzeltileceğini bilen bir göz gerektiriyor. Bu görme bilgisiyse ancak deneyimle kazanılabilir. Fotoğrafçıların iyisini seçkinleştiren fark, buradan gelir. Sonuçta iyi fotoğrafçı, iyi ve kötü fotoğrafı ayırt edebilen adamdır. Yoksa işlemlerin neresinde duracağını, nasıl bilebilir? Dolayısıyla ister çekim, ister rötuş, ister laboratuar aşamasında "işte şimdi oldu, fazla ileri gidersem bozarım" denecek sınırı kestirebilmek önemlidir. Ressamlar bu kritik noktayı çok iyi bilirler. Daha önce yığınla karanlık oda bilgisi yüklenmiş kişinin kazandığı kimyasal ve fiziksel bilgilere belki gerek kalmadı ama bunları edinmiş kişinin kazandığı görme bilgisi ve fotoğraf kararı verme yetisi, önemini aynen koruyor. Bunu kazanmamış kişinin önüne bütün dijital olanakları yığınız. Ne yapacağını öğrense bile nerede duracağını kestirebilmesi zaman alacaktır. Eski bilgiler değerli bir sermayedir. Yeni araçlarla çok daha ileri götürülebilir.

Soru 86: Kompozisyon kuralları eskidi mi?

Size bu soruyu sordurtan nedenleri tahmin edebiliyorum. Kompozisyon konusunda yazılıp söylenenlere karşın bunlarla taban tabana zıt örnekler görüyorsunuz. Bunları yapanlar bu tavırlarını ısrarla tekrarlıyorlar ve çok kısa zamanda popüler oluyorlar. Bir kez şunu düzeltelim! Onlar, bu işleri yüzünden popüler oluyor değiller; popüler olmak için ısrarlı oldukları için bunu başarıyorlar. İşleri de belki biraz katkıda bulunuyor. Günümüz insanı çok meşgul ve görüntüye fazlasıyla tok olduğu için, sizi keşfetmesi şöyle dursun, sizinle ilgilenecek halde değil. Onun ilgisini ancak tacizle, sürekli önüne çıkarak ve biraz da yapacağınız tuhaflıklarla çekebilirsiniz.

Genelde fotoğraf estetiği, özellikle de kompozisyon konusunda, bazı noktalara değinelim. Bir kere estetik, bir süsleme bilgisi değildir. Günlük yaşamımızda en çok yer alan mimarlıktan örnek verirsek; yapıların kaba kısmını inşaatçı mimar denen adamın yapıp bitirdiği sonra adına dekoratör mimar denen kişinin yapıyı teslim alıp giydirdiği günler 19. yy'da kaldı. Modernizmle birlikte, yapının bir tek tasarımcının işi olduğu ve onun, kaba yapıdan itibaren diğer tasarımcıları bir orkestra gibi yönettiği gerçeği kabul edildi. Hatta dekorasyon denen şeyin bir üst yapı olmadığını ifade eden bir söz vardır, "dekorasyon cinayettir" diye. Bu lezzetli bir yemeği, sonradan eklenen bir sosla rezil etmeye benzer.

Çevremize bakacak olursak, ondaki tüm güzelliklerin bir işlev yüzünden böyle olduğunu, hiçbir şeyin kasten, güzel olsun diye yaratılmadığını keşfedebilirsiniz. Güzellik, pastanın üstüne sıkılan krema gibi ekleme bir öge değildir, yapısaldır. Güzel olan yaradılıştandır. Makyaj, onu güzel yapmaz. Dışına sahte bir kabuk imal eder.

Bize düşen, çevremizdeki tüm ögelere bakıp onların yapısallığını kavramak ve onları kendi yaradılışlarının doğasına uygun biçimde fotoğrafa geçirmektir. Karşımızdaki bir salkım üzüm, nereden bakarsınız bakın aynı üzüm değildir. Belli bir bakışa göre, belli bir ışık altında, belli bir arka plan önünde, daha çok kendisi gibidir. Hatta belki daha çok sizin üzümünüzdür.

Ben yaşamı boyunca ışığı fark etmemiş, onun objelere ne yaptığını anlayamamış fotoğrafçılar gördüm. Yıllardır fotoğraf çektiği halde fotoğrafta arka planın önemini kavrayamamış fotoğrafçılar gördüm. Fotoğrafı, objenin karşısına geçip onu çerçeveye yerleştirmekten ibaret sayanlar pek de az değildir.

Fotoğrafın yapısal bilgileri bizi, çevreye bakarken daha donanımlı kılmaya yarar. Bir bakıma, bize görmeyi öğretir. Bunun daha çok "kompozisyon kuralları" veya prensipleri gibi algılanması edilgin bir kavrayıştır. Yapacağı işlemi bir dış emir ve reçeteye göre yapma ve böylece işin uygunluğunu garanti edip sorumluluktan kurtulma isteğidir. Ne yazık ki, böyle şifalı ve mucizevi reçeteler mevcut değil.

Pekiyi, öyleyse kompozisyon bilgileri nedir? Bu bilgiler, insanlık tarihi boyunca yaşanmış deneyimlerin bir özeti, bir ortalama sağduyu rehberidir. Emredici değildir. Haber vericidir. Tepki duymayı, kafa tutmayı haklı gösterecek bir buyurganlığı yoktur. Uzun bir geçmişin birikimi olan ve zaman içinde ağır bir evrim geçirmiş olan bu bilgiler, nasıl oluyor da ani bir şekilde hükümsüz oluyorlar? İnsanın sağduyusu keskin bir viraj mı aldı, bir sıçrama mı yaptı ki beğendiği ve beğenmediği şeyler yer değiştirdi. Burada sert bir değişimden söz ediliyorsa, bu hücrelerimize, genlerimize kadar yerleşmiş tercihlerimizin değiştiği anlamına gelmez. Gerçi dönüp sanat tarihine bakacak olursak, insanoğlunun rahat durmadığını, akıllı bir Romanesk dönemden uçuk bir Gotik döneme, sonra akılcı ve insancıl Rönesans'a, daha da sonra çılgın bir Barok döneme geçtiğini görürüz. Ne var ki bu değişimler ikişer üçer yüzyıl almıştır. Bugünkü ani değişiklikse iki nedene bağlanabilir:

1- İkinci Dünya Savaşı Avrupa'yı harap etti. O sırada egemen olan Modernizm akımı ve özellikle Bauhaus etkisiyle, kısa zamanda, yeterince olgunlaşmamış tasarımlarla, çok sayıda tekdüze ve ruhsuz yapılar üretildi. Bu her şeyi akla ve işleve bağlayan akım, bir karşı akıma neden oldu. Bu da "postmodernizm"dir. Hiçbir şeyi ciddiye almayan, hiçbir şeye saygı duymayan bu alaycı akım, bütün kurallara karşı koydu. Kanımca, ileride ibretle anılacak ürünler verdi. Kurallara karşı olmak, bir bakıma kutsandı.

2- Yaşadığımız günlerdeki iletişim bombardımanı, insanların kafalarını serseme çevirdi. Bugünler, tüm algı potansiyellerinin esir alınıp felç edildiği günlerdir. Bu yarı narkotik ortamda, insanların ilgi ve algı eşikleri ciddi şekilde yer değiştirmiştir. Onların ilgileri doğal tercih ve eğilimlerine uygun işlerle değil, balyoz etkisi yapacak işlerle çekilebilir. İşte bu yüzden, günümüz hep aykırı arayışlar dönemi oldu.

Soru 87: Zaman zaman gezi fotoğrafçılığını hafife alan sözler duyuyorum. Gerçekten bu kolay bir iş midir? Neden çekilir, ne işe yarar?

Fotoğrafın en büyük handikapı, kolay zannedilmesindedir. Gezi fotoğrafı da herhangi bir tür fotoğraftan daha kolay değildir. Belki biraz daha zor sayılabilir.

- Organize turlarda gezginler bir rehberin peşine takılıp dolaşırlar. Rehber onları önceden bilinen bazı manzara teraslarına götürür. Oradan koro halinde fotoğraf çekilir.
- Balayı çiftleri hoşlarına giden manzaralar önünde durup anı fotoğrafları çekerler veya çektirirler.
- Fotoğrafın öyküsel yanına fena halde takmış ama gördüklerinden sinema mı yoksa fotoğraf mı çıkabileceğini bilemeyen fotoğrafın yapısallığından habersiz tiplerin, gördükleri sosyal çelişkiler karşısında rezonansa gelip olur olmaz demeden çektikleri fotoğraflar da vardır ki, bunlar seyirciye ancak söz eşliğinde birşey ifade edecektir. Bütün bunları konu dışı sayıyorum. Bazılarının fotoğraf olup olmadıkları bile tartışılır. Pekiyi fotoğraf nedir? Hangileri konu içidir?

Bana göre fotoğraf bir sahne karşısında düş kurmak ve onu gerçekleştirmektir. Burada elbette sahnenin doğasına ve olayın gerçeğine uymayan olmayacak düşler kurmak kasdedilmiyor. Pekiyi gerçekleşebilecek düşler nasıl kurulur? Bunun için fotoğrafın yapısal yanına egemen olmak gerekir. Eğer görsel ögeleri yoğurmasını bilmiyorsanız, yakaladığınızı sandığınız ifadeyi görüntüye dönüştürecek tekniklere egemen değilseniz, bu ifadeyi görüntü ile anlatmaktan vazgeçip yazmayı deneyebilirsiniz.

- Bu, yazın kurallarını bilmeyen kişinin bir öykü yazamayacağı kadar açık ve kesindir. Kısa öykü yazma heveslilerine ünlü bir yazarın tavsiyesi şöyledir: "Çok iyi tanıdığınız ve bildiğiniz kişileri ve öyküleri yazınız" Bu incelikli bir gözlemin vazgeçilmez olduğunu gösteriyor. Konu fotoğraf olunca da tavsiye, sürekli yaşadığımız yerlerin lehine olan bir oluşumu ifade ediyor. Bize görür görmez çekilen fotoğrafları değil yeterince tanınıp gözlemlenmiş konuları işaret ediyor. Bu açıdan bakıldığında durum, gezi fotoğrafları adına bir talihsizlikten dolayısıyla bu fotoğrafların güçlülüğünden söz etmek yanlış olmaz. Bu durumda, ilk kez görülen sahnenin şaşırtıcılığına kapılmamayı, onun hakkında yeterince ön bilgi edinip ondan sonra eğer bir düşümüz varsa onu gerçekleştirmeyi ilke edinmeliyiz. Bunun içindir ki ben bir gezimin öncesinde 3 ila 6 ay kitap karıştırıp hazırlık yapıyorum. O ülkeye gidince artık rehberlerin bana anlatabilecekleri pek bir şey kalmamış oluyor. Neleri çekeceğimi onları hangi ışık altında nasıl bir görüntüye dönüştüreceğimi masa başında görüyorum.

Fotoğrafçının başarısı, bitmiş fotoğrafı gözünde canlandırmasına bağlıdır. Ancak düşünü kurduğunuz sahnelerin ya da benzerlerinin fotoğrafı başarılı olur. Fotoğrafın oluşması için sadece o anda orada bulunmak yetmez.

Bir başka açıdan bakıldığında sürpriz faktöründen söz edilebilir. Uzun yıllardır içinde yaşadığımız kentlerin çoğu özelliğini kanıksamış olduğumuzdan, oralarda fotoğraf çekmemiz zorlaşıyor. Öte yandan görüntü bombardımanı yüzünden kanıksamış ve duyarsızlaşmış seyircinin ilgisini çekmek için de şaşırtma ögesine ihtiyaç var. Bu bakımdan her yeni ülkenin taze görüntüler vadediyor olduğu düşünülebilir.

Ne var ki bu taze görüntülerin tadımlık ve bir atımlık olduğu da bir gerçektir. Bu görüntülerin izleyici gözündeki değeri sadece "yeni" veya "değişik" kalıpları ile ifade edilebilir. Hele daha önce çok kez gördüğü örneğin bir Tac Mahal'in inanılmaz güzellikte bir yeni fotoğrafını seyircinin önüne koyduğunuzda tepkisi "ben bunu daha önce görmüştüm"den ibaret olacaktır. Bu sadece gezi fotoğraflarının değil fotoğrafın kadersizliğidir. Bu, insanların gördükleri fotoğrafın sadece neye ait olduğuyla ilgilendikleri "nasıl" olduğuna bakmadıklarının resmidir. Bugün ortalama insanımız, nasıl bir mal alırken reklamların güdülendirmesi ile sadece markaya bakıyorsa, fotoğraflara bakarken de hakkında yazılıp söylenmiş bir şeyler varsa onun güdülendirmesi ile belki sadece "değişiklik" olup olmadığına bakıyor.

Pekiyi gezi fotoğrafları niçin çekilir? Hatta sırf fotoğraf çekmek için gezi niçin yapılır? Yaşadığımız gezegeni tanımak isteği oldukça anlaşılabilir bir duygudur. Fotoğrafı bir yana bırakalım, gezginler dünyayı bu nedenle dolaşırlar. Bu her vakit bilinmeyen vahşi coğrafyaların keşfi gibi riskli olmayabilir. Kimileri bunu yazı yoluyla gezi öykülerine dönüştürürler. Fotoğrafçılar bu işi görüntüleri ile yaparlar.

Bundan ne yarar sağlanır diyeceksiniz. Bu soru bana sıkça sorulmuştur. Özellikle her işin para için yapıldığı günümüzde insanlar bana belki de haklı olarak "ağabey bundan sizin çıkarınız ne?" diye sorarlar. Doğrusu ortalama sağduyu sahibi birine bunu anlatmakta güçlük çekerim. Ama gene de vazgeçmem. Bereket versin sayıları az da olsa beni anlayan insanlar var.

Gezi fotoğraflarını kullanan dergiler bu ihtiyacı duyduklarında bunu kendi fotoğrafçılarını o yerlere yollayarak sağlamaya çalışırlar. Bu tip görev gezilerinden heyecan verici ürünler çıktığını görmedim. (Elbette bazı batı dergilerinin uzun soluklu yani birkaç yıl sürekli çalışmaları bunun dışındadır.) Bu yüzden çoğu kez stok fotoğraflara başvurulur. Bu fotoğraflar belki elemeler sonucu arşive girmeyi haketmiş, nitelikli bir birikimin üyeleridir. Bu yüzden sipariş üzerine çekilmemiş oldukları halde kullanımda daha üst düzeyde örnekler olarak seçkinleşirler. Böylece başlangıçta bir sipariş doğrultusunda üretilmedikleri halde sonradan belli bir anlatımı bütünlemeye hizmet ettikleri için parasal bir getirileri de olabilir. Ne var ki bu getiri fotoğrafçının ne önceden yaptığı harcamaların, ne de emeğinin karşılığı olamaz. Bu nedenle bu tip fotoğraf ekspedisyonları önceden bir destekçi kurum bularak yapılmakta.

Bu fotoğrafların sanatsal bir değeri var mıdır ya da olabilir mi?

Nedense günümüzde işlerimizin fotoğraf mesleği açısından mükemmel sayılması yerine, bu açıdan yetersiz olsa da bir nedenle "sanatsal" olarak anılması bizi daha çok memnun ediyor. İşlerin böyle bir rütbeyi (!) hak etmesi için bence iki koşul var. Özgünlük ve evrensellik. Evrensellikten anladığım dünyayı yerinden oynatmak falan değil anlaşılır ve paylaşılır olmak. Her zaman ve her yerde insanların, içinde bir miktar kendilerini de bulabileceği nitelikte olmak. Bu açıdan bakıldığında, hiçbir fikir için kapılar kapalı değildir.

Özelikle gezi fotoğrafları bizi üzerinde yaşadığımız gezegeni ve insanlarının öykülerini tanımaya yaklaştırdığı için bunlara dair ortak evrensel ifadeler bulmaya büsbütün açıktır. Yeter

ki fotoğrafça görmesini bilelim.

Soru 88: Fotoğraf projeleri için konular nasıl seçilir? Bu projeler hakkında ne düşünüyorsunuz?

Öğrencilerimle her yarıyıl başında konu seçimi için bir araya geliriz. Bu görüşmelerde dikkatimi çeken seçim güçlüklerinden söz edeyim. Bu sorunuza kısmen yanıt olabilir.

- Çok ender de olsa bir ya da iki öğrenci oldukça belirginleşmiş bir öneri ile hatta ön çekimlerle gelebilir. Bunlar eski yılların denemeleri bile olabilir.
- Öğrencilerin çoğunluğu, bu seçimi görüşme sırasında yaparlar. Bunlar şöyle bir çeşitlilik gösterir:

  1- Parlak proje başlıkları revaçtadır; "kadın erkek eşitliği", "demokrasi bir fazilet rejimidir", "kentleşme sorunu", "kuşak çatışması" gibi. Bunların bir kısmının sinema ile anlatılabileceğini bazılarının ise ancak yazın konusu olduğunu söyeyip, heveslerini kırmak bana düşer. Özellikle ilk sınıflarda fotoğrafın zamansız ve iki boyutlu bir görüntü dili olduğunu ve projelerin fotoğrafça düşünülmesi gerektiğini anlatabilmek zordur. Kendilerine bir fotoğraf düşü görmeden fotoğrafa ulaşılamayacağı anlatılır. Ayrıca biliyoruz ki bu düş de fotoğrafın teknik olanakları ile sınırlı bir "fotoğraf dili"ne göre olmalıdır. Daha sonra da tevazudan ayrılmamak kendi çapımızı ve olanaklarımızı iyi bilip ona göre konu seçmek gerekir. Son olarak da, gerçekten söylemeye değer bir sözümüz olmalı. Yapacağımız iş seyirciye "bana ne?" dedirtmemelidir.

  2- Eldekileri bırakıp daldakilere talip olanlar vardır. Örneğin; kimileri Kapadokya veya Adana, Toroslardaki Yörükler gibi öğrenci olanakları ile ancak bir iki kez gidebilecekleri yerleri önerirler.

  3- Kimi projeler helikopter tutmak veya özel bir tekne kiralamak gibi olanaklar gerektirir. Bunlar ancak sponsor desteği ile yapılabilecek işlerdir.

  4- Hava alanı, tren garları, gümrük depoları veya askeri birlikler gibi özel izin alınmasında güçlükler bulunan konuların seçimi zaman kaybına neden olur. Öncelikle alınmış bir izin varsa veya çalışma süresi yeterince uzunsa bu mümkün olabilir.

  5- Bazı öneriler ise bir fotoğraf projesi değil bir çekim seansında bitirilecek aktüalite veya sıcak haber türünden röportaj çekimleridir. Örneğin İstiklal Caddesi'nde 23 Nisan yabancı çocuklar geçit resmi gibi.

  6- Bazı önerilerin ise önü tıkalı röportaj çekimleridir. Birkaç fotoğraftan sonra tekrara düşülmesi kaçınılmazdır.

  7- Büyük bir ışık desteği ayrıca bir ekip çalışması gerektiren büyük konular da ancak profesyonel olanaklar ve sponsor gerektiren işlerdir.

Sakınılması gerekenler listesi çoğaltılabilir. Özetle tavsiyem odur ki, önce konuyu iyice gözlemlemiş ve yeterince tanımış olmalıyız. İkinci olarak da iletmek istediğimiz mesaj fotoğrafla iletilebilir olmalıdır.

Soru 89: Dizi fotoğraflar konusunda ne düşünüyorsunuz?

Bununla bir konu etrafında çekilmiş fotoğraf projelerini anlatmak amaçlanıyorsa, elbette olumlu bakıyorum. Bunlar kapsamlı projeler olabileceği gib, haber-röportaj türünde de olabilirler. Her fotoğraf karesi bir fotoğraf cümlesidir. Kendi başına söylediği söz vardır. Her karenin kendi başına bir sorumluluğu vardır. Ama bu soru ile, bir hareketi karelere bölerek

yan yana dizip birçok fotoğrafla tek bir hareketin ifade edildiği diziler kastediliyorsa bu konudaki kişisel kanım; bunların fotoğraf değil sinema özentisi olduğu yönündedir. Gerek dijital gerekse analog yolla yapılan multivizyon gösterileri içindeki animasyonları da fotoğraftan saymıyorum. Bunları sinema ailesi kabullense iyi olur. Arada kalmış olmazlar. Diyeceksiniz ki dizi fotoğrafların yolu yıllar yılı önce açılmıştır; bugün yarışmalarda bağımsız kategoriler olarak yer alıyor. Olabilir ama bu benim kanaatimi değiştirmez, ona bakacak olursanız bugün tüm hızıyla devam eden "disiplinler arası sanat", enstalasyonlar da sanatçıyı kullandığı türlerin hiç birinden sorumlu tutmayan bir kolaycılık vaadettiği için büyük kabul görüyor. Bu tür ürünler özellikle bienallerde sergilenip ilgi ve saygı (!) ile izlendikten sonra sergi bitiminde temizlikçiler tarafından süpürülüp çöp kamyonuna yükleniyor. Sadece bir defalığına olup sonra çöp muamelesi gören böyle ürünlere en iyimser ifadeyle en çok birkaç haftalık sanat denebilir. Sadece o günlere ait olan sonra uçup giden bu ürünler belki tiyatro ile karşılaştırıp yerini sağlamlaştırmak isteyenler çıkabilir. Ama onlar fonetik sanatlardır. Bir oyun veya konser sona erer, ama asıl eser metindir, notadır ve kalıcıdır. Defalarca yorumlanacaktır. Çöpe atılan birşey yoktur. Günümüz eğilimleri belki sadece günü kurtarmayı hedefleyen "roman" düşünce sistemine yaklaşıyor. Bu sadece yaşadığımız yılları düşünen geleceğe boş vererek dünyayı tüketen kapitalizme de paralel düşüyor olabilir. Ama ben dünden bugüne kalanlara ve sadece bugünden yarına kalabileceklere saygı duyuyorum. Bana göre gelecekte gülerek veya utançla anılacak "moda işleri" bugünden görebiliyorum.

Soru 90: Ben hiç jüri çalışması görmedim. Bir çok üye, yüzlerce fotoğraf üzerinde nasıl anlaşıyorlar? Bunun tartışması günlerce sürebilir!

Geçmişte bir "Uluslararası İFSAK yarışmasında jüri üyesi idim. Bir de konuk Alman üye vardı. Sanırım ilk kez seyirciye açık bir değerlendirme öngörülmüştü.

Öteden beri uyguladığımız yöntem, jüri üyelerinin masanın bir yanına dizilmesi diğer yanında yer alan bir yardımcının fotoğrafları teker teker kaldırıp göstermesi şeklinde turlar yapılması idi. Dikkat edilecek nokta, fotoğrafların hep aynı düzeyde ışık alacak şekilde tutulması idi. Birinci turda bir tek "kalsın" oyu fotoğrafın tur atlamasına yetiyor. Daha sonraki turlarda bu yeter sayı arttırılıyordu. Böylece başarısızları eleyerek en iyiye yaklaşılıyordu. Bu yöntem, konuk üyeye de anlatıldı. Uygun bulundu. Başladık. Sanırım ikinci veya üçüncü turdan sonra ara verildi. İzleyici üyelerle fuayede biraz konuştuk. Şaşkınlıkları veya düş kırıklıkları müthişti. Onların bunca emek ve değer verdikleri, içine yüreklerini koydukları fotoğraflar nasıl oluyor da bir nefeste eleniyordu? Bundan nasıl emin olabiliyorduk? Onlara saat tamircisi öyküsünü anlattım. Çok anlatılan bir öyküdür:

Adamın biri, bir türlü doğru gitmeyen saatini tamirciden tamirciye götürür, her biri saati bir süre kontrol edip "tamam" diye teslim ederler, ama saat bir türlü düzelmez. En sonunda, bir hanın girişinde, merdiven altı dükkanında çalışan yaşlı bir tamirciyi önerirler. Adam dükkanı bulup saatin sorununu anlatır, bırakıp çıkmak üzere iken saatçi "-bekleyin" der, saatin arka kapağını açar, büyüteci gözüne takar tornavidayı alıp makinenin içine dikkatle bakar. Vidalardan birini biraz gevşetip ötekini sıkar. Kapağı kapatıp sahibine verir. Adam şaşırıp "bitti mi?" diye sorar. Bitti der saatçi. Eğer "hala düzelmemişse tekrar getirin" der. Adam borucum der. Saatçi 50 lira ister. "Ama nasıl olur?" der adam, önceki saatçilerde günlerce bakıma aldılar, on lira istediler, siz beş dakikada yaptınız. Saatçi güler, "Yanılıyorsun genç adam" der, "kırk yıl ve beş dakikada".

Bu öykü anlatılınca gençlerin, yaşlıların yüceltilmesi için uydurulmuş olduğunu düşünüp, bıyık altından güldüklerini görür gibiyim. Buradaki övgü, eskimişliğe değil deneyimedir. İkisi de otuz yaşındaki iki gençten çok üretmiş olanadır.

Pekiyi bu deneyimli adamlar fotoğraflara bakıp neye göre elerler? Sadece fotoğrafın ortak doğrularına göre. Elbette bu hükümler bir anayasa metnine geçmiş ve bir parlamentoca onanmış değildir. Ama paylaşılan doğrular olduğu bir gerçektir.

Gezegenimizin dört milyar yıllık geçmişine doğru bakalım. Bunun 3,9 milyar yılı insansız geçmiş. Bu süre insan oluşumunun hazırlığıdır. İnsanın yaklaşık bir milyon yılık geçmişine bakalım. Son, 30 bin yıla tarihlenen mağara resimlerinden önceki uzun dönem insanın çevresini gözlemlediği izlenimlerini biriktirdiği ve onları ifadeye hazırlandığı bir mayalanma dönemidir. Son 150 yılın yeni yetme çocuğu fotoğrafın öncesindeki 30 bin yıl ise, insan oğlunun gördüklerini ve duyduklarını görselleştirme deneyimlerini yaşadığı bir diğer hazırlık dönemidir. Fotoğraf dili, yoktan var olmamıştır. İnsanın yeryüzü serüveninin bütün birikimlerini miras alır. Son 150 yılda fotoğraf, resim dilinin ifade şekillerine, araçlarına ancak küçük kazanımlar ekleyebilmiştir. Bunlar ve öncekiler deneyimli fotoğrafçılarca bilinmektedir. Bu görsel dilin, kelimeleri ya da cümlelerini karşılayan ortak imgeler beyinlerimizde çok önceden kodlanmıştır. Gerek ifade edebilmek gerekse ifadeyi çözebilmek için bu ortak imgelere sahip olmamız gerekir. Ancak böylece ifadenin anlaşılabilirliği sağlanabilir. Bu arada ifadeyi etkili kılan görsel öğeler (doku, form, renk gibi) ya da belirginliği artıran kontrast, ışık, ritm uyumu gibi kompozisyon öğeleri hep insanoğlunun yüzbinlerce yıllık yaşamındaki deneyimleri ile edindiği yatkınlıklardır. Bunlar insanlığın ortak malıdır. Estetik, bütün bunların amaca ve ifadeye uygun biçimde yoğrulmasından doğan yapısal ve içsel bir kalitedir. Yoksa çoğu kere sanıldığı gibi süslemeden ibaret bir kabuk değildir.

Ortak dil dediğimiz bu simgeler ve işaretler bütünü ile anlatım, kişisellikten yoksun tek tip bir sonuca gitmez mi? Nasıl, dilin alfabesi, sözcükleri ve dil bilgisi kuralları herkes için aynı ve çok daha belirgin bir katılıkta iken yazarlar çok zengin öznel ifadeler ortaya koyuyorlarsa, bu fotoğrafta da mümkündür. Yoksa ortak doğruları bilmeyen ya da reddetmeyi tavır haline getirenlerin ne dediğini anlamak mümkün olmuyor. Bu yüzden onlar fotoğraflarının yanı başında konuşmak zorunda kalıyorlar. Pekiyi jüri üyesi olarak seçilenler değişik fotoğraf tavrı olduğu bilinen kişilerse, bunların ortak dili kullanma ve yorumlaması nasıl olacaktır. Nasıl ortak bir doğruda buluşmaları mümkün olabilir?

Bu çok haklı bir sorudur. Önceleri ben de bu konuda kaygılı idim. Zaman içinde bu deneyimleri yaşayacak rastlantılar doğdu. Fotoğraf görüşleri benimle taban tabana zıt kişilerle, hatta fotoğrafı ciddiye almayan, alaya alan kişilerle aynı jürilerde bulundum. Ve aynı fotoğraflar için el kaldırdığımızı hayretle gördüm. Bu arada fotoğraf görüşleri paralel olan kişilerin oylarında zaman zaman küçük ayrışmalar olabilir. Sonuçtaki karar, bir ortalamadır ya da bir uzlaşmadır. Benim katıldığım jürilerde, finale kalan grubun değerlendirmesi kapalı oylama yoluyla kişisel sıralamalarla yapılır. Birkaç kez bu oy pusulalarına üyelerinin izinlerini alarak toplayıp karşılaştırdığımda bazı sağlam fotoğraflarda (bu sözcüğü bilerek kullanıyorum) oybirliğine yakın bir oy çokluğu olduğunu gördüm. Oyların dağıldığı fotoğraflarda nedenler çeşitli idi. Bu benim gözlemlediklerim. Başka jüriler nasıl çalışır bilemem.

Bana göre fotoğraf seçmek fotoğraf çekmek gibidir. Her ikisi için de belli deneyimler sonucu kazanılmış bir "fotoğraf refleksi"ne ihtiyaç vardır. Bunu, "gördüğü yerde fotoğrafı tanımak" şeklinde sloganlaştırabilirsiniz. Başarılı fotoğrafçılar (ünlüler demek istemiyorum) aynı zamanda iyi birer seçicidirler. Bunlar arasında sadece bazı naif örnekler vardır ki onlar kendi fotoğraflarını seçemezler. Duygusal bağlılıkları ve bazı takıntıları buna engeldir. Bu istisnayı dışarda bırakırsak açıkça şunu söyleyebiliriz: Bir fotoğrafçı her aşamada seçim yapan kişidir. Çekerken, karşısındaki sahne içinde var olan bin bir seçenekten sadece birini veya bazen emin değilse birkaçını seçip depolar. İlk gelişme aşamasından sonra bunları da eleyip birinde

karar kılar. Çekim esnasında akla gelebilecek bütün olasılıkları çeken, sonra onu başkalarına seçtiren kişiye fotoğrafçı demek zordur. Bütün bunları aşmış ve ifadenin nasıl okunabileceğini bilen fotoğrafçı, önüne serilmiş fotoğraflar arasından gerçek fotoğrafı şıp diye bulur.

Bir yarışmanın ardından:

Bursa'da BUFSAD fotoğraf derneğinin yaptığı periyodik "ayın fotoğrafı" yarışmasına seçici olarak çağrılmıştım. Derneğin toplantı odası artık üyelere yetmediğini belli ediyordu. Bu ortamda gene her vakit olduğu gibi eleyerek sonuca varmaya çalıştım. Çoğu kez üyeler bu elemelerin gerekçelerini de duymak isterler.

Baştan itibaren gerekçeli bir elemeye olanak yoktur. Sadece sorular olursa cevaplanabilir. Sonraki turlarda bu mümkündür. Bu kez yarışmaya katılanların, sanırım yarıdan fazlası, dijital makinelerle çekilmişti. Onları dijital projektörlerle izledik. Diğer yarısı dia projektörü ile gösterildi. Şimdi sonuçlara tekrar bakınca görüyorum ki, 2. ödül hariç, diğerleri yarışmaya dijital doküman olarak gelmiş. Bu tekil örnekten yola çıkarak fotoğrafın rötüşlanması ve iyileştirilmesi adına dijitalin avantajları kullanılıyor gibi bir görünüm de var. Kişisel olarak dijital yöntemlerin bu amaçla kullanılmasına karşı değilim. Yeter ki ölçü kaçmasın. Bu ölçü de her şeyden önce vicdani ve etik bir ölçüdür. Ama bir tehlike daha var. Bu da fazla makyajın neden olabileceği bayağılaşma ve kiç sayılabilecek sonuçlar. Doğrusu burada kişisel beğeninin ve zevk seviyesinin rolü olduğunu kabul etmeliyim. Renkli fotoğrafı çok renklilik veya doygun renkler olarak algılayanlar olabilir. Özellikle renkli film firmalarının afişleri bu türdendir. Ayrıca bazı arkadaşlarımız akide şekeri kavanozları gibi rengarenk fotoğrafları pek beğenirler. Benim fotoğraf anlayışım, saf renkler yerine daha pişkin ara renkleri kullanmaktan yanadır. Çiğ renklerin daha çok afişlere yakışacağını düşünürüm. Sırf bu nedenle elemiş olduğum iki fotoğrafı dergide sizlerle paylaşmak istedim.

Umarım gerek ödül alanlar, gerekse diğerleri, gerçek renkleri ile basılır da ne dediğim doğru anlaşılır. Yok renkler değişir biraz kirlenirse bu kez abartılı renkler normale, normaller de fotoğraflara dönüşebilir.

Soru 91: Her fırsatta fotoğrafın zamanın bir anını dondurduğunu, o anın önünün ve arkasının fotoğrafta mevcut olmadığını söylüyorsunuz. Bir olay akıcılık içeriyorsa bu fotoğrafın değil sinemanın işidir diye de ekliyorsunuz. Bir üretim sürecini ele alan fotoğraf sergisini gezerken, bu süreklilikten kendimizi arındırmamız ve fotoğrafları tek tek algılamamız mı gerekir?

Eğer her durumu, her oluşumu ve her duyguyu anlatacak ortak bir dil olsa idi sanatlar bu denli çeşitli olmazdı. Bazı anlatımlar için iki boyutlu ifadeler yeterlidir. Bütün yüzey sanatları böyledir. Bazı anlatımlar için üçüncü bir boyut daha gerekir, heykel, mimarlık ve seramik böyledir. Bir kısmı da zaman içinde ifadesini bulur dördüncü boyut gerektirir. Çeşitli anlatım dilleri, anlatım teknikleri demektir. Bazen iki boyut tekniği veya dili yetmez. O vakit o mesaj başka bir dil gerektirir. Bence iki boyutta ifade edilemeyecek konular vardır. Onları ifade etmek için iki boyutlu anlatımın sınırlarını zorlamak yanlıştır. Ama ifade adına mevcut olanaklar sonuna kadar kullanılmalıdır.

Anlatım dilinin çok boyutlu olması ya da iki boyuttan üç ve dört boyutlu dillere geçiş bir yükselme değildir. Esasen hayatın kendisi çok boyutludur. Bu çok boyutluluğu daha az boyutla ifade etmek güçtür. Sanat bu çok boyutluluktan süzüp yoğunlaştırılarak daha az boyutlu ve daha etkili bir ifadeye ulaşmaktadır. Sanatı önemli kılan budur. Yoksa yaşamın kendisi dururken türevi ile neden ilgilenelim.

Bence fotoğraf daha önce hiç olmamış ve sonra da hiç olmayacak bir durumun bir anın

saptanmasıdır. Dolayısı ile üçüncü boyutu olmadığı gibi zaman boyutu da yoktur. Ama bu donmuş görüntü öylesine simgeseldir ki bir önceki ve bir sonraki anın nasıl olacağını aratmaz, tamamını simgeler. Bence fotoğrafı hem zor hem de güçlü kılan bu özelliğidir. Çocukluğumuzda sinema makinistlerinin kazara koparıp attıkları film parçaları elimize geçerdi. Bakardık. Peşpeşe bir çok karede bir hareketin kolay farkedilemeyecek onlarca benzeri bulunurdu. Bunlardan hiçbiri o hareketi anlatmaz. Ancak bu görüntülerdeki hareket saniyede 24 karelik hızla gösterirseniz anlaşılır. Bu karelerden rastgele birinin basılıp fotoğraf olma şansı yoktur. Ancak bunlar arasında sadece bir tanesi hareketin zirve anına rastlayabilir ve fotoğraf olabilir.

Fotoğrafçı bir eylemi zaman boyutu içinde izler ve oldukça eksiksiz algılar. Bu yüzden eylemi çerçeveleyip deklanşöre basınca onu anlatabileceğini sanır. Bu önemli bir yanılgıdır, hatta motorlu makine ile seri bir çekimde bile hareketin kritik noktası kaçırılabilir. Daha da önemlisi fotoğrafçı olayı ayrıca derinlik boyutuyla izlediği için hem 3 boyutlu hem de zaman boyutu içeren bu izleme ona gerekli bilgiyi vermiştir. Oysa fotoğrafa geçince bu olayın zaman boyutu ile derinlik boyutu yok olur. Üstüste düşüp birbirlerini kapatan öğeler yüzünden bu ezik izdüşümde olayı anlamak olanaksızlaşır.

Fotoğrafçı bu 4 boyutlu uzayı, 2 boyutlu hali ile tahmin edemedikçe fotoğrafa ulaşamaz. Bir fotoğrafçı için 4 boyutlu algıları bu haliyle olduğu gibi ifade etmeye kalkışmak, fotoğrafın sınırlarına saygısızlıktır. 2 boyutlu düşünemiyorsa, bu bir gelişmemişlik belirtisidir. Çünkü hiçbir fotoğraf disiplini almamış olanlar da zaten çok boyutlu düşünürler. Bu sıradan kişilerin doğal halidir. Fotoğrafçı bunu stilize edip, 2 boyuta dönüştürebilen kişidir.

Bunu söylerken çok boyutlu ifadeleri dışlıyor değilim. Elbette 3 boyutlu ve 4 boyutlu sanatlar aynı şekilde saygıdeğerdir. Bana göre sanat dalının bağlı olduğu ilkeler ve sınırlar vardır. Bu sınırları o sanatın teknikleri belirler. Bunlara uyarak birşey yapabilmek önemlidir. Yoksa sürekli komşunun bahçesinden erik çalan birisi olunur. Size fotoğraf yetmiyorsa sinema yapabilirsiniz, o da yetmiyorsa yazı dilini kullanabilirsiniz. Ama her dil kendi başlığı altında ve kendi sorumluluk ilkeleri ile kullanılmalıdır.

Fotoğrafın kullanım çeşitliliği arasında dizi fotoğrafla bir röportajı görüntülemek veya bir dizi dia ile bir konuyu anlatmak söz konusu olunca, insan kendini tekil fotoğraf dünyasından çok, çoklu fotoğrafla anlatım durumunda bulur. Doğrusu bu duruma tam bir fotografik anlatım demek zordur. Belki biraz sinemaya öykünmedir. Hele hele üç fotoğrafla bir eylem anlatmak. Örneğin: "adam kapıyı açtı", "ilerledi", "koltuğa oturdu"dan ibaret diziler bana saf fotoğrafa ve saf sinemaya oranla pek ilkel gelir.

Soru 92: Bakıldığında ne zamana ait olduğu anlaşılmayan bir fotoğrafın başarısız olduğu gibi genel bir kanıya varmak doğru olur mu?

Bir fotoğrafa yüklenebilecek işlev ya da ondan beklenenler fotoğrafın türü ile ilgilidir. Fotografik bir saptamanın zaman önemli olduğunda bu bilgi fotoğraf içinde yer alabilir. Örneğin: eski filmlere yaraşır naif bir örnek vermek gerekirse, fotoğraf karesini içinde duvar takvimi ve saatin bulunması gibi.

Bir belediye kaçak yapı ve gecekondu oluşumunu, belli tarihlerinde çekilmiş hava fotoğrafları ile saptayabilir. Bu fotoğrafın hangi tarihe ait olduğunu görüntü içindeki simgelerle belirtmek gerekmez. Fotoğrafın üzerine tarih atmak yeter. Sorunuzun bunları içermediğinin elbette farkındayım. Bu bağlamdaki son örnek diapozitif alımı için teklif isteyen Kültür ve Turizm Bakanlığı konusundadır. Deniyor ki; "bize son iki yıldan önce çekilmiş fotoğrafları göndermeyin." Bu koşul bazı tür fotoğraflar için haklı olabilir. Örneğin kapanmış bir otelin, çalışmayan bir plajın bu fotoğraflarda yer alması tuhaf olur. Hatta restore edilmiş bir eserin

güncelliğini yansıtmayan bir fotoğraf kullanılmamalıdır. Ne var ki bunların oranı çok düşüktür. Efes'teki Celsus Kitaplığı, Bergama'daki Trayan Tapınağı veya Serapion on yıllardan beri hep aynıdır. Ve bu yıllar boyunca çekilmiş fotoğrafların içinde çok sıradan olanların yanında, çok nitelikli olanları vardır. Bunlar, ışık koşulları bakımından şansın da katkısıyla oluşmuş, iyi performans yansıtan örneklerdir. Konu ne olursa olsun, bir fotoğrafçının en iyi işleri son işleri değildir. Hayatının sonuna doğru bir fotoğrafçının portfolyosunu yapacak olsanız, çok eski yıllara kadar uzanan örnekleri derlersiniz. Bir ülkenin turizm envanteri, fotoğraflarla yapılırken de, derlenecek en iyiler içinde eskiler önemli yer tutar. Bu yüzden bu tür fotoğraflara aktüalite fotoğrafı gözüyle bakılması yüzünden güzellikler kolayca ıskalanabilir.

Gelelim asıl sorunuza, 1994'te Hindistan'a ilk gidişimde Varanasi şehrinde akşama doğru otele yerleşip, hemen Ganj kıyısına indik. Burası kutsal bir ziyaret mekanıdır ve özellikle yaşlılar oraya ölmeye giderler. Nehir kenarında, akşam maviliği içinde çömelmiş öbek öbek beyaz giysili insanlar görülür. Bir anda bu sahnenin zamansızlığı beni çok etkiledi. Pekala bu yer İsa'dan 2000 yıl öncesi ya da 1000 yıl sonrası olabilirdi. Herşey bir değişmezlik ve sonsuzluk içinde görünüyordu. Bu tür fotoğraflar nedense beni çok etkiler. Geçen ekim sonu Pakistan gezisinde de benzer duygulara kapıldım. Her sınıftan erkekler beyaz şalvar ve beyaz gömlekten ibaret tek tip giysiler içindeler. Sabahın erken, akşamın geç saatlerinde bu hayalete benzer beyaz kalabalık, insana hemen kefenlerine bürünmüş mahşer kalabalığını düşündürüyor. Orada da aynı zamansızlık duygusuna kapıldım. Benim çok beğeni toplayan, kompozisyon kitabına da kapak yaptığımız tren fotoğrafı, kömürlü lokomotiflerin kullanıldığı yıllara ait bir belge fotoğrafı mıdır? Eğer bundan ibaretse bence pek önemsenmeye değmez. Fotoğraflardan beklenen, pratik ve güncel nitelikler vardır. Boks maçının kritik bir anı, bir futbol maçındaki gol pozisyonu aktüel bir öneme sahiptir. Ama bu sahnede iki sporcunun dramatik bir şekilde çarpışması yansıtılıyorsa, bu fotoğraf aktüel işlevinin çok üstünde, bütün zamanlar için geçerli olan bir ilişkiyi gösteriyorsa, asıl bu özellik fotoğrafı geleceğe taşıyacaktır.

Bu uç örnekleri bir kenara bırakıp diyebiliriz ki, bir fotoğrafın anlattıkları belli bir zaman ve mekan hakkında bilgi gerektiriyorsa, bu bilgileri verecek görsel simgelerin fotoğrafta yer alması gerekir.

Soru 93: Belgesel fotoğraf konuşulduğunda bir çok kişi belge niteliği taşıyan fotoğrafı algılıyor. Bu kavramları "Belge Fotoğrafı" ve "Belgesel Fotoğraf" olarak doğrudan fotoğrafın iki yarı alt başlığı olarak ele almak mümkün mü? Bu dalların ortak ve farklı yönlerini biraz açar mısınız?

Sanatın kilise ve aristokrasinin korunmasından çıkıp burjuvazinin himayesine girdiği dönemde, yaklaşık Fransız İhtilali'nden sonra sanatlarla zanaatlar arası ayırım keskinleşti. Oysa 20. Yüzyıl başında modernizm akımına temel oluşturan "Arts and Craft" hareketi ile zanaat ve işlevsellik yeniden önem kazandı. Bunu en vurgulu şekilde mimarlıkta görmek mümkün olur. Ama, diğer dallarda işlevsellik hep ikinci plandadır. Hatta küçümsenmektedir. Fotoğraf gibi işlevselliği öncelikli olan bir dalda bile. Fotoğraf, haber fotoğrafı, reklam fotoğrafı gibi bazı işlevsel adlarla anıldığı gibi, sanat fotoğrafı (!) gibi süslü bir şekilde de anılmaktadır. Nedense belgesel fotoğrafın katkısız bir tesbit olduğuna inananlar vardır. Bunun nedeni bu tür fotoğrafta teknik müdahalelerin belirgin olarak yer almaması ve herkesin yapabileceğinin sanılmasıdır. Yoksa insanın yaptığı, inanarak ve isteyerek yaptığı her şeyde onun görüş ve kanaati vardır. Tarafsız bir belgesel fotoğraf olabileceğini düşünmüyorum.

Bugün Tapu Dairesi'nde işlem yapmak için, bizim evin dört cephesinin fotoğrafını çektim. Bu fotoğrafta binanın kaç kat olduğu, kapı ve pencerelerinin biçimi, bahçe duvarlarının nasıl olduğu görünüyor. Bu fotoğraflar rastgele bir ışıkla çekilmiş haliyle tapu idaresinin gereksinimlerini

karşılıyor. Belge fotoğraf böyle birşey olmalı. Aynı yapıyı bir mimarlık dergisi için çekiyor olsaydım. Kuşkusuz bu kez binada eğer mevcutsa, bazı plastik değerlerin ışık altında en vurgulu ve en etkili halini bulmaya ve fotoğrafa kendi beğenimi koymaya çalışacaktım. Belgesel fotoğrafa geçiş eşiği bu olsa gerek.

Soru 94: Fotoğrafta başarılı ürün elde etmek için yerin önemi varmı? Örneğin Amerika, Avrupa, Türkiye ve Hindistan ele alınmış olsun. Bir fotoğrafa açısından bunların hangisi tercih edilir ve bu tercihte göz önünde bulunması gerekenler nelerdir?

Bu sorudaki kaygılar görevi gereği bu ülkelerde fotoğraf çekmekle yükümlü birine ait değil. Belli ki etkili fotoğraflar için hangi ülkenin verimli olduğu soruluyor. Biz de zaman zaman küçük bir arkadaş grubu ile dış geziler yapıyoruz. Bu gezilerde fotoğraf da çekiyoruz desem yalan olur. Aslında fotoğraf çekmek için gezi planlıyoruz. Bu gezilerde sabahın ilk ışıklarından başlayıp gün batımına kadar süren tempolu bir çalışma yapılıyor. Bu tempoya kesinlikle para karşılığı katlanılamaz. Bu Planlar bir birikime dayanıyor. Daha önce görülmüş filmler, belgeseller, ülkeler için yapılmış tanıtıcı yayınlar var. Daha önce çekilmiş iyi ya da kötü yüzlerce belki binlerce fotoğraf. Bu görüntüler bize o ülkenin görsellik bağlamında neler vadettiğine ilişkin ip uçlarını veriyor.

Her ülke için bu ip uçlarına sahibiz. Ya da gerektiğinde bu bilgileri zenginleştiriyoruz. Sonra bu ülkelerden birini seçiyoruz: Hangisini ve neden? Bunları çoğunlukla güneydoğu Asya ülkelerinden biri oluyor. Bir Avrupa ülkesi değil. Neden? Burada egzotik ülkelere ve kültürlerine duyulan ilgiden söz edilmesi gerekir. Bu ilgi batı oriyantalistlerinin ilgisiyle eş tutulabilir. Batı oriyantalislerine yüklenen "diğeri"ne duyulan ilgi biraz da aşağılama içerdiği için sürekli eleştirilmiştir. Oysa biz fotoğrafçılar için "diğerleri" hep vardır. Ünlü bir yazarın sınıflandırmasını hatırlıyorum. Diyor ki insanlar ikiye ayrılır, yaşayanlar ve seyredenler. Fotoğrafçılar bu ikinci gruba girenler. Bizim için kendi ülkemizde de "diğerleri" vardır. Ama el altındadır her vakit çekilebilir ya da zaten çekilmektedir. Yeterince egzotik değillerdir. Oysa oradaki adamlar, kültürleri hatta mekanları hem doğu kültürü olarak bize yakın hem de yeterince farklı olarak ilgimizi yeterince hak ederler. Hangi ülkeleri kendimize yakın buluyoruz? Bu ne tür bir yakınlıktır. Örneğin çok uzağımızda olmayan Kuzey Afrika ülkeleri ile komşu, İran gibi İslam uygarlığının önemli ülkeleri midir?

Ben oldum olası coğrafyanın belirleyiciliğine inanırım. Bana göre Doğubeyazıtlı bir adamı kültürel bağlamda Edirneliye değil sınır ötesindeki bir "Mako" luya hemşehri sayılır, Dolayısı ile hemen yakınımızdaki ülkelerden uzakdoğuya doğru gittikçe belki bu coğrafi yakınlık önemini yavaş yavaş yitirir, ama batının maddeci dünya görüşüne karşı doğunun maneviyatçı ve mistik dünya görüşünü kendimize yakın buluruz. Öte yandan her vakit bir üyesi olduğumuzu iddia ettiğimiz batının bizi sürekli dışlaması sonucu doğuya yaklaşma ihtiyacı duyuyor olabiliriz. Fotoğraf gibi bir konuda görselliğin ve görsel çeşitliliğin önemi yadsınamaz. Batının üniform kılık kıyafeti ve kent düzenine karşı doğu'nun sürprizlerle dolu görsel çeşitliliği elbette fotoğrafçıları çekecektir. Söz buraya gelince Türkiye'deki fotoğraf meraklıları şöyle düşünürler; bu ülkeler, örneğin Hindistan öylesine fotoğraf konuları ile doludur ki oradan iyi fotoğraflarla dönmek işten bile değildir. Adeta o ülkelerde fotoğrafları, paketlenmiş olarak sizi beklemektedir. Gidebilsek o fotoğrafları bizde çekebiliriz. Kazın ayağı pek öyle değildir. Önce kendimize şu soruyu sormalıyız. Türkiye'nin de bir fotoğraf cenneti olduğu söyleniyor. Birçok yabancı fotoğrafçı bu ülkeden çok değerli albümler çıkardılar. Bugüne değin ben ne yapabildim. Bir ülkenin fotoğrafik zenginliği, o ülkeden iyi fotoğraflar çıkmasını garanti etmez. Bunu yapacak olan fotoğrafçıdır. Her vakit söyledim gene söyleyeceğim. Fotoğrafçı gördüğü yerde fotoğrafı tanıyan adamdır. Bir karmaşayı düzene dönüştürebilen adamdır. Hindistan gibi bir ülkenin

her köşesi bizim sebze meyve pazarlarından beter birer karmaşadır. Bu karmaşayı düzene dönüştürmek yani fotoğrafa ulaşmak ciddi bir performans ister. Bunu sağlayabilmek için önce kendi ülkemizin daha kolay mekanlarında rüştümüzü ispat etmemiz gerekir. Buralarda çekilen fotoğrafları bizden bekleyen ve belki fotoğrafları mutlaka isteyen birileri yoktur. Yani bu işi National Geografic gibi bir kuruma yapmıyoruz. İstediğimiz konuları seçme rahatlığımız var. Oysa bir görevle bu ülkelerde çalışan fotoğrafçıların işi daha zor.

Hep söylemişimdir. Bir haber fotoğrafçısının veya röportaj çeken birisinin işi zordur. Daima iyi bir kondisyona sahip olması gerekir. Daha önceden hiç görmediği bir sahne karşısında kısacık bir anda karar verip bir daha hiç tekrarlanmayacak sahneyi kaçırmadan etkili bir fotoğraf elde etmesi gerekir. Bunu başarabilmek için kişinin ciddi bir fotoğraf refleksine sahip olması gerekir. Bu da ancak güçlü bir eğitim alt yapısı ve yeterli deneyimle elde edilebilir. Bizler bu kişilere oranla tuzu kuru sayılabiliriz ne var ki bizden beklenen de anlatımı güçlendirecek daha yüksek bir estetik performanstır. Bunu sağlamak için de sağlam bir görsel birikime sahip olmak gerekir. Bu yüzden diyebilirim ki, bir ülkeyi sevmek sadece bir hevestir. Bize bir sonuç vadetmez.

Soru 95: Gezi fotoğrafçılığı, fotoğrafın icadından hemen sonra dünyada büyük rağbet görmüş ünlü bir çok fotoğraf ustası yeryüzünün değişik yörelerine seyahat ederek çok sayıda döküman elde etmişlerdir. Bu yaklaşımın özellikle 80'li yıllardan sonra ülkemizde de çok sayıda taraftar bulduğu görülmektedir. Sayın Nevzat Çakır bir röportajından "Türkiye'yi en iyi yansıtan, en iyi belgeleyen fotoğrafları yabancılar çekmiş, yani yabancılar Türkiye'yi daha iyi özümlemişler" demiştir. Son dönemlerde gezi fotoğrafının bazı kişiler tarafından kolay üretilir oluşu nedeniyle küçümsendiğini görmekteyiz. Siz bu konuda neler söylemek istersiniz?

Sayın Çakır'ın tesbiti doğrudur. Gerçekten de bir yabancı fotoğrafçı Türkiye'ye gelince buradaki ilişkilerine dayanarak bazı yerel fotoğrafçılarla buluşur. Kendisine Türkiye'ye ait birçok fotoğraf gösterilir. Bu değerli bir birikimdir. Bizimkiler bunu belli bir alçak gönüllülük ve cömertikle yaparlar. Kendisine sunulan bu değerli birikim bir tür hızlandırılmış eğitim gibidir. Bunun sonunda bir Türkiye gezisine çıkılır. Hatta bazan bizimkilerden biri de kendisine eşlik eder. Adeta elinden tutup bütün önemli çekim noktalarını gösterir. Bunun sonunda değerli bir alt yapıya zahmetsizce konan yabancı fotoğrafçı elbette yeni bir bakışla bu yerleri değerlendirir ve sonra bazan bizleri de imrendirerek yeni görüntüler elde eder. Bunda şaşılacak bir şey yoktur. Bazan bu olanağı kendi öğrencilerimize tanıdığımız da olmuştu bizi imrendirecek bazı sonuçlarla karşılaşmışızdır.

Kaldı ki burada sözü edilen sıradan bir fotoğrafçı da değildir. Belli bakışı ve dünya görüşü olan biridir. Aldığı onca yardımı, elbette iyi değerlendirecek ortaya iyi işler çıkaracaktır. Bu arada bir şey hatırlatmak istiyorum. Belli bir yörede çektiğimiz fotoğrafları o yöre insanlarına gösterdiğimizde tepkileri ilginç olur. Belki yüzlerce kez önünden geçtikleri sabah akşam izledikleri objeleri tanıyamazlar çok değişmiş bulurlar. Çünkü fotoğraftaki bakış kanıksamış insanların bakışı değildir taze bir bakıştır. Bu yüzdendir ki belli bir mekandan çekilen fotoğrafların arasında ilk çekilenler ilk kez görmüş olmanın taze heyecanını içerirken defalarca görülüp incelenmiş sonra da çekilmiş olanlar kusursuzluk ve doğruluk açısından değerlidirler. Ama bazan sonradan çekilenlerde adına bir tür "kanıksama" diyebileceğimiz olumsuzluk söz konusu olabilir. Belki bu yüzdendir ki İstanbul'da yaşayan fotoğrafçıların arşivinde yeterince iyi İstanbul fotoğrafları bulunmaz.

Soru 96: Her eğitmen bildiği doğruları öğrencisine aktarmaya çalışır. Sanat eğitimin de bu noktada öğrencileri yönlendirerek yaratma yeteneklerini köreltmiş olabilir mi?

Sanat sözcüğü günümüzde ihtiyatla kullanılarak hatta mutlaka gerekmedikçe kullanılmayacak hale geldi. Çünkü bir taraftan en çok kullananların en az hak edenler olduğunu görüyoruz. Öte yandan günümüz sanatından söz edenler teknikten ve alt yapıdan soyut zahmetsiz bir yol hedefliyorlar. Bu arada sadece özgün ve değişik olmayı tanrısallaştırılıyorlar. Bunun da pratikteki yansıması hayret uyandırmak burjuvayı şaşırtmak şeklinde oluyor.

Sanatsal ifade bir iç zorunluluktan doğar. Böyle bir zounluluk duyan kişinin durumu kendini tutamayıp "kralın eşek kulaklarını" kuyulara haykıran berberin durumuna benzer. Yani önce söylemek zorunda olduğumuz sözümüzün olması gerekir. Söyleyecek sözü olmak ise kendisini inşa etmiş olma ve gerçekten kendisi olabilmekle ilgilidir. Kişiler sizi sanatçı yapamaz siz kendinizi inşa ederken yönlendirenler yardım edenler olabilir. Eğitmenlerin rolünü bu bağlamda düşünmek uygun olur. Yetişme sürecindeki gençlerin bazı ustalardan etkilenmesi hatta yakınında yürümesi anlaşılabilir bir durumdur. Ama eninde sonunda söyleyecek sözü olan kendi yolunu bulacaktır.

Öte yandan tüm sanatların ortak çıkış noktasında bulunan "belirsiz ifade" adına bazan "ilham" denilen bulutsu bir şeydir bunun hangi biçimi alacağı hangi dille ifade edileceğine bağlıdır. Örneğin bu ilham bir resme, bir romana yoksa bir sinema filmine mi dönmüşecektir? Hangi ifade şekline dönüşecekse o dilin ifade araçları yani "tekniği" ile biçimlenecektir. Örneğin bu anlatım zaman boyutu içerecekse bu ya roman ya sinema olacaktır. Üçüncü boyut içeriyorsa heykel ya da mimari olacaktır. Sadece iki boyutla ifade edilmesi mümkünse yüzey sanatlarından birine resim ya da fotoğraf gibi bir sona doğru gidecektir. Bu düşü her kim görüyorsa bu dillerden hangisini biliyorsa düşünü o dile göre biçimlendirecektir. Düşünü tercüman kullanarak başka dillere çevirtmesi düşünülemez. Bu sizin düşünüzdür siz ifade etmelisiniz. Bu, sanatçının bu dillerden en az birine hatta en iyisi belki sadece birine egemen olmasını zorunlu kılar. Burada edinilmesi gereken teknik alt yapıdır, yani meslektir. Bu ne demektir?

Her sanat dalı özellikle o dalın meslek bilgilerini içermek zorundadır. Ancak bu durumda, sanat eğitimi veren okulların varlığı anlamlı olur. Pekiyi eğitim bundan ibaret midir? Elbette değildir yetişecek gencin inşasını tamamlayarak ufuk genişletme ve dünya görüşü kazandırma esas önemlisi kendisi olabilme gibi kazanımlara olanak verecek bir sürü yan disiplinden de geçmesi geekecektir. Aksi halde birileri kalkıp sanat eğitiminin gereksiz hatta zararlı olduğunu söyleyebilir. Buna rağmen bu okullar hâlâ kapatılmamışsa buna rağmen teknik bilgiler ve meslekler sürekli aşağılanıyorsa, gençlerimizin sadece bir sanat atmosferi solumaları ve belki de sadece sanat tüketicisi olmaları hedefleniyordur. Çünkü yaşadığımız dönemin örnekleri gençlere teknik performansın ve bir dile egemen olmanın önemli olduğunu söylemiyor. Aksine gün boyu tembellik edip, ilham gelince bu dahiane fikrinizi belki de tekniğe egemen bir ustaya yaptırıp eserinize böylece sahip olabilmenize yeşil ışık yakıyor.

Soru 97: Edward Steichen bir apartmanın yangın merdiveninde duran süt şişesini çekerek, fotoğraftaki bakış geleneğini başka bir yöne çekmiştir. Fotoğrafta görme, herkesin gördüğü fakat önemsemediği sıradan şeylerin güzelliğini keşfetme yönünde yeni bir oluşuma kapı açmıştır. Sizce de iyi bir fotoğrafçı sıradan görüntülerden başarılı fotoğrafa ulaşabilir mi?

Bir nesneyi ya da sahneyi çıplak gözle görmeye oranla onun fotoğrafına bakmak bazen daha değerli bir şeye bakmaktır. Çünkü yukarda ifade ettiğim tanım "fotoğraf, bakın ben ne görüyorum" şeklinde idi. Bakın size hangi nesneyi gösteriyorum şeklinde değildi. Amaç nesneyi görmek ise en iyisi ona çıplak gözle kendiniz bakarsınız. Fotoğrafa bakarken o nesneye veya sahneye oradaki fotoğrafçının yaklaşımı ve yorumu ile bakmış oluyorsunuz. Merdivendeki süt

şişesine kendiniz bakarsanız göreceğiniz şişeden başka bir şey değildir. Edvvard Steichen'in fotoğrafına bakınca süt şişelerini o nasıl görmenizi istiyorsa öyle görürsünüz. Gördüğünüz artık süt şişesi değil Steichen'in fotoğrafıdır. Bu noktadan bakarak diyebilirim ki toplumda yaygın olan kanaatin tersine sadece güzel sahnelerin güzel objelerin değil sıradan hatta çirkin objelerin de çok güzel fotoğrafları olabilir. Bizim öğrencilerle yaptığımız hurdalık deneyimleri buna güzel örneklerle doludur. Paslı demirler boyası kabarmış ve çürümüş kaporta parçalarından ne güzel soyutlamalar yapılıyor. Ne var ki günümüzün yeni bir akımı sıradan objelerin sıradan fotoğraflarının ünlendirmesidir. Günümüzde ün kazanma nitelikli olmaktan çok ünlenme çabaları ile ısrarla yönlendirme ile magazin malzemesi yapma yolu ile sağlanıyor. Öyle içeriksiz ve biçimden yoksun fotoğraflar yapılıyor ve dev baskılar haline getirilip yüksek fiyatlara satılıyor ki bana hediye edilse ne yapacağımı şaşırırım. Hayır ne yapacağımı bilirim de hatır gönül meselesi işi zorlaştırır. E. Steichen'in süt şişesi ile bunlar aynı şey değil.

Soru 98: Sanatın bir tanımı da "Sanat insanın ruhsal düzen ihtiyacını karşılayan bir biçimde üretme eylemidir" Bu tanıma baktığımızda sanatın dinsel bir misyonu da yüklenmiş olduğu gibi bir düşünceye kapılmak ne derece doğru olur?

İlkel dinlerden söz ederken öncelikle doğa güçlerinin sonra da karanlık aydınlık gibi kavramların tanrılaştırılmasından söz edilir. Bunların temelinde insanın korkusu ve güçsüzlüğü yatar. Bu korkunun giderilmesi için bir sığınma ihtiyacından söz edilebilir. Sanatın tanımında sözünü ettiğimiz o insan ruhunun düzen ihtiyacına benzer bir söyleyiş daha çok uzak doğu dinlerinde ruhun huzur bulması ve dinginliği şeklinde dile getiriliyor. Semavi dinler dediğimiz tek tanrılı dinlerde, özellikle İslam'da, daha çok toplum hayatını düzenleyen emirler yer alıyor. Geçen 14.yy içinde bu kurallar bir yönden ahlak diğer yönden hukuk gibi ayrı kurumların oluşmasını sağlamış, başka bir deyişle bu işlevi onlara devretmiş gibi görünüyor, insanoğlunun iki milyon yıllık geçmişinde elde ettiği kazanımlar artık genlerine işlemiştir. Böylece hiç olmazsa insanların önemli bir kısmı düzene ihtiyaç duyuyor. Tıpkı havaya suya duyar gibi. Geri kalan kısmı da evrimini ileride tamamlayacak. Ne var ki çağdaş sanat eğilimlerinin doğmasına yön verenler her vakit düzene yatkın olanlar değildir. İletişim araçlarındaki azgınlaşma sonucu insanlar artık aldıkları her türden mesaj yüzünden yorgun ve bezgin düşüyorlar. Bunun neden olduğu duyarsızlaşma sonucu etkilenebilmeleri şiddetle uyarılmalarını gerektiriyor. Bu yüzden düzene dayalı ve insana huzur veren mesajların yerini şaşırtıcı mesajlar alıyor ki bu da sanatsal ifadelerin gittikçe kabalaşmasına neden oluyor.

Soru 99: Türkiye'de fotoğraf adına akımların yaşanmadığı ve bu yüzden fotoğraf eleştirmenliği konusunda büyük eksikliğin olduğu şeklinde düşünceyle karşılaşmaktayız. Sizce bir sanat dalında eleştirmen kadrosu nasıl oluşturulur?

istesek de istemesek de fotoğrafa aittüm sorunları konuşulurken dönüp resim sanatına bakmak ve oradan alıntılar yapmak durumundayız. Fotoğraf denen dünkü çocuk resim sanatının bin yıllar boyunca kazandıklarının üzerinde oynamaktadır. İnsanoğlunun bu gezegende ilk boy gösterdiği tarih için bundan iki milyon yıl öncesini işaretliyorlar, ilk mağara resimleri olasıkla yirmi bin yıl önce yapılmış. Fotoğrafın bulunuşu 156 yıl kadar önce. Böyle söylenince anlaşılmıyor. Gelin bu tarihleri belirli bir ölçekte küçültüp daha algılanabilir yapalım. Bütün sayıları bine bölelim ortaya şöyle bir model çıkar: Ilk insan bundan iki bin yıl önce varoldu. Ama sadece yirmi yıldır resim yapıyor. İki aydan beri de fotoğraf çekiyor. şimdi daha iyi anlaşılıyor değil mi? Biz tutuyoruz iki aylık geçmişi ve ona göre de cılız bir birikimi olan bir etkinlik için dönemler yaşanmasını, akımlar oluşmasını ortalığın kızışmasını ve eleştirmen denilen aracı sınıfın palazlanmasını bekliyoruz. Arşimed öncesinde bin yıllar boyu herhalde milyon kişi elinde tasla suya girmişti de neden o lanet kuralı bulamamıştı? Galilei'den önceki binlerce yıl insanlar yükseklerden denize bakmışlardı da ufkun eğik olduğunu neden görememişlerdi?

Dönüp sanatın geçmişine bakalım. Örneğin resim sanatında akımlar özellikle eski dönemlerde eş zamanlı değildi. Gotik ve Rönesans ayrı zamanlarda yaşanmıştı ve yüzyıllar boyu devam etmiştir. Işi kendi doğasına bıraktığımız zaman değişim tıpkı evrimde olduğu gibi yavaş gelişir. Fransız ihtilali'nden sonra Aristokrasi'nin çökmesi ile sanat burjuvazinin hizmetine girmiştir. Sanat Danışmanlığı ya da Eleştirmenlik, Burjuvazi'nin ihtiyacına cevap vermek için ortaya çıkar. Sanat ürününü okumak, analiz etmek, yazmak ya da göklere çıkarmak artık bu adamların iki dudağı arasındadır. Ne dudağın ne de dilin kemiği olmaığından iş doğallığından çıkmış ve uzun süre değerlendirmeler sanatçıyı merkez alan bir mantıkla yapılmıştır. Ancak 19.yy'da sanat eleştirisi nesnelliğe kavuşmuştur. Bu kez sanatçıyı değil ürünü merkez alan sanatın yapısal öğelerine dayalı örneğin ışık, leke, doku, hacim, perspektif, ritm vb öğelere dayalı bir okuma mantığı geçerli olmuştur. Geçmiş eserler de bu ölçülerle değerlendirildiğinde dönemlerin ve akımların adlandırılması kolaylaşmıştır. Öncelikle her şeyin hızlandığı 20. yy'da akımların sık değişmesi ve sanat kuramcılarının da kızıştırmaları yüzünden bazılarının eş zamanlı olmasına rastlanır. Yüzyılların çilesini çekmeden belli bir birikime sahip olmadan salt başka sanatlarda var diye bu akım çeşitliliğine ve rakip kulüplere sahip olma arayışı belki de futbol geleneğinin getirdiği hizipleşmelere öykünmeden ibarettir. Bugün gerek panellerde tartışılan konular gerekse röportajlarda sorulan sorular hep "doğrudan fotoğraf mı deneysel fotoğraf mı?" gibi kızıştırma arayışlarından ibarettir. Az da olsa fotoğraf adına yapılan eleştiriler nesnel ve yapısal kriterlere dayanmayan kişisel duyarlılıklar ve yakıştırmalar üzerine kuruluyor. Uzun bir sanat geçmişinden sonra ancak 1915'te yayımlanabilmiş olan Heinrich Wölfin'in Sanat Tarihinin Temel Kavramları kitabını okumanızı öneririm. Orada resimlere, tamamen nesnel ve yapısal bir biçimde bakılmaktadır. Bugün "çağdaş sanat" başlığı altındaki oluşum, 20.yy'da modernizminin savaş sonrası yıkımlarını ortadan kaldırmak için Avrupa'da özellikle mimarlık alanında acele ile verilen ruhsuz mimari örnekler, postmodernizm denilen karşıt akımı başlatmış ve sonra kural tanımazlık dünyamıza egemen olmuştur. Her dönem gibi bu dönemin de beslediği kuramcılar ve onların fetvaları ile oluşan sahte değerleri çoğalmıştır. Bu durum karşısında fotoğrafın kendine özgü nesnel değerlendirme kriterlerine ve sağlam kurallara kavuşması daha da gecikmektedir.

Soru 100: Amatör bir fotoğrafçı olarak kendimi geliştirmek için mutlaka DSLR bir fotoğraf makinesi almak zorunda mıyım? Kompakt makinemle kendimi ne kadar geliştirebilirim? Nerelerde zorlanırım?

Bütün usta fotoğrafçılar der ki, "makine önemli değildir. En basit makinelerle de başarılı olunabilir", ama hepsinin elinde çok prestijli makineler görürsünüz. Bunu böyle açıkladıktan sonra ben gene de size benzer şeyler söyleyeceğim.

Fotoğrafçının başarısı, sahneyi görüntüye dönüştürme becerisine bağlıdır. Fotoğrafçı bir sahne karşısında bir fotoğraf düşler ve bunu gerçekleştirmek için kontrol ve hareketleri yapar. Buraya kadar hüner fotoğrafçıdadır. Makinenin hüneri işte bu görüntüyü belli bir teknik mükemmellikte kaydetmektir.

Bunu söylerken makine büsbütün önemsizdir demiyorum. Ama iyi makine iyi fotoğrafı garanti etmez. Nitekim pek çok fotoğraf gönüllüsünün sohbetlerinde makine yarıştırdıkları ve teknik spakülasyon yaptıkları görülmüştür. Bu müthiş makinelerle, iyi şeyler yapanlar olduğu gibi çöp çekenler de vardır.

DSLR makineler tek çözüm değildir. Son yıllarda bazı firmalar sensörü oldukça büyük (x2 çarpanlı) ve objektifi değişebilen kompakt makineler yaptılar. Bu tür makineler hem hafif hem nispeten daha ekonomik bir çözüm olarak görünüyor. Şahsen ben çanta taşıma güçlüğü karşısında böyle bir makineyi kullanmaya başladım.

İlk sonuçlar cesaret verici görünüyor. Işık şartları düşününce eskiden, film döneminde 400 ASA renkli filmler hiçbir vakit içimize sinmemişti. 1600 ASA olanlar ise çok yetersizdi. Bugün uygun bir dijital makinemiz varsa 400 ASA'yı standart hız olarak bile kullanabilirsiniz. 1600 ASA ise zor durumlarda pekala yeterlidir.

Soru 101: Bir tiyatro oyununu fotoğraflarken nelere dikkat etmeliyim? Kendimi nasıl geliştirebilirim? Işık şartları az olacağından ISO değerini yükseltmenin dışında ne yapabilirim?

İnsan gözünün kontrast toleransı yüksektir. Aynı sahne içinde parlaklığı 1 birim ve 100.000 birim olan objeleri birlikte algılayabiliriz. Oysa gerek fotoğraf filmleri, gerekse sensörler ancak 1/125 civarındaki bir parlaklık oranını algılayabilirler. Dolayısı ile çıplak gözün rahatça görebildiği göz için normal sayılabilen sahne, fotoğraf için fazla kontrast gelir. Tiyatro aydınlatması fotoğrafa göre değil, insan gözüne göre ayarlandığı için tiyatro fotoğrafı çekmek isteyenlerin bir numaralı sorunu kontrastla baş edebilmektir. Eğer provalara girebiliyorsanız orada sizin kontrastı yumuşatmak için dolgu ışıkları veya yansıtıcılar kullanabilirsiniz. Yok sadece oyunda çekecekseniz bu taktirde esasen serbest dolaşma olanağı olmayacaktır. Sabit bir noktadan çalışabileceksiniz veya kulisten bakacaksanız ki bu oldukça sınırlayıcıdır, kontrastla baş edebilmeniz için mutlaka RAW çekmelisiniz. Ama provaya girme izni alıp önceden oyunu seyredebilirseniz uygun anları kullanabilirsiniz. Bunu tavsiye ederim.

Soru 102:

a) Fotoğraf yarışmalarında seçici kurul tarafından beğenilen eserlerin kalite çıtasına bakış açınız nasıl? Ulusal ve uluslararası düzeyde yapılan yarışmaların sonuçları sizi tatmin ediyor mu?

b) Bir fotoröportaj çalışması yapabilmek için ne tür bir düzen içinde ilerlemeliyiz? Konu seçiminde nelere dikkat etmeliyiz?

a) Gelişme ve ilerleme tatminsizlik ve daha iyisini yapmaya koyulmakla olur. Yeryüzünde ermişlik mertebesi, insanların kendilerine kondurdukları bir rütbe değildir; başkaları tarafından yakıştırılmıştır.

Gezdiğimiz sergiler jürisinde bulunduğumuz yarışmalar bize yer yer keyif verirken yer yer de hayal kırıklığı duymamıza neden olur. Sanırım her yarışmaya iş teslim eden sanatçı, şimdi bu çalışmaya yeniden başlasam duygusu taşır. Bu iş bu kadar olur. Ben işi bitirdim bunun ötesi yok diyen insanlar için gerçekten deniz bitmiştir. Yolun sonuna gelinmiş, duvara toslanmıştır.

İnsanı merkeze koyan çağdaş anlayış kimilerince yanlış anlaşılıyor. Merkezde oturanın gerçek insan belki de kendileri olduğunu düşünmüyorlar. Ve bu durum, şişirilmiş egolara neden oluyor.

Yarışmaların ortalaması bazen çok düşüyor. Öyle ki ödül vermenin diğer insanları yanıltma onlara yanlış örnek verme anlamına geleceğini düşünüyorum. Ne var ki bu konuda bazı görüş ayrılıkları var. Yarışmaların rölatif olduğu her yarışma çıtasını katılanların belirlediği, jüri görevinin bunları sıralamak olduğu, ancak bir yere kadar doğrudur. Çünkü dışarıdan bakanlar için her ödül bir rütbedir ve jürinin onayladığı bir örnek sayılır. Bu yanlış örnekler özellikle şişkin egolarının kol gezdiği ortamlarda değerler sistemini bulandırıp alt üst edecektir.

b) Fotoğraf tek kare işidir. Her kare bir birey gibi önce kendinden sorumludur. Bizler gibi onların da yakınları olabilir. Fotoğraf sinemadan farklı olarak zaman boyutu içermez. Ne var ki basında olaylar anlatılırken sinema gösterme olanağı olmadığı için fotoroman gibi bir grup fotoğraf kullanarak bir süreci anlatmaya çalışırlar. Bunu unutmadan röportajı doğru yere

koyalım. Kısa öykü yazmaya hevesli gençlere ünlü bir yazarın tavsiyesi şu "Çok yakınınızda ve çok iyi bildiğiniz bir şeyi anlatın", eğer konuyu elinizle koymuş gibi biliyor, tüm süreci biliyorsanız işimiz kolaydır. Yaptığınız işte zorlama yoktur. Yok, eğer yarım bilgiler kulaktan dolma yakıştırmalar ve belli klişelerle yolla çıkıyorsanız TV dilindeki karşılığı olarak, "Bir ilke imza attı", "Duygulu anlar yaşandı", "Gözyaşları sel olup aktı" gibi klişe ifadeler benzeri fotoğraflara heves edebilirsiniz.

Bu yüzden konu hakkında önceden yeterince deyim yerinde ise dersinizi çalışmanız gerekir. Bu uzun soluklu işler için bir kütüphane çalışması ile başlayabilir.

Eğer konu haber röportaj ise bana göre bu dalda çalışacak kişiler "fotoğraf refleksi" bağlamında en yüksek kondisyona sahip olmak zorundadırlar. Bir haber fotoğrafçısının ölçüp biçecek vakti yoktur. Şimşek hızıyla en uygun yandan en uygun anda fotoğrafı halletmesi gerekir.

Soru 103:

a) Normal bir insan gördüğü fotoğrafı ya da görüntüyü kaç saniyede algılayabilir? Örneğin, bir fotoğraf gösterisinde fotoğrafların perdede kalma süresi ne olmalıdır?

b) Herkesin fotoğraf makinesi sahibi olmasıyla fotoğrafın daha kolay algılandığını ve basitleştirildiğini düşünüyorum. Siz bu konuda ne düşünüyorsunuz?

a) Bazı soruların amacını kestiremiyorum. pratik bir faydaya mı yöneliktir, yoksa salt bilimsel bir merak yüzünden mi soruluyor?

Kuşkusuz görsel algılama ile uğraşan bilim adamları belki taramalar yaparak büyük sayıda insanda görsel algılama hızı ile ilgili istatistikler yapmışlardır. Sorunun amacının bu olduğunu bilsem dönüp bu araştırmaların sonuçlarını bulmaya kalkışabilirim. Ne var ki günümüz insanına göre artık "artık bütün bilgiler internette" olduğu için bunu siz gençler benden daha hızlı yapabilirsiniz.

Ben size burada size iki şeyden bahsedeceğim. Birincisi fotoğraf refleksi. Bu ne anlama geliyor? Fotoğraf refleksi, gördüğü yerde fotoğrafı tanımaktır. Karşılaştığı sahneden bir fotoğraf çıkabileceğini kestirmektir. Bazen bu sahne fotoğraf olarak neredeyse hazırdır. Sadece pasif düzenleme çabaları gerektirir; bakış uzaklığı, yönü ve yüksekliğini seçmek sonra da pusuya yatıp uygun anı beklemek gerekir. Bir avcı gibi. Bazen de bu sahne karşısında kurduğumuz düşe ulaşabilmek için, bu şu demek: iyi bir fotoğrafçı ilgilendiği sahne karşısında bir fotoğraf hayal eder ve ona ulaşmaya çalışır. Bunun için fotoğrafa bazen aktif müdahalelerde bulunup sahneyi kendi düşüne dönüştürür. Prosedür böyle işler.

Fotoğraf seçicileri için bu dönüştürme işlemi sadece temenni olarak konuşulur. Ama seçim prosedürünün dayanağı aynıdır, "gördüğü yerde fotoğrafı tanımak". Fotoğraf çekemeyen yani gördüğü yerde fotoğrafı tanıyamayan kimse, eğer seçim yapmak gibi bir durumda kalmışsa, yapacağı sadece akıl yürütmektir. Bundan yıllarca önce birileri bana fotoğraf seçerken akıl yürütmekten bahsetseydi bugünkü gibi tüylerim diken diken olmazdı. Çünkü günümüzdeki bozulmaya henüz tanık olmamıştım.

Bilmiyorum bu özdeyiş başka dillerde var mı, "dilin kemiği yoktur". Gerçekten de bu dilin, dolayısıyla düşüncenin ne derece esnek olduğunu ve nasıl kolaylıkla kötüye kullanılabileceğini ifade ediyor.

Günümüzde fotoğraf refleksine sahip olmayanlar, akıl yürüterek fotoğraf çekiyorlar. Ama düşüncelerinin görsel karşılıklarını bulamadıklarını, yani düşünceyi görselleştiremedikleri için ya kendilerinin ya da bir "fotoğraf okuyucusunun" bunu size anlatması gerekiyor. Benim

bildiğim fotoğraf görsel bir dildir. Bir fotoğraf eğer yazın sanatından, edebiyattan destek alıyorsa bu kekemelik hatta dilsizlik anlamına gelir. Günümüzde bunların görülüp anlaşılmasını maskeleyen üç faktör var:

Birincisi, günümüzdeki görsel bombardıman sonucu, insanlarda bir tür görsel sağırlık duyarsızlık oluştu. Tıka basa, abur cubur yemiş kişinin, lezzetli bir yemeğin tadını alamaması gibi iyi görüntüler fark edilemiyor.

İkincisi, sınırlı klişeler etrafında dolanan kavramsal sanatın içine açıklayıcı olarak az ya da çok felsefi ve edebi bir sos ekleyecek olan bir aracı kişinin göreve çağrılması.

Üçüncü olarak da tüketim ekonomisinin azgınlaşması sonucu olabildiğince çok kişinin bu alana girmesi ve eser (!) üretmesinin teşvik edilmesi için bazı kuramcıların da yardımı ile "sıradanlığın sanatı"nın gündemde tutulmasıdır. Artık günümüzde bir fotoğrafın güzel olmak şöyle dursun bir şey anlatmak hatta göstermek gibi bir görevinin dahi bulunmadığının yolu açılmıştır. Oysa fotoğraf "bakın ben ne gördüm" demektir.

Fotoğraf refleksi fotoğrafın vazgeçilmezidir. Bunun altında milyon yılda genlerimize yerleşmiş insanlık mirasının izleri bulunduğu gibi fotoğraf yaşamımız boyunca kazandığımız deneyimler ve yaptığımız egzersizlerle kazandığımız kondisyon bulunmalıdır.

Fotoğraf alanları içinde buna en çok ihtiyacı olan "haber fotoğrafçılığıdır". Yoksa çoğu kez sanıldığı gibi haber fotoğrafında iyi fotoğraf niteliklerine gerek olmadığı, nasılsa alt yazıların fotoğrafın eksiğini tamamlayacağı inancı yanlıştır. Bunun altında niteliksiz acemi fotoğrafçıların bu alanda ucuza çalıştırılması gibi bir istismar yatıyor. Toplumumuzun da buna belirgin bir tepkisi olmayınca, bu alışkanlık yıllardır sürüp gelmektedir.

Bir fotoğrafın perdede kaç saniye tutulacağı gerçekten de bir önceki sorunun yani kaç saniyede algılanacağı sorusunun yanıtına bağlı. Çok sayıda projeksiyon makinesiyle yapılan bindirmeli görüntüler ayarlanırken görüntünün salt perde de kalma süresi, örneğin yedi saniye gibi ve geçişya da üst üste binmeme de iki saniye gibi ayarlanırdı. Ya da tekli projeksiyonlarda standart bir dokuz saniye, bir zamanlar kullandığımız bir ölçü idi. böylesine ritmik bir akış yerine her fotoğrafın gerektirdiği, birbirinden farklı süreler ise bir teyp bandına işaretlenir ve özel bir aletle her dia için ayrı süre komutu verilirdi. Peş peşe çoklu görüntü projeksiyonu bir bakıma sinemanın kurallarına bağlıdır. bir film çekiminde ve montajında genel olarak şöyle davranılır. Tekil obje makro çekimleri ya da portreler en kolay algılananlardır. Bunlar perdede çok kısa kalabilir. Çok ögeli çekimlere daha uzun bir süre tanınmalıdır. Genel planlar ve manzaralar en uzun sürede algılanır. Dolayısıyla perde de uzun kalmalıdır. Kaba çizgileriyle belirtilen bu farklı süreler ulustan ulusa kişiden kişiye farklılık gösterebilir. Bir kişi için yeterli olan süreler başka bir kişiye yetersiz gelebilir. Ya da o kişiyi tatmin eden süreler çoğunluk için usandırıcı olabilir. Bu bakımdan bizim, belki hedef kitlenin ortalama algılamasına göre hareket etmemiz gerekir örneğin, ben filmlerde Türkçe altyazıları okumaya yetişebiliyorum da Fransa'da yapılmış film altyazılarını okumaya yetişemiyorum. Ya da projeksiyonda fotoğrafları manüel olarak gösterirken bazı arkadaşlarım beni sürekli dur, yavaş ol diye uyarırlardı.

b) "Fotoğrafın daha kolay algılandığı" derken ne kastettiğiniz çok net değil. Bir fotoğrafın kolay algılanması, bir taraftan seyredenin sahip olduğu fotoğraf refleksine öte yandan fotoğrafı çekenin sağladığı "belirginlik" gücüne bağlıdır. Her ikisi de pozitif yönde sayılır.

Bu ifadenizle herhalde fotoğrafın yaygınlaşması ve herkesin fotoğraf çekmesi ile fotoğrafın seçkinliğinin kaybolması sıradanlaşması kastediliyorsa ki, umarım öyle değildir, bu negatif bir sonuç olurdu.

"Basitleştirildiği" sözcüğü bu konuda şüphe uyandıran bir ekleme olunca sanki yukarıdaki kuşkum haklı gibi. Bu, amiyane tabiri ile "ayağa düştü" demektir.

Herkesin fotoğraf makinesi sahibi olması ve bununla fotoğraf çekiyor olması herksin şarkı söylemesi gibidir. Herkes şarkı söyleyebilir ama mesleği şarkı söylemek olanlar çok sınırlıdır. Mesleği şarkı söylemek olanlardan pek azı da kendine özgü üslup sahibi olarak diğerlerinden ayırt edilebilinir ve özeldir. Bunlara sanatçı denir. Çoğunluğun şarkı söylüyor olması bu seçkin kişilerin değerini azaltmaz. Fotoğraf işlevseldir çoğulcudur. Ama çoğulculuğu milyonlara seslenmesi ve ulaşması ile ilgilidir. Yoksa bununla çoğunluğun çektiği sıradan fotoğraflar kastedilmemektedir. Çoğulculuk ile çok kişinin fotoğraf çekmesi değil fotoğrafın paylaşması kastedilmektedir.

Soru 104:

a) Bir fotoğraf projesine başlamanın ilk adımı sizce ne olmalıdır? Nasıl bir yol izlenmeli?

b) Yurtdışında bazı müzayedelerde ünlü fotoğrafçıların fotoğrafları yüz binlerce, milyonlarca dolara satılabiliyor. Onun dışında yine ünlü fotoğrafçıların fotoğraflarına sergi ve galerilerde birkaç bin dolar ödeyerek sahip olunabiliyor. Bir fotoğrafın gerçek değerini hangi kriterler belirleyebilir? Fotoğrafların sergi ve müzayedelerde satılması konusunda neler düşünüyorsunuz?

a) Kısa öykü yazarlığına soyunanlara ünlü yazar O' Henry'nin kısa bir öğüdü var; "Çok iyi tanıdığınız kişileri anlatın, çok iyi bildiğiniz olayları yazın." Anlatmak için bilmek ön şarttır. Bunun için bir araştırma dönemi bazen bir kütüphane çalışması yapmakla başlanabilir. Bu anlatacağınız konuyu bilmeye yarar. Ayrıca anlatmak söz konusu olduğuna göre bir de anlatım dilini yani fotoğrafı bilmek gerekir. Fotoğraf kesinlikle makinelere bırakılacak bir şey değildir. "Ben olayı biliyorum, sahneyi görüyorum, karşısına gelip deklanşöre basıyorum" demek işi çözmez. Sahneyi görüntüye dönüştürmek, görsel dile hâkim olmak gerekir. Biz belgesel projelerde genellikle bir süreç anlatmaya kalkışırız. Oysa fotoğraf süreç anlatmaz, öncesi ve sonrası olmayan anlık bir durumu gösterir. Eğer anlık bir tespitle görünenler süreç hakkında gereken simgeleri içermiyorlarsa birinin fotoğrafın yanı başında ne olup bittiğini sözlü olarak anlatması gerekir ki, bu fotoğrafın başarısızlığını gösterir. Bu yönüyle fotoğraf tek kare işidir. Her an ne anlatılıyorsa söylenecek söz o kare içinde noktalanmalıdır. Ama bunun yanına ikinci bir söz, bir cümle daha gelebilir. Oluşacak bütün ise bir fotoğraf metnidir. Ama bu kesinlikle art arda fotoğraflarla bir eylemin nerede ise sinema diliyle anlatılabileceği gibi algılanmamalıdır.

b) Fotoğrafın ortak yapısal doğruları olduğunu sürekli savunuyorum. Gene sürekli olarak belirtiyorum ki, fotoğrafın iki katmanı var: "Ne anlatıyor ve nasıl anlatıyor?" şeklinde. Ne anlatıyor, işin özü içeriğidir, vazgeçilmezidir. Ama nasıl anlatıyor kısmı dilin ne derece etkili kullanıldığı ile anlatımın gücü ile ilgilidir. Bunlar hep bildiğimiz sürekli altını çizdiğimiz şeyler. Bu öteki sanatlar için de ayniyle geçerlidir ama dönüp sanat tarihine baktığımızda iz bırakanlar veya akılda kalanlar ve kalmayanlar diye, iki tip sanatçı ile karşılaşırız. Bazen bir müzede resimlere bakarken çok beğendiğimiz bir resmin altında örneğin, Rembrand adını bulmayı umarken adı sanı duyulmamış bir isimle karşılaşırsınız. Araştırınca onun bir takipçi olmadığı, Rembrand'la çağdaş ya da önce yaşadığı çıkar ortaya. Ama nedense sanat tarihçileri onu atlamışlardır. Bir sanatçının dikkat çekmesi ve öne çıkması her devirde bir miktar sanatının dışında başka etkenlere bağlıdır. Hatta magazin, aktüalite gibi değersiz saydığımız unsurların payı vardır. Modern sanatın öncülerinden, hatta teorisyen ve hocaları sayılan Klee, Miro, Kandinsky yerine nedense herkes sadece Picasso'yu tanır? Braquer'in resimlerinden daha mı değerlidir Picasso'nunkiler de bu kadar pahalıya satılır? Hollywood her ikisinin de filmini yaptığı

halde bu iki yakın arkadaştan Gaugin ve Van Gogh'dan neden kulağı kesik olanının resimleri milyonlara satılır? Bu örneklerde ben çok yakın değerdeki sanatçılardan ipi göğüsleyenlerin daima en iyiler olmadığını ifade etmeye çalışıyorum. Bir de aynı değerde olduğu halde adı sanı duyulmayanlar var. Burada bunları sayıp dökmek gereksiz.

Çok hayranı olduğum halde Salvador Dali'nin ününün yaptığı tuhaflıklardan bağımsız olduğunu, Picasso'nun parasını almadan tabloya imza atmadığı gibi bir magazin haberlerinin onun ününe ün kattığını kim inkar edebilir.

Fransız İhtilali'nden önce sanat aristokrasiye ve kiliseye hizmet veriyordu. Sanatçıların öne çıkması bir mesenin koruyuculuğunu kazanması önemli oranda işlerinin beğenilmesine bağlı idi. Çünkü onu himayesine alacak olan senyör veya kilise belli bir birikime ve sanat yargılama gücüne sahipti. Bu arada kayırılma, şans ve girginlik gibi yan etkiler elbette bir ölçüde vardı ama sadece bir ölçüde.

Fransız İhtilali'yle birlikte sanatçılar eserlerini burjuvaziye göre yapmaya başladı. Eserler evlere sığacak şekilde küçüldü. Galeriler ve danışmanlar gibi aracılar ortaya çıktı. Çünkü burjuvazi bunları değerlendirecek güce sahip değildi. Bu aracılar yüzünden yargılamanın tarafsızlığı ortadan kalktı. Değerlendirmenin nasıl dürüst ve objektif olabileceğini belirleme ihtiyacı ancak 19. yy sanat tarihi ve sanat eleştirisinin nesneleşmesi yoluyla oluşmaya başladı. Bir sanat eserine tamamen tarafsız ve yapısal bir gözle bakabilmenin yolu açıldı. Derken 20. yy başında seri üretim gereksinmeleri doğrultusunda güçlenen rasyonalist akım modernizmin doğmasına neden oldu. İnsanlar bir sanat eserine bakmaya ve yargılamaya ancak alışmışken modernizm ideolojisinin radikal örnekleri yüzünden şaşkına döndüler.

2. Dünya Savaşı'nın büyük yıkıma uğrattığı Avrupa yeniden inşa edilirken acele ile çok sayıda ruhsuz modern yapının doğması 19. yy'ın alışkanlıklarına ters bir çevre oluşturdu. Bu da postmodernizm gibi tepkisel bir akıma zemin hazırladı.

Uzun lafın kısası insanların sanatçıların yaptıklarını tam anlayacakları ve zevk alabilecekleri noktada uslu durmayan sanat çevresi yeni bir akım icat edip o insanların yabancılaşmasına neden oldu. Geçmişte de uslu durmayan insanoğlu akılcı bir Romanask dönemden uçuk bir Gotik döneme sonra akılcı bir Rönesansa daha sonra çılgın bir Barok döneme geçmişti. Ama bu dönemlerin her biri en az birkaç asır sürmüştü.

Modernizmin, belki de insanoğlunun kararlılıkla benimseyip uzun süre izlemesi gereken akılcı bir akım iken zemin hazırladığı postmodernizm ve nihayet "contamporain" sanat zırvalığıyla yeniden insanları yabancılaştırmış ve onları sanat tellallarının kucağına itmiştir. Böylece bir sanat ürününün değerini biçmeye yönelik olarak peşine düşülen nesne ve yapısal kriterler unutulmuş sanat ürününün değeri sanat bezirganlarının oluşturduğu magazinsel ortamın güdümüne bırakılmıştır.

Bugün alınıp satılan ürünlerin fiyatlandırmasının gerçek değerlerle hiç ilgisi yoktur. Nasıl sanat ürünlerine birtakım uydurma öyküler yükleyerek onları anlamlı kılan aracılar varsa, sanat piyasası birtakım öykülerle besleyip ürünlere değer yükleyen simsarlar onların alınıp satılmasını yönlendirmektedirler. Böylece sonradan üzerine bir anlam ya da değer yüklenmiş sanat ürününün alıcısı aslında onun değersiz olduğunu öğrense de sonuç değişmez. Çünkü o eser yaygın bir piyasa deyimiyle ifade edildiği gibi "Bir kez o fiyatı görmüştür". Belli bir fiyat görmek piyasa ahlakında bir tür rütbe kazanmış olmak anlamındadır. Sonradan bir alıcı, o nesneyi o fiyatın hafifçe altında satın alınca bile kendini kelepir almış sayar.

Eserlerin nesnel ve yapısal açıdan değerlendirilmesi yolu terk edilip bir kez piyasa denen, saygı değer (!) realiteye tabii olununca doğru eğri, değerli değersiz kavramları önemini yitirir. Bu

tür değerlendirmenin şerrinden hiçbir kurum kendini kurtaramaz. Ne müzayedeler hatta ne de müzeler...

Soru 105: Yaşım 25 ve üniversite mezunuyum. Amatör olarak 3-4 yıldır fotoğraf çekiyorum. Profesyonel bir fotoğrafçı olmak için nasıl bir yol izlemeliyim?

Profesyonellik bizde zaman içinde iki ayrı şekilde algılanmış oldu. Önceleri profesyonellik bir dalda üretim yapıp para kazanmak, meslek sahibi olmak gibi algılanırken birçok Amerika kökenli reklam ve metnin etkisi ile "o işi iyi bilmek, iyi yapmak, ustası olmak" gibi algılanır olmuştur.

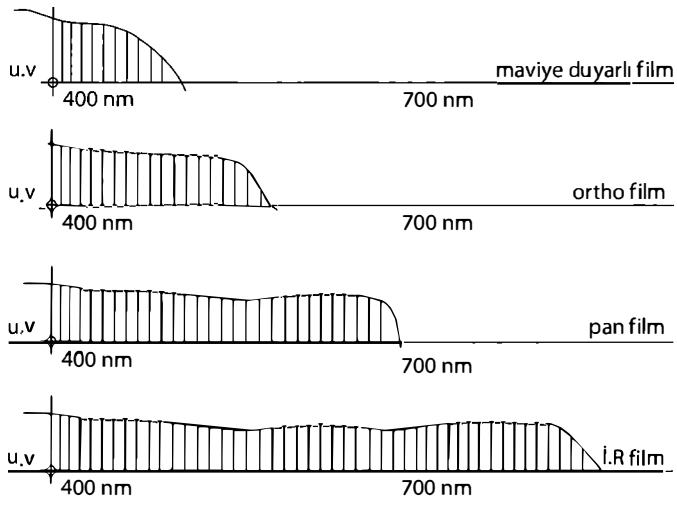
Siz profesyonelliği bu son anlamda kullanıyorsanız bunun yolu kendini olabildiğinde iyi yetiştirmektir. Örgün eğitimde bunun yolu okullardır ama bizim okullarımız yanlış sınav sistemi yüzünden layık olanları değil kader kurbanlarını seçtiği için eğitimin çıtası düşmektedir ve orada harcanan zamana oranla kazancınız yüksek değildir.

1979'da M.S.Ü'de ilk kez Fotoğraf Enstitüsü kurulduğunda göreve çağırılan tüm hocalar formel fotoğraf eğitimi almamış ama kendini yetiştirmiş kişilerdi. Bu bakımdan siz kendinizi kısa zamanda örgün eğitime oranla daha hızlı bir şekilde geliştirebilirsiniz. Ama profesyonellikten kasıt para kazanmaksa o, fotoğrafın ustası olmaktan çok para kazanmaya yarayacak diğer ustalıklara sahip olmayı gerektiriyor ki, benim size söyleyeceklerim benim bu konudaki çapımla sınırlı kalır. Bu şu demektir, "Ben fotoğraftan para kazanmış birisi değilim" yani, kelin merhemi olsa kendi başına sürer.

IŞIK VE FİLM

Soru 106: Eğer göz 400 nanometre ile 700 nanometre arasında olan dalga uzunluğuna ait ışığı algılayabiliyor ise kızılötesi ışığa duyarlı filmler neye göre üretildi ve sonuç görüntünün beyaz oluşması neden?

Elektromanyetik titreşimlerin yaklaşık 400 nm ile 700 nm 'lik aralığı spektrumda insan gözünün etkilendiği yani görebildiği aralıktır. Başka canlılar için bu aralık farklı olabilir. Bu sınırlama filmler için de geçerli değildir. Örneğin fotoğraf tarihinin ilk dönemlerinde yapılan duyarlı malzemeler, bugünkü fotoğraf kağıtları gibi, görünen ışığın sadece mavi bölgesine duyarlı idiler. Bunlar ayrıca gözün duyarlı olmadığı U.V. radyasyonuna da aşırı duyarlı idiler. sonra yapılan orthochromatic filmler yeşile de duyarlı hale getirildiler. Ama bu filmler hala kırmızıya duyarlı değildi. Çağdaş çekim filmleri panchromatictir. Bunlar kımızıya da oldukça duyarlıdır. Bu filmler hala U.V radyosyonlara çok duyarlıdır. I.R. filmlerin duyarlılıkları gözün görmediği kızıl ötesine de uzatılmıştır. Başka bir deyişle bu film cisimlerin yaydığı ısı dalgalarına da duyarlıdır ve bu yönüyle kamuflaj çözümleyicisi olarak kullanılabilirler. Dolayısıyla filmin kaydettiği değerler sadece görünen ışıklar değil ayrıca İ.R. ışımasıdır. Bu yüzden gözün sarı yeşil gördüğü ve orta gri olmasını beklediğimiz yeşillikler bu tür fotoğraflarda açık gri veya beyaz görünebilir.



Soru 105: Neon lambalar kırmızı ışığa neden duyarlıdır?

Neon lambalar kırmızı ışığa duyarlı değildir. Bu tür lambalar içlerinde bulunan gaz türüne göre farklı renkte ışık verir. Xenon gazı mavi, Neon gazı kırmızı, Argon ise mor renk verir.

Soru 106: Roll filmlerde perfore bulunur mu?

Filmlerde perfore bulunması bir gereklilikten kaynaklanır. 35 mm film bir sinema malzemesidir. Sinema makinalarında taşıyıcı griffe (pençe'nin) filmi tam bir doğrulukta, saniyede 24 kare gibi bir hızla taşıyabilmesi için bu deliklere ihtiyaç vardır. 35 mm film bir yan ürün olarak da fotoğrafta kullanıldı. Eğer üretim sadece fotoğraf için başlamış olsaydı, herhalde perforesiz imal edilirdi. Nitekim 60 mm genişlikteki roll filmler perforesizdir. Daha sonra 70 mm sinemaya geçilince perforeli 70 mm film üretildi ve bugün fotoğrafta gene bir yan ürün olarak 70 mmlik film Hasselblad magazinleri ile kullanılıyor.

Soru 107: Filmlerde hangi boyuttan sonra roll film adını alıyor?

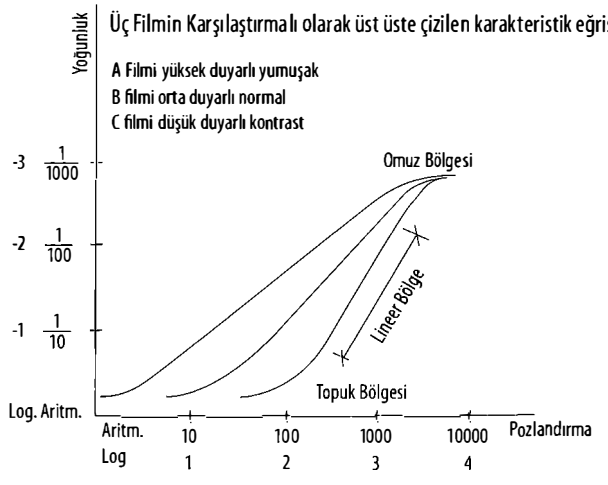
Roll film şerit film anlamındadır. Aslında bütün şerit filmler için kullanılsa yeridir. Ticari bir terim olarak 35 mm ile plan film arası yani 6 cm genişlikte 120 ve 220 tip filmler için kullanılıyor. Eski dönemde bir de 4.5 cm genişlikte 127 tip film için de kullanılırdı ancak bu film artık yapılmıyor.

Soru 108: Pozlanmış filmin korunabilmesi için gereken sabit ısı miktarı nedir?

Pozlanmış filmin kayba uğramaması için derhal banyo edilmesi gerekir. Pozlanmış filmin korunması için optimal derece konusunda bir araştırma varsa da bilmiyorum. Sadece ilke olarak filmi kuru ve soğuk bir ortamda saklamak gerekir. Buzdolabında, kapalı bir ambalajda saklanması yeterlidir. Ancak ister çekim öncesinde, ister çekim sonrasında buz dolabında saklanan filmlerin, oradan çıkarıldığında ortam ısısına ulaşmadan ambalajı açılmamalıdır. Bu süre tek kaset için bir saatten az olamaz. Sarma film kutuları için (17 m ve 30 m) bu süre yaklaşık 5 saattir.

Soru 109: Her farklı filmin farklı karakteristik kıvrılmaya sahip olması ne anlama geliyor?

Filmlerin karakteristik eğrileri kasdediliyor olmalı. Karakteristik eğri bir filme artan miktarlarda ışık verildiği zaman elde edilen kararmalar, dansitometre (yoğunluk ölçer) ile ölçülerek, (x) ve (y) ekseni olan bir kartezyen diyagrama işlenir. Çizimde görülen eğri elde edilir. Eğrinin doğrusal (lineer) bölümü filmin genel kontrastını verir. Az poz ve fazla poz bölgeleri ise topuk ve omuz bölgeleridir. Buralarda doğrusal bölgeden farklı olarak poz/yoğunluk oranları değişkenlik gösterir. Bu filmden filme değişir. Bugün film üreticileri, genel kullanım filmlerinde, normal banyo koşullarında, doğrusal bölgenin eğimini bütün filmlerde aynı tutmaya çalışırlar.



Soru 110: Technical Pan 2415 filmin özellikleri nelerdir?

İnce grenli (yüksek ayırma gücü olan) ve yüksek kontrastlı bir filmdir.

Soru 111: 35 mm'lik film 10 x 12.5 cm'lik negatif gibi nasıl büyültülür?

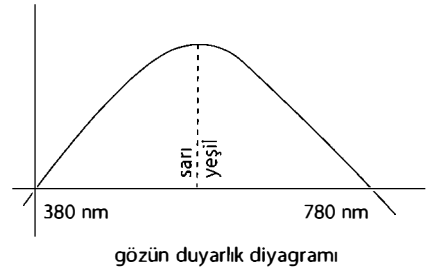
Büyültülemez. Bu technical pan'ın bir sloganıdır. Bu iddiaya göre Technical Pan kullanılarak 35 mm ile, 4x5 inch kalitesine ulaşılıyormuş. Ancak 35 mm negatiften alışılmışın dışında büyütmeler yapmak gerektiğinde, bunu agrandisörle bir defada yapmak yerine ondan örneğin x4 büyütme ile bir ara negatif alıp sonra onu örneğin x5 gibi büyültürseniz x20 büyültmeyi daha az kayıpla sağlamış olursunuz. Bir defada x20 büyültme ile bunun ne farkı var diyeceksiniz. Şöyle bir farkı var: Agrandisör objektiflerinin mercek hataları x4 - x5 büyültme için optimal hale getirilmiştir. x20 büyültme yaparsanız, optik mühendisinin tasarladığı limiti çok aşarsınız ve objektif, kötü bir görüntü kalitesi verir. Halbuki x4 ve x5 büyültmelerin her ikisi de objektifin kusursuz büyütme bölgeleridir.

Soru 112: Emülsiyonlu yüzey, tüm filmlerde aynı incelikte midir? (0.125 cm 0.005 inch)

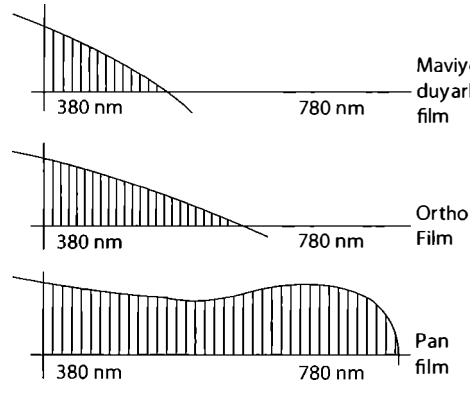
Soruda hangi kalınlığın sorulduğu açık değil. Ayrıca verilen ölçüler birbirini tutmuyor, 0.125 mm olmalı. Filmlerde iki tür kalınlıktan söz edilir, birincisi emülsiyonu taşıyan tabanın (base) kalınlığı, ikincisi ise emülsiyon kalınlığıdır. Genel olarak "taban kalınlığı film formatı büyüdükçe artar" denirse de bu kesin bir kural değildir. Örneğin, 6 cm genişlikte iki ayrı firmanın rol film taban kalınlıkları ciddi farklar gösterir. Taban kalınlığını belirleyen diğer faktör ise taban malzemesidir. Genel kullanım filmlerinde taban malzemesi olan seluloz asetat veya P.V. asetata oranla, özel amaçla üretilen filmlerde (örneğin haritacılık ve röprodüksiyon işlerinde kullanılan filmler gibi) taban malzemesi olarak seçilen poliester hem boyut değiştirmemesi ve hem de sağlamlığı nedeni ile çok daha ince seçilebilmektedir. Tabanın inceliği duyarlı malzemenin önemli handikaplarından olan "hale" kusurunu azaltır ve buna bağlı olarak görüntü çözünürlüğünü olumlu etkiler. Diğer kalınlık ise emülsiyon kalınlığıdır. Bu kalınlık filmin duyarlığı ile ilgilidir. Düşük duyarlıklı kopya filmlerinde tıpkı fotoğraf kağıtlarındaki gibi çok ince tek kat emülsiyon kullanılır. Orta duyarlıklı filmlerin bir kısmında dahi emülsiyon tek kattır. Oysa yüksek duyarlı filmlerde taban üzerine iki kat emülsiyon sürülür. Bunlardan biri daha duyarsız, ince grenli ve ikincisi iri grenli ve yüksek duyarlıdır. Doğal olarak bu tür filmlerde emülsiyon kalındır. Filmlerin itelemeye (push-process) elverişli olması da emülsiyon kapasitesine,dolayısıyla kalınlığına bağlıdır. Başka bir deyişle 400 ISO ve daha duyarlı filmlerin duyarlıklarını zorlamak mümkün iken, 25-50 ISO gibi filmleri zorlamak boşunadır.

Soru 113: Siyah-beyaz filmler için de (Renkleri vermese de, o renklere siyah ve beyaz ton dağılımında gösterdikleri tepkiyi düşünürsek) pankromatik (panchromatic) film tanımı kullanılır mı?

Filmlerin kromatik sınıflandırılmasına ait terimler renkli filmler için değil, siyah beyaz filmler içindir. İnsan gözü dalga boyu 380nm ile 780nm arasında olan görünen ışığın eşit enerji taşıyan renklerini aynı şiddetle algılamaz. Şekilde görüldüğü gibi spektrumun ortasına düşen sarı yeşil ışığı diğerlerinden daha parlakmış gibi algılarız. İlk duyarlı malzemelerden itibaren bunların daha çok U.V. ve mavi dalga boylarının duyarlı olduğu görülmüştür. Hatta bunların en eskileri sadece UV ve maviye duyarlı idiler ve maviye duyarlı (blue sensitive) diye anılırlar. Günümüzde kopya filmleri ve fotoğraf kağıtları böyledir. Daha sonra yapılan ortokromatik (Orthochromatic) filmlere yeşil duyarlığı kazandırılmıştır. Bu filmler sarı turuncu kırmızıya duyarsızdır. Bu malzemeler kırmızı ışıkta işlenebilir. Günümüzde en yaygın olan pankromatik filmde kırmızıya duyarlık kazandırıldığı hatta bunun mavide olduğu gibi abartılı olduğu, buna oranla yeşil duyarlığın daha az olduğu şekilde görülüyor. Bu filmleri de, gerektiğinde uygun dalga boyunda düşük güçte indirekt yeşil ışıkta kontrol etmek kabildir. Özetle "chroma" renk demek olduğu halde bu sözcükle siyah-beyaz filmlerin, cismin



gözün duyarlık diyagramı



renklerini kaydederken taşıdıkları enerji oranında bir gri ton ile temsil edilmelerini sağlamak hedeflenmektedir. Bazıları çıkıp size bu filmler, renkleri insan gözünde yarattığı parlaklıklara benzer siyah beyaz değerler elde etmek üzere yapılmıştır derse inanmayınız. Başta da söylediğimiz gibi insan gözü mor ve kırmızıyı olduğundan daha koyu sarı yeşili de daha parlak görür. Halbuki pankromatik bir filmde eşit enerji taşıyan bu dalga boylarının (renklerin) aynı parlaklıkta kaydedilmesi amaçlanmaktadır ve buna kısmen ulaşılmıştır.

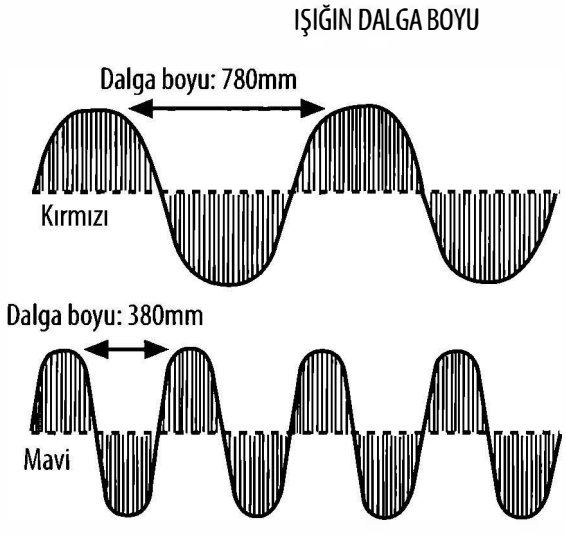
Soru 114: Kızılötesi ışınlar objektife zarar verir mi? Bunun için geliştirilmiş filtre var mı?

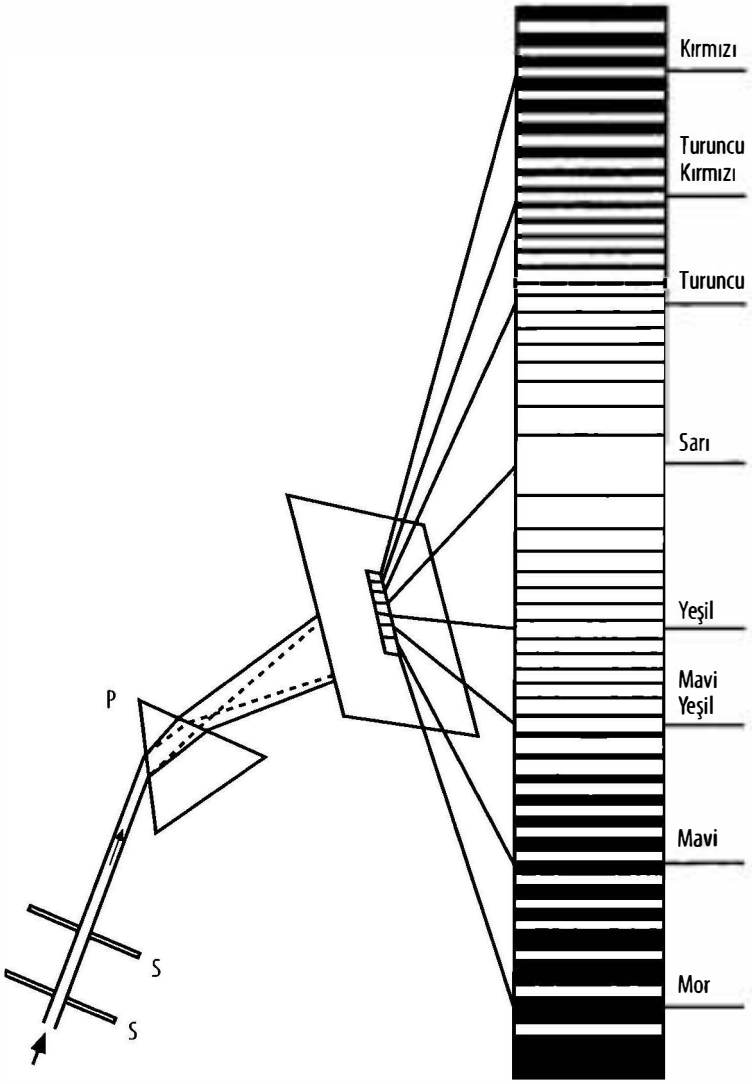
Elektomanyetik spektrumun tahrip gücü olan dalga boyları kızılötesinin aksi tarafında, yani U.V'nin ötesindeki çok kısa dalga boyu olan x ışınları ile alfa, beta ve gama ışınları ve özellikle gama ışınlarıdır. IR ışınlarının ısı yaratan titreşimler bölgesi olmakla birlikte objektiflere zararı konusunda herhangi bir inceleme bilmiyorum.

Soru 115: Spektrum nedir?

Özel anlamda spektrum bir prizma veya benzeri ortamdan geçerek dağılan beyaz ışığın dalga boylarına göre sıralanarak meydana getirdiği renk dizisi veya renk skalasıdır. 380 nm dalga boyu olan mordan başlayarak 780 nm'lik kırmızıya kadar gider. Kırmızının ve morun ötesi gözün görmediği radyasyonlardır.

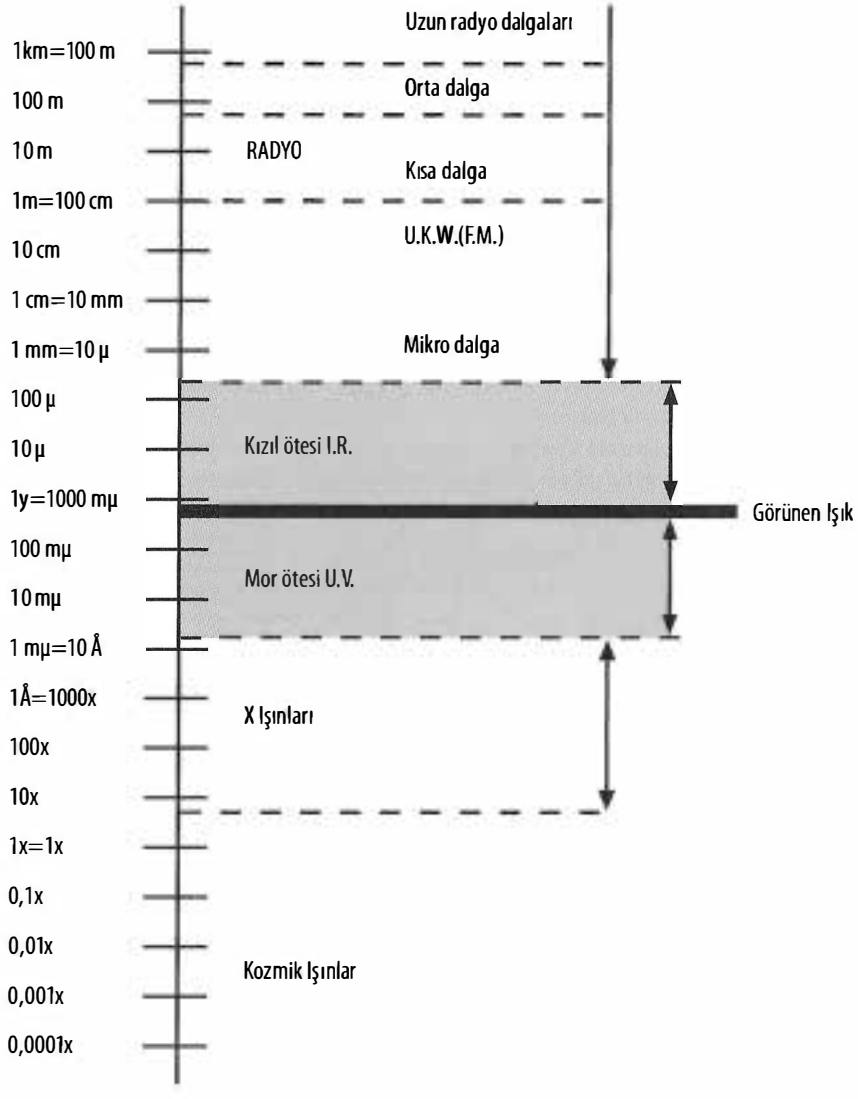
Genel anlamda içinde görünen spektrumun da bulunduğu tüm elektromanyetik dalgaların dalga boylarına göre dizilişinden meydana gelen skalaya "elektromanyetik spektrum" denir. Dalga boyu km. birimi ile ifade edilecek kadar uzun radyo dalgalarından başlayarak nihayet mm.nin katrilyonda biri kadar özel birimlerle ifade edilecek kozmik ışınlara (ALFA, BETA, GAMA) ışınlarına kadar giden çok kısa dalga boylarına varan bir titreşimler ailesidir.





Kondansatörden geçerek paralel hale gelmiş beyaz ışık ışını, bir prizmadan geçince dağılarak bir spektrum (tayf) meydana gelir. Renklerden her biri beyaz ışığı oluşturan titreşimlerin farklı dalga boyunda olanlarıdır.

GÖRÜNEN VE GÖRÜNMEYEN RADYASYONLAR



Tüm elektromanyetik spektrum içinde görünen ışık çok dar bir aralığı kaplar. Ancak fotoğrafın ilgi alanına giren bölgedir.

Soru 116: Amorf eğri nedir?

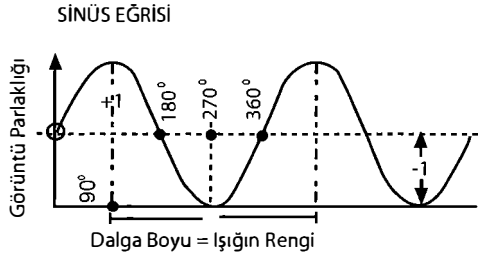
Amorf eğri, geometrik biçimi olmayan bir eğri demektir. Geometrik biçimi olan eğriler belli matematik fonksiyonlarla fade edilebilen eğrilerdir. Örneğin daire, elips, parabol, hiperbol birer geometrik eğridir.

Soru 117: Sinüzoid diyagram nedir?

Sinüzoid diyagram veya sinüs eğrisi sinüs fonksiyonunu gösteren çizimdir. Bir dik üçgenin dik olmayan açılarından birinin karşısına gelen dik kenarın hipotenüse oranı o açının sinüsüdür.

(Sin 0^0=0), (Sin 90^0=1), (Sin 180^0=0), (Sin 270^0=-1) olur.

Titreşimler, frekans ve dalga boylarını gösteren sinüs eğrileri ile ifade edilirler. Sinüs eğrisi 0, +1, 0, -1, 0 değerleri aldığı için titreşim karakterini ifadeye uygun bir modeldir.



Soru 118: Parlak gün ışığında gölgede flaş gibi veya alüminyum gibi dolgu ışığı kullanılmıyor ise konunun kontrastının filmin kontrastını aşması sonuç görüntüde ne tür bir etki yaratır?

Konunun tamamı gölgede ise konu kontrastı filmin kaydedebileceği aralıktan daha düşüktür. Dolgu ışığı gerekmez. Sonuç fotoğraf yumuşak gradasyonlu olur. Konu güneşte ve koyu gölgeli alanlar oluşuyorsa, orta ve yakın mesafeli objelerde, flaş veya yansıtıcılar aracılığı ile dolgu ışığı kullanılmaktadır.

Soru 119: Yanlış gün ışığı yanlış dialar verir ne anlama geliyor? Resimde sıcak renk kırmızı, soğuk renk mavi iken ışık için bunun tersidir denilmişti, Marmara Üniversitesi notlarında ten renginde sapma mavi ve yeşile doğru olursa bu insanı hastalıklı gösterir denirken rengin psikolojik etkisinden mi yoksa rengin sıcaklık ve soğukluğundan mı sözediliyor?

İnsan gözü ve beyni birlikte çalışarak hangi ışık altında olursa olsun, beyazı tam beyaz, diğer renkleri de her zaman aynı değerde görür (bazı istisnalar dışında). Bu psikolojik görme, gözün renk uyumu sayesinde olur. Fotoğraf filmleri renkleri, tarafsız olarak kaydederler ve ışık kaynağı ve yansıyan renklerin etkisiyle renkler gözünüzün gördüğünden farklı olarak filme oldukları gibi kaydedilirler. Bu yüzden yaygın olarak kullanılan filmler "gün ışığı" ve "tungsten ışık" olarak iki veya üç standart ışık kaynağına göre üretilir. Gün ışığı standart değildir. Atmosfer şartlarına ve günün saatlerine göre değişir. Halbuki günışığı (daylight) film, öğle vakti ışığı gibi 5500 K° 'lik standart ışık için üretilmiştir. Ancak bu koşulda, renkleri gözün gördüğü gibi kaydedilir. Farklı saatlerde ve farklı meteorolojik koşullarda bu renkler değişime uğrar. Fotoğraf metinlerindeki renk sıcaklıkları bilimseldir. Resimdeki adlandırmalar bir fiili durumdur. Buna psikolojik renk tanımlaması denir.

Soru 120: Daylight filmlerin özelliği nedir?

Renk katmanları 5500 K° 'lik gün ışığında doğru renkler verecek şekilde dengelenmiş film demektir.

Soru 121: Rengin psikolojik etkilerinden etkililik, renkli fotoğrafı niçin tercih edilir ya da beğenilebilir kılmaz?

Bir fotoğrafın ilgi uyandırması sadece renklerin doğrululuğuna bağlı değildir. Yarattığı psikolojik etkiye bağlıdır. Örneğin bir günbatımı sahnesinde renk sıcaklığı 3500-4000 K⁰ 'e düştü diye mavi filtre ile düzeltilirse öğle ışığında bir günbatımı sahnesi çekilmiş gibi olur. Bu bizdeki gün batımı "algı referansına" uymadığı için kabul görmez.

Soru 122: Gün ışığında ağaç altında çekilen bir insan fotoğrafı yeşilimsi çıkar ve onu kırmızımsı telafi filtre ile düzeltebiliyor isek gölgede çekilen mavi yoğunluğu azaltıcı filtre (81B) ile insan rengi bilinen rengine dönüşür mü?

Evet, 81 serisi bir filtre mavi dominantın yoğunluğuna bağlı olarak faydalı olur. 81B, 81C gibi... Ayrıca ağaç altındaki hakim renk floresan benzeri bir sonuç verebilir. FLD filtresi de olumlu bir etki yapar. Elbette bir tricolormetre ile yapılacak ölçüm uygun filtreyi duyarlı bir şekilde verecektir.

Soru 123: Marmara Üniversitesi ders notlarından (Işık -2 Sayfa: 25) 40 Watt'ın altında tungsten ışık kaynağı ile iç çekimlerde ne tür filtre kullanılması gerekir?

Bunu iki şekilde bulmak mümkündür: Hesap yoluyla veya grafik yolla.

A) Hesap yolu: Bu lambanın renk sıcaklığı 2700 K° olsun. Soruda belirtilmemekle birlikte kullanılacak film Tungsten yani 3200 K° için dengelenmiş olsun. Her ikisinin de decamired değerini bulalım.

Filminki: 1.000.000/3200 K°=312.5 mired=31 decamired

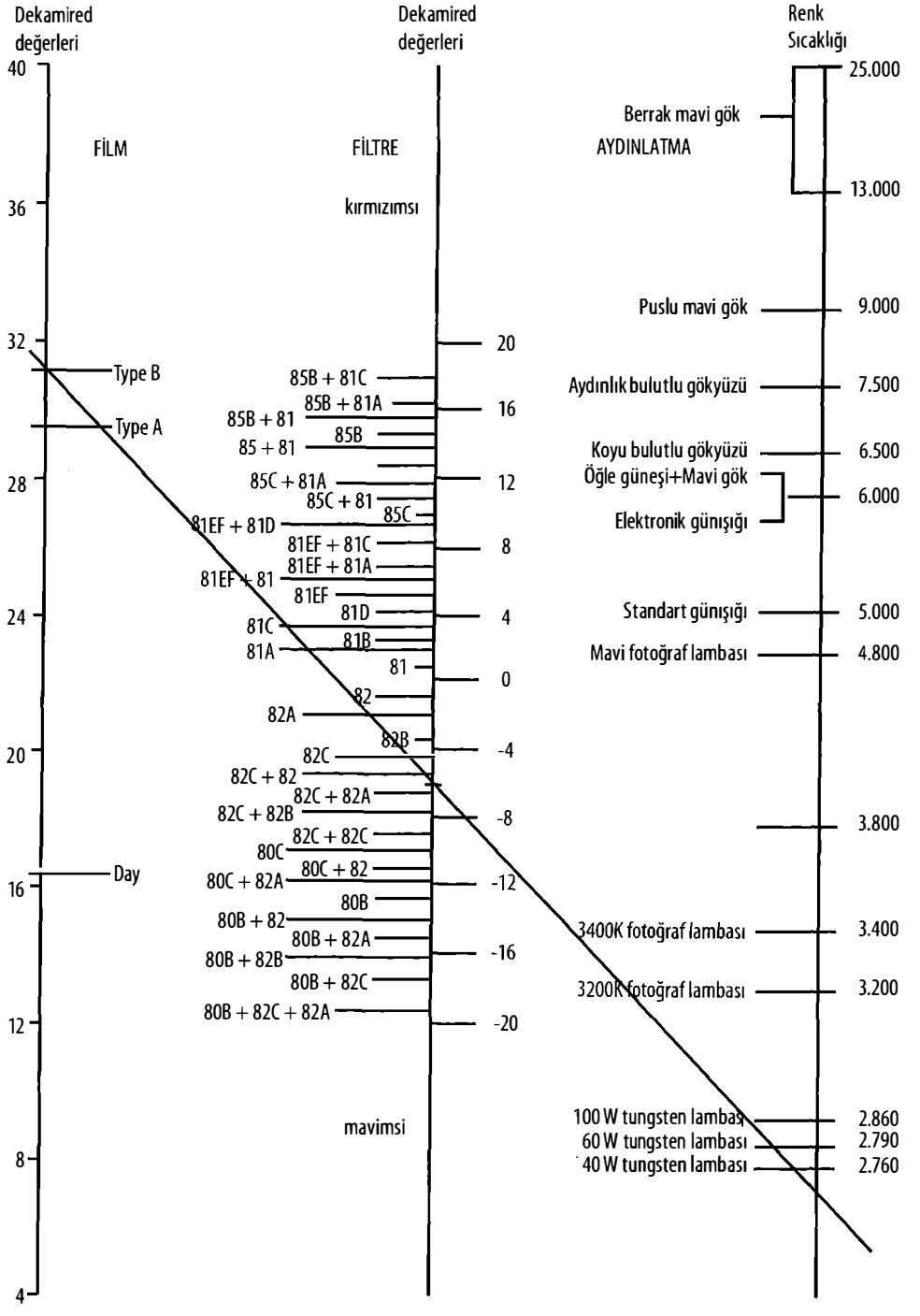
Işığınki: 1.000.000/2700 K°=370.3 mired=37 decamired

31 decamired - 37 decamired= - 6 decamired

Bu işlem daima filmin decamired değerinden ışığınki çıkartılarak yapılır. İşaret eksi olunca renk mavi olmalıdır. Demekki 6 decamired'lik mavi filtre kullanılacak. (B6 veya 80D gibi bir filtre).

B) Grafik yol: Aynı ders notunda Amerika'da Washington D.C. Standartlar Dairesi'nden C.S. Mc. Camy'nin çizelgesine bakınız.

En soldaki sütundan filmi bulunuz. Tunsten film, en sağdaki sütunda ışık kaynağının Kelvin Derecesini (K^o) bulunuz. İki noktayı bir çizgiyle birleştirerek ortadaki sütunu nerede kestiğine bakınız ve oradaki filtreyi bulunuz.



Soru 124: Foton tanecikleri nedir?

Işık konusunda günümüzde kabul gören Max Plank'ın Quantum kuramına göre ışık hem bir maddesel saçılma, hem de bir titreşimdir. Belli frekanslarla titreşerek saçılan bu kütlesiz maddesel partiküllere foton denilmektedir.

Soru 125: Mor ötesi ve kızılötesi ışıklar objektifi ve filmleri nasıl etkiler? Objektifte kullanılan UV filtresi objektifi mor ötesi ışınlara karşı da korumak amacıyla mı kullanılır? Öyle ise objektifi korumak amacı ile kızılötesi ışınlar için ne tür filtre kullanılmalı ?

UV filtreler objektifi değil, filmi UV'den korumak içindir. Çünkü filmler UV'ye aşırı duyarlıdır. Kızılötesi ışıklar için böyle bir şeye gerek yoktur. Çünkü genel kullanım filmleri kızılötesi ışınlarına duyarlı değildir.

Soru 126: Tayf nedir?

Tayf ve Spektrum aynı anlamdadır. Spektrum daha önce açıklandı

Soru 127: Filmin ışığa duyarlı katmanında bulunan %60 oranındaki jelatin nedir?

Filmin duyar katındaki gümüş tozları için taşıyıcı bir ortam gereklidir. Bunun için jelatin kullanılır. Jelatin kolloidal bir ortamdır ve film banyoda ıslanınca çeşitli banyo aşamalarında içinde barındırdığı gümüş tuzlarının banyo ile reaksiyona girmesine engel oluşturmaz.

Soru 128: Pankromatik filmin özellikleri nelerdir?

Pankromatik kavramı daha önce açıklandı.

Soru 129: Deşarj lambalarında tungsten film kullanılması hoş olmayan etkiyi kaldırmaya yeterli olmaz mı?

Deşarj lambalarında hakim renk sarı, kırmızı değil, mavi, yeşildir. Bu yüzden Tunsten film kullanarak değil, kırmızı ve magenta filtrelerle düzeltilebilir. Bu filtreler lamba tipine göre teknik datalardan verilmiştir.

Soru 130: Fotoğrafta neden negatife gerek vardır? Çok sayıda kopya yapabilmek için mi?

Nedenlerden biri budur. Fotoğraf ve sinema çoğulcu üretimlerdir. Bu sayededir ki elli yıl öncesine ait filmlerin tertemiz kopyalarını seyredebiliyorsunuz. Fotoğraf için de aynı şey geçerlidir. Negatif kullanmanın önemli bir yararı daha vardır. Doğadaki parlaklık değerleri çoğu zaman bir fotoğraf kağıdının kaydetme yeteneğinin sınırlarını aşar doğada bir sahnenin en parlak kısmı ile en karanlık kısmı arasındaki oran 1'e 1 milyon kadar olabilir. Buna konunun parlaklık oranı denir. Oysa bir fotoğraf kağıdında kaydedilebilen değerler bire otuz kadardır. Parlaklık oranı bu sınırlar içinde kalan konular vardır belki de çoğunlukta sayılabilir. Böyle bir sahneyi kaydetmek kolaydır. Nitekim bu tip sahneler diapozitif filmine problemsizce kaydedilebilir aracı bir negatife gerek yoktur. Bu tip malzemenin kaydetme sınırları fotoğraf kağıtları gibidir.

Negatif malzeme ise, daha yumuşak gradasyonu sayesinde kaydetme sınırları bire yüz yirmi beşe kadar genişletilmiştir. Pozlandırma aralıklarını makina ayarını durakları cinsinden ifade edersek negatif, 7 duraklık bir aralığı kaydedebilir, halbuki fotoğraf kağıdı sadece 5 durakhk bir aralığı kaydedebilir. Dolayısıyla negatifteki iki durakhk bölüm kağıda geçerken kaybolacaktır. Feda edilecek bu kısmın hngisi olacağına baskıda karar verilecektir. Bu esnekliği kullanma karan fotoğrafçıya, onun tercihine ve yorumuna kalmıştır. Konuların parlaklık oranı (konu

kontrastı) ise bazen bu 7 duraklık negatif sınırlarını aşar. 8-10 duraklık gibi. Seyrek olarak da 14-15 durak olabilir. Burada feda edilecek ihmal edilecek değerler parlak bölgelerden de olabilir, karanlık bölgelerden de. Fotoğrafçının yapacağı tercih daha radikal ve daha kritiktir. Çünkü bu konuda yapılacak tercihlere bağlı olarak kadraj ve kompozisyon değişikliği gerekebilir. Fotoğrafın mevcut olanı kaydetmekten ibaret bir noterlik işlemi gibi algılanması yanlıştır. Fotoğraf dış dünyanın tam bir kopyası olamaz. Bu yüzden seçime ve yoruma bağlı bir stilizasyondur. Bu yüzden yaklaşıma ve yoruma bağlıdır. Sanıldığından da çok kişiseldir. Negatif çekim ve sonra kağıda baskı biçimindeki bu süreç bu seçime olanak sağlar. Fotoğraf bütün yönleri ile bir seçim işidir. Ancak bu yolla, herhangi bir sahne etkili bir görüntüye dönüştürülebilir.

Soru 131: Negatifler neden saydam olmalıdır?

Negatiflerin saydam olarak üretilmesi bazı faydalara yöneliktir. Yoksa saydam olmayan negatif kullanımı olanaksız değildir. Benim kuşağımdan olanlar sokakta insanları bir perde önüne oturtup fotoğrafını çeken alaminütcüleri anımsarlar. Alaminüt fotoğrafta negatif olarak adına "alaminüt kağıdı" denen bir tür fotoğraf kağıdı kullanılırdı. Sonra kağıt negatif karşıya konulur ve bundan kopya yoluyla pozitif elde edilirdi. Bu tür kopyalamada parlaklık kaydetme aralığı dar olan fotoğraf kağıdı iki kez kullanıldığı için ve her kopyalama kalite kaybına neden olduğu için sonuç fotoğrafın parlaklık skalası daha da düşük olur. Halbuki parlaklık oranı 7 durak olan film kullanınca 5 duraklık fotoğraf kağıdı için fazlası ile yeterli bir orjinal elde edilmiş olur ve fotoğraf kağıdının kabiliyetinden sonuna kadar yararlanılır.

Soru 132: Işığa duyarlı emülsiyon ne demektir?

Bazı gümüş halojen tozları, üzerine düşen ışık miktarına bağlı olarak dereceli bir kararma gösterir. Bu yönüyle uygun bir fotoğraf ham maddesidir. Buna bağlı olarak ince öğütülen bu tozlar bazı katkı maddeleri ile karıştırılıp jelatin bir ortamda emülsiyon haline getirilir ve film ya da kağıt üzerine sürülerek kullanılır. Doğal olarak bu iş karanlıkta yapılır. Sonra fotoğraf cihazlarından üzerine görüntü düşürülüp geliştirme banyosundan geçirilerek fotoğraf elde edilir. Sinemadan röntgene kadar çeşitli alanlarda kullanılır. Genel fotoğraf alanında bile bu malzemelerin renkli ve siyah beyaz film ve kağıt olmak üzere dört genel kategorisi vardır ki bunlardan her birinin onlarca çeşidi vardır. Ayrıca bu firmadan firmaya da bir çeşitlilik gösterir.

Soru 133: Düşük duyarlı filmlere yaz filmi yüksek duyarlılara da kış filmi diyenler var. Bu doğru mudur? Bu filmlerin özellik farkları nelerdir?

Film satıcılarından bu ayrımı ben de duydum. Bunun bir tek mantığı olabilir. Kışın kapalı havada düşük ışık seviyesinde duyarlı filmler, yüksek enstantanelerini kullanma olanağı verir. Ancak konunun diğer yönü var. Düşük duyarlı filmlerin kontrastı daha yüksektir ve kapalı hava çekimlerinde normal negatif elde etmekte yardımcı olur, oysa yazın direkt gün ışığında kontrastı gereksiz yere arttırır. Bu durumun banyo koşulları ile dengelenmesi gerekir. Sonuç fotoğrafın kontrastı açısından yukarıdaki ilk tavsiye, terstir. Bu filmlerin başka özellik farkları ise düşük duyarlı filmde ince gren yüksek kenar keskinliği ve daha yüksek büyütmelere olanak vermesidir. Buna karşılık yüksek duyarlı filmler, iri grenli yapısı ve nispeten yumuşak gradasyonu ile daha çok röportaj ve aksiyon çekimleri için uygundur. Kış mevsiminde kapalı havaların dağınık (difüz) ışığında genel plan çekimleri, örneğin manzara mimari gibi konularda kullanılması pek uygun değildir. Özellikle grenli yapısı nedeni ile büyük boy fotoğrafların elde edilmesine elverişli sayılmaz.

Soru 134: Gren ne demektir?

Batı dillerinde gren'in dilimizde karşılığı "tane"dir. Duyarlı malzeme yapımında gümüş tuzlar

belli incelikte öğütülerek bazı katkı maddeleri ile karıştırılarak saydam veya opak bir taban üzerine sürülür. Görüntü bu yüzeyde oluşurken öğütülmüş taneler nedeni ile noktalardan (grenlerden) oluşan bir yapı gösterir. Grenler ne denli ince öğütülmüşse duyarlık o denli azdır. Dolayısıyla çok ince grenli emülsiyonlar sadece pozitif malzemede, örneğin fotoğraf kağıtlarında kullanılır. Duyarlı filmlerde bu taneli görüntü oldukça kabadır. Görüntüdeki ince ayrıntılar belirgin olmaz.

Soru 135: İnce gren banyosu nedir? Kaba grenli filmlerin grenlerini incelten bir banyo mudur?

Bir görüntünün gren iriliğini belirleyen en temel öğe, emülsiyonun yapısal grenidir. Bunun banyo ile inceltilmesi olanaksızdır. Ne var ki herhangi bir geliştirme banyosunda bu yapısal gren iriliği daha da artar. Bu, görüntünün gelişmesi sırasında kararan grenlerin şişip birbirine yapışması ile olur. İnce gren banyolarının yapabildiği ancak bu yapısal grenlerin daha fazla büyümesini önlemektir. İnce gren banyoları başlıca iki özellikleri ile ayırdedilirler.

I- Düşük geliştirme enerjisi

II- Gümüş eritici madde içermek

Düşük enerji grenlerin şişmesini yavaşlatırken, gümüş eritici madde grenlerin kenarlarını kemirerek büyümeyi sınırlar. Gren üzerindeki etkilelerine göre ince gren banyoları

a) Standart ince gren (Metol borax) banyoları

b) Alkalisiz ince gren banyoları (metol sulfit)

c) Nötr ince gren banyoları (metol-borax-asit borik)

d) Süper ine gren banyoları gibi kategorilere ayrılır.

Soru 136: Bir fotoğrafın (negatifin) çözümleme gücü filmin gren yapısına mı bağlıdır?

Çözümleme gücünü (resolution) milimetrede çizgi ayırma şeklinde ifade edersek, bu elbette öncelikle filmin ayırma gücüne bağlıdır. Günümüzün modern emülsiyonlarında orta duyarlılıklı filmler 1 mm'de 100-160 çizgi ayırabilmektedir. Ancak bu geliştirme banyosunun kusursuz olması ile mümkündür. Banyoda grenler şişerse çözümleme gücü (resolution) zarar görür. Ayrıca sonuçta oluşacak negatifin ayırma gücü objektifin de ayırma gücüne bağlıdır. Günümüzde 1 mm'de 80-100 çizgi ayırabilen objektifler var. Bu duruma eğer film 1 mm'de 100 çizgi ayırdediyorsa objektifler de 100 çizgi ayırıyorsa sonuç negatifte bu uyumlu beraberlik sonunda mm'de 100 çizgi ayırdedilebilir diye düşünürsünüz. Ama durum pek öyle değildir;

Sonuç negatifin ayırma gücü R (neg.)

ham filminki R(film)

objekifin R(L) olsun.

1/R (neg.) = 1/R(film) + 1/R(L) bağlantısı geçerlidir.

Sayısal bir uygulama yapalım: Filmin ve objektifin ayırma gücü eşit ve 100 çizgi/mm olsun.

1/R neg = 1/100 + 1/100 = 2/100 = 1/50 1/R neg = 1/50

1/R neg = 50 çizgi / mm bulunur.

Sonuç: Negatiften belli bir ayırma gücü bekleniyorsa gerek kullanılan filmin, gerekse objektifin ayırma gücü çok daha yüksek örneğin iki kat gibi olmalıdır.

Bir başka uygulama yapalım.

Sonuç negatiften mm'de 30 çizgi bekleniyorsa bunun için 100 çizgi / mm ayıran bir film ve 50 çizgi /mm ayırma gücü olan bir optik kullanılırsa

1/R neg = 1/100 = 1/50 = 1/100 + 2/100 = 3/100

1/R neg= 3/100 R neg = 33 çizgi/mm

demek ki bu film ve bu objektif beklentimizi yerine getirebilir. mm'de 30 çizgi ayıran bir negatif eğer 24 mm x 36 mm (leica) formatında ise 10 kez büyütüldüğünde 1 mm'de 3 çizgi ayıran bir baskı oluşturur ki bu da 24 x 36 cm'lik bir baskı demektir. Bu baskıya 30 cm'den bakıldığında yeterli netlik izlenimi alınır. Bu gözün ayırdedebildiği netliğin alt sınırıdır.

Soru 137: Bir filmin veya bir negatifin sertliği ya da yumuşaklığı ne demektir?

Dilimizde sertlik ya da yumuşaklık ile ifade edilen kavramlar batı dillerindeki soft (yumuşak) ve hard (sert) sözcüklerinin karşılığıdır. Fotoğraf malzemelerinden sadece fotoğraf kağıtları değişik sertlik ve yumuşaklık derecelerinde üretilir. Sert bir kağıtla yumuşak negatiften normal bir fotoğraf elde edilir. Aynı şekilde yumuşak bir kağıtla sert bir negatiften de normal fotoğraf elde edilir. Fotoğraf filmleri (yani genel kullanım filmleri) sert ve yumuşak olarak üretilmezler. Filmlerin tamamı "normal konulardan" normal fotoğraf elde edilecek şekilde üretilmiştir. Pekiyi "normal konu" ne demektir? Bir sahnenin en parlak ve en koyu bölgelerinin yansıttığı ışığın oranı en çok 1:125 ise (yani makinadaki 7 duraklık aralığa karşı gelir). Ayrıca üzerine düşen ışığın ortalama yüzde 18'ini yansıtıyor ise bu sahne normal bir konu sayılır. Çünkü genel kullanım için üretilen filmler ancak bu oranda parlaklıkları kaydedebilirler.

Sahnenin parlaklık oranı 1:125'i aşıyorsa konu kontrastının yüksek olduğu, 1:30'dan düşük ise kontrastın düşük olduğu söylenebilir. Çünkü bir fotoğraf kağıdı ancak 1:30'luk bir parlaklık oranını kaydedebilir. (Yani 5 duraklık bir aralık) Fotoğraf filmine kaydedilebilen 7 duraklık parlaklık basamaklarından ancak 5 basamağı kağıda kaydedebilir. Normal bir konunun doğru pozlanmış görüntüsü, fotoğraf filmi üzerinde, ancak normal banyo edilmişse normal bir negatif verir. Yani 7 basamaklık konunun en üst ve en alt basamaklar dahil bütün tonları kaydedebilir. Eğer bu film normalden çok geliştirilirse kontrast artar, yani parlaklığı üst değerleri beyazlar ve griler biribirine karışır. Bir filmin kontrastı derken "yapısal kontrast" amaçlanır. Bütün film yapımcıları normal konulardan normal negatif elde edecek şekilde filmlerin yapısal kontrastlarını eşit tutmaya çalışırlar. Ama gene de bazı düşük duyarlı filmler daha kontrasttır. Bir negatifin kontrastı ise sadece filmin yapısal kontrastına bağlı değildir. Banyo koşullan negatif kontrastını belirleyen en güçlü faktördür.

Soru 138: Bir objektifin (veya emüsliyonun) definition'u (belirleme kabiliyeti) ne demektir?

Definition terimi ile kasdedilen konunun tüm değerlerinin filme olabildiğince aslına uygun olarak kaydedilmesidir. Bununla kasdedilen, konudaki her noktanın keskin bir nokta, her düz çizginin gerçekten düz bir çizgi olarakkaydedilmesidir. Ayrıca bütün renklerin objektifin ötesine (görüntü düzlemine) aynı şekilde geçmesidir. Buna renk geçirgenliği denir. Fotoğraf pratiğinde daha çok çözümleme gücü, resolution (resolving power) kullanılır. Bu konudaki temel ölçüt 1 mm aralıkta objektifin veya filmin ayırabildiği Çizgi sayısıdır. Günümüzde daha yeni kriterler var. Bunlar 1 mm aralıkta belli bir sayıdaki çizgi içeren görüntüdeki kontrastlık derecesi ile ilgilidir. Şimdi artık sadece çizgi sayısı ile değil, bunun kontrastı (belirginliği) ile de ilgileniyor.Bunlar;

O.T.F. (Optical Transfer Function)

M.T.F. (Modülation Transfer Function)

Şeklinde iki ayrı kriterdir. Bu kriterler hem objektif hem film için söz konusudur. Genel kullanım objektiflerinde çizgi ayırma gücü 30-80 çizgi/mm civarındadır. Modern filmlerde ise çizgi ayırma gücü 100-160 çizgi/mm'dir. Bir negatifte meydana gelecek ayırma gücünün bunların ortalaması civarında olduğu düşünülmemelidir. Bu konudaki bağıntı şöyledir:

RN : Negatifin ayırma gücü

RF: Filmin ayırma gücü

RL: Objektifin ayırma gücü ise

1 /RN = 1 /RF + 1 /RL bağıntısı geçerlidir.

Bir örnek yapalım:

50 çizgi/mm ayıran objektif ve 100 çizgi/mm ayıran film ile elde edilecek negatifte ayırma gücü

1/RN = 1/50 + 1/100 = R/100 + 1/100 = 3/100

RN=33 çizgi/mm olur.

Pratikte bir negatifin ayırma gücünün bağlı olduğu diğer faktörler ise;

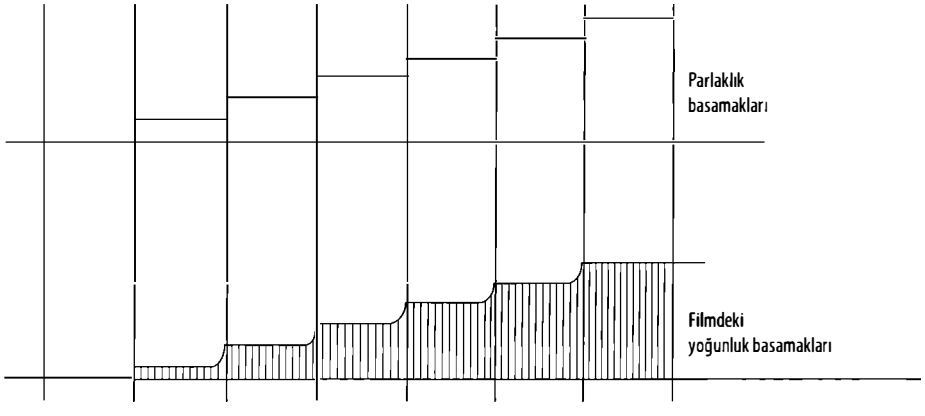
a) Aydınlatma kontrastı. Difüz bir ışıkta ayırma gücü daha az, direkt ışıkta daha yüksektir.

b) Doğru pozlandırmaya (özellikle fazla poz ayırma gücünü azaltır.)

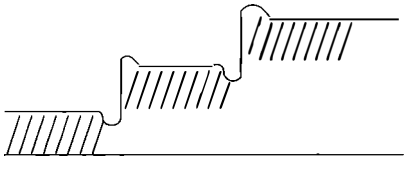
c) Banyo koşullarına bağlıdır. Uzun, sıcak, enerjik banyo koşulları ayırma gücünü olumsuz etkiler.

Soru 139: Akütans ne demektir?

Bu terimi dilimizde kenar keskinliği olarak kullanılmaktadır.



Şekilde görüldüğü gibi basamakların keskinliği geliştirme banyosunda silikleşir. Böylece görsel ayırma gücü zarar görür. Özel olarak tasarlanmış akütans banyoları kullanıldığında basamak dipleri çukurlaşır, basamak üstleri yükselir. Böylece ton basamakları abartılmış olur.



Soru 140: 35mm Leica filmden, x 2.5 büyütme, x 20 büyütme, x 60 büyütme, x300 veya 400 büyütme ne demektir? 24x36mm Leica film bu oranlarda büyütülünce kart boyutları kaç cm olmaktadır?

Biliyorsunuz (x) işareti aritmetikdeki dört işlemden birini gösterir. İki sayı arasına konulmuşsa başlangıçtaki sayının sonraki sayı kadar tekrarlanacağı anlamındadır. Sözlü karşılığı ise defa, misli, katı demektir. x 4'ün dört defa (dört katı) anlamına geldiği gibi. Büyütme bağlamında kullanıldığında x 4 dört kez büyütme demektir. Leica (minyatür) format 24 mm'ye 36 mm'lik bir alanı gösterir. Bu formatın yanına x4 büyütme yazılmış ise en ve boyunun 4 kez büyütüleceği anlamındadır. Bu durumun da büyütülmüş görüntü boyutları;

24mm x 4=96mm 36mm x 4= 144 mm

Yaklaşık olarak kartpostal boyu bir fotoğraf demektir. x10 büyütme sonunda ise benzer şekilde 24cm x 36cm boyunda bir baskı elde edilir. Baskı yapanlar bilirler ki, 24x36 formattan yapılan çeşitli büyütmelerden hiçbiri piyasadaki kağıt ölçülerine tam olarak oturmaz. 36:24 = format 1:1.5 oranında iken bütün fotoğraf kağıtlarının boyunun enine oranı farklıdır. Dolayısı ile kağıt boyuna bağlı olarak büyütme yapılınca kağıt eninden bir kısmı artar.

Soru 141: Değişik durumlarda uygulanabilecek ayarlamalar gösterilirken, "sec" tanımı kullanılmış, yani ISO 64-100 için normal sokak ışığında 1/2 -1 sec, f:2.8 gibi bu ne anlama geliyor?

Sec. kısaltması birçok batı dillerinde ortak olan saniye sözcüğünün kısaltmasından ibarettir. Sorulan örnekte 1/2 -1 saniye süreyle 2.8 diyaframda pozlandırma önerildiği anlaşılıyor.

Soru 142: Bir fotoğrağrafın keskinliği nelere bağlıdır?

Tek başına keskinlik subjektif bir kavramdır ama bazı objektif faktörler içerir.

- Önce kullanılan duyarlı malzemenin ayırma gücüne bağlıdır. Bu filmin ayırma gücü (Resolving Power) olarak ölçülebilir. Yani objektiftir.
- Sonra objektifin ayırma gücüne bağlıdır bu da tıpkı filminki gibi ölçülebilir.
- Aydınlatma kontrastına bağlıdır. Aynı konunun difuz ışıkta çekimi kontrast ışıktaki çekimine oranla daha az keskin görünür, bu subjektiftir.
- Konunun strüktürüne bağlıdır. İnce ayrıntıları ve çizgisel öğeleri olan bir konu daha keskin görünür. Bu da subjektiftir.
- Konu kontrastı yüksekse görsel keskinlik artar, bu da subjektiftir.
- Doğru pozlandırma keskinliği arttırır, objektiftir.
- Doğru netleme keskinliği sağlar objektiftir.
- Kısık diyafram keskinliği arttırır, objektiftir.
- Yüksek obtüratör hızı titremeyi en aza indirir, keskinliği arttırır, objektiftir.
- Aktüans (kenar keskinliği) görsel keskinliği artırır, akutans ölçülebilir bir kavramdır.
- Doğru geliştirme keskinliği arttırır, objektiftir.
- Kondansörlü agrandisör görsel keskinliği arttırır, objektiftir.
- Agrandisör objektifinin ayırma gücü keskinliği arttırır, objektiftir.
- Kontrast kağıt keskinliği arttırır; subjektiftir.
- Doğru netleme keskinliği sağlar.

Soru 143: Negatif filmle pozitif film arasında ne fark vardır?

Bütün duyarlı malzemelerde ışığa duyarlı gümüş tuzlan vardır. Işığı görünce kararır. Dolayısıyla tüm malzemeler negatiftir. Negatif filmdeki görüntünün, adına pozitif denen, film ya da kağıda kopyalanmasında iki kere negatif, pozitif görüntü verir. Negatif olarak bilinen çekim malzemeleri daha yumuşak gradasyonludur. Doğadaki geniş parlaklık skalasını kaydedebilmek için bu gereklidir. Çekilen bu negatifi aynı tip bir malzemeye kopyalarsak görüntü pozitif olur ama fazla yumuşak, diri olmayan yani siyah ile beyazı olmayan gri bir görüntü elde edilir. Bu yüzden kopya için üretilen malzeme ister saydam olsun (film) ister opak olsun (kağıt) daha yüksek kontrastlıdır. Siyah/beyaz pozitif malzemelerin çekim malzemesi gibi bütün renklere duyarlı olması gerekmez. Bu yüzden çekim filmleri pankromatik iken kopya filmleri ve fotoğraf kağıtları sadece maviye duyarlı "non-chromatic" malzemelerdir.

Soru 144: Renk ısısı ne demektir?

Önce bir düzeltme ile başlayalım. Renk ısısı değil renk sıcaklığı diyelim. Isı bir enerji türünün adıdır. Sıcaklık ise ısı almış bir cismin ısınma derecesidir. Renk sıcaklığı, bir ihtiyaçtan doğdu. İngiliz Fizikçi Lord Kelvin ışık renklerini bir şekilde ölçülendirmek istedi. Öyle ki, belli bir derece söylendiğinde belli renkte bir ışık anlaşılsın diye. Isıtılan bir katı maddenin örneğin bir demir parçasının ısıtıldıkça gösterdiği renk değişikliğine bakılarak renk sıcaklığı kavramı oluşturuldu. Bu amaçla adına black-body (kara cisim) denilen bir cihaz geliştirildi. Bu küre biçiminde sadece bir Yanında delik bulunan bir cihazdır. Başlangıçta bu delikten görünen mutlak karanlıktır. Isıtıldıkça örneğin +1000 C^0 civanında kızarır +5000 C^0 civarında beyaz ışık verir +7000 C^0 den sonra mavi ışık verir. Böylece her rengin derece olarak ifade edilen bir karşılığı bulunmuş olur. Burada kullanılan birim C^0 (santigrat) derecesidir başlangıç olarak suyun donma noktası olan 0^0 değil tüm moleküler hareketin son bulduğu -273 mutlak sıfır noktası başlangıç alınmıştır. Böylece 1000 C^0 yerine 1273 K^0 denilmektedir. Renk sıcaklığı ölçütü fotoğrafta farklı ışıkları filtre ile değiştirilerek filimlerin kalibre edildiği renk sıcaklığını elde etmek ve ışık kaynağını filmle uyumlu hale getirmek için kullanılmaktadır.

Soru 145: Neden gün ışığı ve suni ışık için iki ayrı tip film vardır?

Konuyu hangi ışık kaynağı aydınlatıyor olursa olsun gözümüz, değişen renklere uyum sağlar ve onları gün ışığındaki haliyle görür. Filmler tarafsızdır tungsten ışığın turuncuya boyadığı renkleri gün ışığı filmi bu haliyle kaydeder. Sadece tungsten tipi film, bu ışık altında renkleri normal gün ışığı altındaki gibi kaydedebilecek şekilde dengelenmiştir. Gün ışığı filmi de 5500 K^0 lik ışık altında renkleri doğru kaydedecek şekilde dengelenmiştir. Tek tip bir film, ancak "ışık dengeleme filtreleri" kullanarak her iki ışıkta kullanılabilir.

Soru 146: Gün ışığı filmi tungsten ışıkta; veya tungsten filmi, gün ışığında kullanılabilir mi? Nasıl?

Gün ışığı filmi 80A (mavi) filtre ile suni ışıkta kullanılabilir. Işık kaybı 2 stoptur. Tungsten film, özellikle sinema çekimlerinde 85B koyu soğan kabuğu rengi filtre ile gün ışığında da kullanılabilir. Işık kaybı 2/3 stop'tur.

Soru 147: Gün ışığında gün ışığı filmi kullanılırken neden filtre kullanılır?

Gün ışığı filmi 5500 K^0 lik standart gün ışığı için dengelenmiştir. Değişik saatlerde ve diğişik meteorolojik koşullarda gün ışığının sıcaklığı büyük ölçüde değişir. Bu kadar değişkenlik içinde doğru renkler elde edilebilmesi, mevcut ışığın sıcaklığını 5500 K^0 'e çeviren bir filtre düzeltmesine bağlıdır. Bu amaçla örneğin kapalı bir havada 81 serisi bir soğan kabuğu fitre veya gün batımına yakın kırmızılaşan ışığı düzeltmek için 82C gibi bir açık mavi filtre kullanılır.

Soru 148: Neden dia pozitif için ayrı, baskı için ayrı film gerekir?

"Negatif-pozitif" işlemi fotoğrafın en temel yöntemidir. Özellikle çok sayıda baskı elde etmek için vazgeçilmez yol negatif film kullanmaktır. Baskı yerine projeksiyon diasının tercih edildiği ve çok sayıda kopyanın gerekmediği haller için dia filmi uygundur.

Soru 149: Dia pozitiften de baskı yapılabilir mi?

Pahalı bir yöntem olan reversal yöntemle baskı yapılması mümkündür. Hatta bunlardan Cibachrome Yöntemi, baskı elde etmek için "negatif-pozitif" yöntemine tercih edilmektedir. Bu baskılar yüksek taban yansıtılıcılığı ile daha derin ve saydam siyah tonları vermektedir.

Soru 150: Renkli bir negatif bir kez daha negatif malzemeye kopyalanınca pozitif elde edilir mi?

Edilemez.

1. Neden, negatif film, baskı kolaylığı için turuncu bir maskla imal edilir. Bu yüzden kopyasında da temiz beyaz ve siyah zemin elde edilemez.

2. Neden, negatif yumuşak gradasyonlu bir malzemedir. 2'inci nesil kopya daha da yumuşak olur. Oysa doğru bir pozitifin Gamması 1 olmalıdır. Bu da yumuşak bir negatifin kontrast bir malzemeye kopyalanmasını zorunlu kılar.

Soru:151: Dia pozitif filmi kullanarak, beğendiğimiz bir diayı tekrar dia filmine çekerek çoğaltabilir miyiz?

Çoğaltma işini dia çekim filmiyle yapan bazı laboratuvarlar bile var. Ne var ki, bu doğru yol değildir. Bu, kopyanın kontrastını artırır. Bu amaçla yapılmış özel duplicate film kullanılması gerekir.

Soru 152: Bir çekim yaparak hem dia, hem baskı elde etmenin en sağlıklı yolu nedir?

İki yolu vardır:

1- Negatif film çekip ondan hem baskı, hem de pozitif filme kopya yoluyla dia elde etmek mümkündür. Bu yöntem Amerika'da oldukça yaygındır.

2- Dia çekip ondan reversal yöntemle baskı elde etmek bizde sıkça kullanılan yöntemdir.

Soru 153: Renkli film doğadaki renkleri olduğu gibi verir mi?

Her film doğadaki renkleri kendi renklerine çevirerek verir. Mutlak anlamda doğru renk verimi almak bir idealdir. Ayrıca renkli fotoğrafta doğru renk verimi almakla, hoşa giden bir fotoğraf elde etmek aynı şey değildir. Renkli fotoğrafta çeşitli yaklaşımlar konusunda usta fotoğrafçı Andreas Feininger der ki,

- Bazen renk verimi doğrudur ama biz onu doğru bulamayabiliriz.
- Bazen renk verimi yanlıştır ama biz doğru bulabiliriz.
- Bazen ne renk verimi doğrudur ne de doğru bulunur ama sonuç beğenilir.

Günümüzde doğru renk yerine bu üçüncü yaklaşım revaçtadır. Bazı filmler var ki, doğru renkler verdiğini kimse iddia edemez. Öteden beri namuslu renkler (doğru renkler) peşinde olan bazı firmaların bugün adı bile anılmıyor.

Soru 154: Buz dolabmda saklanan renkli filmler hiç bayatlamaz mı?

13C° altında saklanması şart. Filmlerin son kullanım tarihleri zaten bu koşula bağlı olur. Böyle

bir saklama koşulu olmayan filmler için de soğukta saklamanın bayatlamayı geciktirdiği söylenebilir. Sayısal bir bilgi veya bu konuda bir araştırma varsa bile ben bilmiyorum.

Soru 155: Buzdolabından çıkarılan film hemen kullanılabilir mi?

Soğuk ortamdan sıcak ortama geçen her objenin üzerine yeni ortamın nemi yoğuşur. Buzdolabından çıkan film kutusu üzerine dokunarak bunu anlayabiliriz. Eğer kutu açılıp kaset ve film ortam havası ile temas ederse kaset ve film üzerinde yoğuşan nem filme zarar verir. geçmişte bir gün, acele ile dolaptan bir filmi alıp makinaya taktığımı anımsıyorum. Bir saat içinde filmin tamamı kullanıldı. Banyo edilince bütün karalerin üzerinde su damlacıklarının neden olduğu, ilave kabarcıklardan bir doku, görüntüye eklenmiş oldu. Yapılan çekim de film de boşa gitti. Oysa bugün böyle bir sonucu bir marifet gibi sunmak ve "ben özellikle istedim" cümlelerinin arkasına sığınmak pekala olasıdır. Yayınlarda, genel olarak, tek film kutusunu bir saatten önce açmamak 30 m'lik (bulk-film) sarma filmleri akşamdan çıkarıp sabah kullanmak tavsiye ediliyor.

Soru 156: Çekilen film neden hemen banyo edilmelidir?

Pozlanmış bir filmdeki görüntü emülsiyon daki gümüş tuzlarının belleğindedir. Zaman geçtikçe bu bellek (aldığı etkinin en zayıfından başlamak üzere) yavaş yavaş boşalır. Banyosu gecikmiş filmlerde önce gölge detayları kaybolmaya başlar buna bağlı olarak kontrast artar. Bu nedenle filmlerin olabildiğince erken yıkanması gerekir.

Soru 157: Amatör ve profesyonel filmlerin farkı nedir?

İki türlü farktan söz edilebilir. Birincisi, filmin maksimum yoğunluğu ve kontrastı ile ilgilidir. Profesyonel filmlerde daha güçlü siyahlar elde edilir. Kontrastıyüksek poz toleransı azdır. Amatör filmlerse biraz daha düşük kontrastlı, poz toleransı fazla ve siyahları o denli güçlü değildir. İkinci husus duyarlılıkla ilgilidir.

Profesyonel filmlerin üzerinde yazılı duyarlılığa yakın olduğuna inanabilirsiniz. Amatör filmlerde gerçek duyarlılık kutudaki duyarlıktan farklı olabilir ve bu her emülisyonda değişebilir. Bir dönem 1970 ve 80'li yıllarda, filmlerin test edildikten sonra bulunan gerçek duyarlılıkları "Effectiv Speed" adıyla kaşe basılarak kutuların içindeki prospektüslerde belirtiliyordu. Bugün bu uygulamadan vazgeçilmiş görünüyor. Benim bu dönem çalıştığım, Stuttgart'daki stüdyo 13'e film sipariş edince gelen paketin üzerinde stüdyo tarafından test edilmiş gerçek duyarlıktan başka doğru renkler için hang filtrelerin kullanıması geretiği de yazılır idi. Ayrıca eşdeğerlik sapması (Reciprocity Faillure) nedeni ile uzun pozlardaki gerçek duyarlık da yazılıydı.

Bir örnek vermek gerekirse, ambalajında 100 ASA yazan bir filmin test kartı şöyle olabilir.

obtüratör hızı	***efektif speed***	***Doğru renkler için kullanılacak filtre***
1/500	*80 ASA*	*05 G (05 yoğunlukta yeşil filtre)*
1/250	*80 ASA*	*Filtresiz*
1/125	*80 ASA*	*Filtresiz*
1/60	*80 ASA*	*Filtresiz*
1/30	*80 ASA*	*Filtresiz*
1/15	*64 ASA*	*5M (05 yoğunlukta magenta filtre)*
1/8	*50 ASA*	*10M (010 yoğunlukta magenta filtre)*
1/4	*40 ASA*	*15M (015 yoğunlukta magenta filtre)*

Soru 158: Aynı pozometre aynı makine ve aynı filmi kullandığımız halde neden düşük orta ve yüksek parlaklıktaki konular farklı koyulukta sonuçlar verir?

Bunun iki türlü nedeni olabilir. Birincisi ölçme tekniği ile ilgilidir. Eğer yansıyan ışık ölçülüyorsa, konuların parlaklık farkları yansıtıcılık farkından doğuyorsa, sonucun böyle olması doğaldır. Aynı ışık altında bir kar manzarası ile çam ormanı çekiminde pozometre farklı değerler verir; halbuki doğru poz değeri her ikisinde de yaklaşık olarak aynı olmalıdır. Konu parlaklığına bağlı bu tür farklılaşmalar doğru pozu bulmanızı zorlaştırır. İkincisi ise eşdeğerlik yanılsaması ile ilgili olabilir. Eğer aynı duvar alaca karanlıkta ve öğle vakti çekiliyorsa, biri 2 saniye diğeri 1/125 le pozlanıyorsa, pozometrenin veriği değer doğru olmayacaktır. Çünkü film 100 ASA ise bu 1/125 saniye için doğrudur. 2 saniye için film duyarlığı 50 veya 40 ASA olabilir. Bu bilgiye ait örnek bir önceki soruda verildi.

Soru 159: Tüm malzeme, ışık ve pozlandırma koşullarımızı aynı tutsak bile değişik laboratuvarlarda banyo edilen dialar aynı olur mu?

Olmaz. İki açıdan olmaz. Birincisi koyulukları tutmaz aynı derecede itibarlı iki laboratuvarda yıkanan filmler arasında, 1 durağa varan koyuluk farkına sıkça rastlanır. İkinci olarak aynı koyuluktaki dialaların renk değerleri fark edebilir. Bunda kullanılan değişik banyo "kit" lerinin etkisi olduğu kadar banyo tekniği banyoların eskimişlik derecesi (yeterince takviye edilip edilmemesi) gibi birçok faktör vardır.

Soru 160: Az ışıklı ortamlarda sonuç alabilmek için bir renkli filmi, üzerinde yazılandan daha yüksek duyarlıkta kullanıp, banyoda zorlayabilir miyiz?

Dia pozitif filmlerini siyah beyaz filmler gibi zorlayabiliriz. Bu "Push- process"le dengelenebilir. Ancak bu arada kontrastın yükselmesi ve renk dengesinin bozulması göze alınmalıdır. Zorlamaya uygun filmler yüksek duyarlılıkla olanlarıdır. Orta ve düşük duyarlılıkta olanlar değil. Bu işlemin tersi yani üzerinde belirtilenden daha düşük bir duyarlılığa göre (fazla pozlama) ve bunu banyo ile dengeleme "Pull Process" (daha sınırlı olarak) kontrastı düşürmek için kullanılabilir. Push Process için limit en çok 3 durak "Pull Process" için 1 duraktır. Bu işlemleri renkli negatif filmlere uygulamayınız onlar zorlamaya elverişli filmler değildir.

Soru 161: Bir filmin duyarlılığını zorlamakla gerçek duyarlılığı daha yüksek olan bir filmi kullanmak arasmdaki fark nedir?

Duyarlılığı zorlanmış bir filmde gölgeli alanlar ayrıntısız iken, gerçek duyarlı filmde buralarda yeterli ayrıntı vardır. Zorlanan film daha kontrast sonuç verir. Bu, yöntem olarak düşük kontrastlı (yumuşak) konular için uygundur.

Soru 162: Renkli dia banyosu veya renkli negatif-pozitif işlemleri amatör olarak da yapılabilir mi?

İki önemli şeyi sağlamak koşulu ile bu mümkündür. Birincisi işlemleri sabit ısıda yapmaya imkan veren termostatlı ısıtıcısı olan bir su kabı (water jaket)'e sahip olmak gerekir. Çünkü tankları ve küvetleri ancak bunun içinde sabit ısıda tutmak mümkündür. İkincisi ise, renkli kitlerin eritildikten sonra kısa süre içinde tüketilmesi gerekir. Bu kitleri kullanacak kadar film veya baskı biriktirilmiş olması gerekir. Aksi halde bu yöntem ekonomik olmaktan çıkar.

Soru 163: Son kullanma tarihlerinden sonra renkli filmler gerçekten kullanılamaz mı?

Bazen evet bazen hayır. Bu, pekçok faktöre bağlıdır. Filmler sadece üstlerinde yazılı son kullanma tarihleri içinde güvenle kullanılabilirler. Hatta iyi koşullarda saklanmamış yüksek duyarlı filmler süresi dolmadan da niteliğini kaybetmiş olabilir. Süresi dolduktan sonra düşük

duyarlı filmler daha bir süre kullanılabilirler. Genel bir kural olarak bayatlayan filmlerin kontrastının düştüğü ve renk dengesinin magentaya doğru kaydığı söylenebilir. Bazı filmlerde bunun tersi de görülür. Yapısal olarak sarı- yeşil dominantı olan bir filmin bayatladıktan sonra renginin magentaya kayarak düzeldiği dahi görülmüştür. Dia pozitif filmlerinin bayatladığı vakit duyarlılığının düştüğü ve fazla poz istediği şeklindeki yanlış kanaat oldukça yaygındır. Filmin kontrastı ciddi şekilde düştüğü için fazla poz filmi büsbütün yumuşatıp kullanılmaz hale getirir. Bunun tersine belki biraz az poz verip banyoda biraz zorlamak kontrastı yerine getirirse de renk dengesinin iyice bozacağı kesindir. Çünkü hem fazla banyo hem bayat film her ikisi birden renk dengesini magentaya doğru kaydırır.

Soru 163: "Latitude" ne demektir?

Biz ona poz toleransı diyoruz. Bir duyarlı malzemenin kaydedebileceği parlaklık değeri ne kadar genişse poz toleransı o kadar geniş olur. Başka bir deyişle kontrast malzemelerin poz toleransı yumuşak malzemelere göre daha azdır. Bir negatifin poz toleransı kullanılan filmin yapısal kontrastından başka banyo karakterinden de etkilenir. Örneğin yoğun D76, ya oranla 1+3, sulandırma ile uygulanan D76 banyosu, filme daha geniş poz toleransı kazandırır.

Soru 164: Filmde görüntü neden negatif (Ters) çıkar?

Görüntüde iki türlü terslikten söz edilebilir. Bunlardan biri optik tersliktir yani görüntü başaşağıdır, sağ ve sol yer değiştirmiştir. Bu, mercekte görüntü oluşumunun doğal sonucudur. Sanırım asıl sorulan, sahnedeki siyahların beyaz, beyazların siyaha dönüşmesidir. Bu da fotoğraf oluşumunun fiziko-kimyasal doğasında vardır. Çünkü görüntü oluşumunun mantığı ışık gören yüzeyin gördüğü ışık oranında kararması esasına dayanır. Dolayısıyla doğru görüntüyü elde etmek için bu işlemin bir kez daha tekrarlanması gerekir. Bir zorunluluk olarak ortaya çıkan "negatif - pozitif" süreci aynı zamanda fotoğrafın çoğulculuğunu sağlamıştır. Fotoğraf tek nüsha olarak üretilen adına negatif denen bir klişeden, sayısız pozitif elde etmeyi mümkün kılar. Sürecin sinemadaki uygulaması da böyledir. Bu, fotoğrafın da sinemanın da işlevine uygundur.

Soru 165: Doğrudan pozitif görüntü veren filmler de var. Dia pozitif denen bu filmlerde başka bir kimyasal işlem mi var? Nasıl oluyor da fotoğrafın mantığı dediğiniz süreç burada başka türlü işliyor?

Bu tür filmlerde de önce konunun ilk görüntüsü negatiftir Banyonun bundan sonraki aşamasında özel yöntemlerle bu görüntü tersine çevrilir, "enversiyon" denen bu işlem, eski yöntemlerde filmin ışığa gösterilmesi şeklinde yapılırdı. Günümüzün yöntemi, filmi ikinci aşamada enversiyon (Reversal) banyosundan geçirerek kimyasal yoldan gerçekleşiyor.

Soru 166: Bazı filmler diğerlerine göre daha kalın mıdır?

Evet öyledir. Burada iki ayrı kalınlık söz konusudur. Taşıyıcının kalınlığı, filmin duyarlığı ile ilgili olmayıp yapımcı firmanın kararandır. Bu kalınlık emülsiyonlu yüzün dalgalanmaması için yararlıdır. Ama güçlü noktasal ışıkların film tabanının alt yüzünden yansıyarak hale yapmasına neden olacağı için zararlıdır. Bir de taban üzerine sürülen duyarkat (emülsiyon) m da kalınlığından söz edilebilir. Orta ve düşük duyarlılıktaki filmler tek emülsiyon tabakası ile üretilirken yüksek duyarlılıklı filmler mutlaka çift kat emülsiyonla üretilirler. Emülsiyon inceliği fotoğrafta keskinliği koruyan bir faktördür. Kalın emülsiyon içinde ışık dağılması yüzünden keskinlik zarar görür. Üstelik bu filmler iri grenli de olduğundan keskinlik azalması bir de bu nedenle olur.

Soru 167: Filmin arka yüzünde bazen ıslak ele bulaşan boyalı bir tabaka var bu nedir?

Emülsiyonu geçerek destek tabakasına kadar gelen ve yoluna devam eden bir ışın arka yüzden yansıyıp emülsiyonu arka taraftan defalarca etkiler ve hale yapar. Bunu önlemek için bu ışınları yutan bir tabaka, ya emülsiyon altına ya da destek tabakasının arka yüzüne sürülür. Boyadan ibaret olan bu tabaka suyla ilk temasında suya, örneğin geliştirme banyosuna karışır ve rengini yitirir. Hale konusunun çok daha önemli olduğu sinema filmleri için Kodak firması özel bir "antihalo" üretmiştir. "Carbon black" denen bu tabaka bildiğimiz lamba isi gibidir ve çok etkili bir yutucudur. Eastman negatif filmlerde kullanılmıştır. Temizlenmesi basınçlı su fıskiyeleri ile ve mekanik bir yöntemle olur. Eğer böyle bir film fotoğrafta kullanılmışsa, arka yüzün temizliği alkolle ıslatılmış yumuşak bir bezle silinerek yapılır.

Soru 168: 6 cm den geniş örneğin 9x12 boyut için neden şerit filmler yapılmıyor?

Fotoğraf boyutu ile film kalınlığı arasında bir bağıntı vardır. Boyut ne kadar büyürse taban malzemesi o oranda tok olmalıdır ki görüntü alanında dalgalanma olmasın. Belli kalınlıktaki filmin de bobin haline getirilmesi mümkün değildir.

Soru 169: Plan filmlerinin (tabaka filmlerin) kenarındaki çentikler nedir?

Bunlar karanlıkta film kenarına dokunarak alabileceğimiz bilgiler içerir. Filmin cinsi, ASA değeri gibi. Derginin 41. sayısında Ar. Gör. Ozan Bilgiseren bu konunun ayrıntısını yazdı. 54. sayfaya bakınız.

Soru 170: Siyah-Beyaz film kutuları üzerinde "Panchromatic" yazıyor. Bu ne demektir?

Bu, filmin bütün renkleri yaklaşık olarak aynı duyarlıkta kaydettiğini gösterir. Örneğin orta koyulukta mavi, kırmızı ve yeşil renklerin siyah beyaz filmde aynı koyulukta orta gri olacağını ifade eder.

Soru 171: Siyah-Beyaz film kutuları üzerinde daima ASA (ISO) değeri açıkça yazıldığı halde fotoğraf kağıtları üzerinde normal, kontrast, soft gibi bilgiler ya da numaralar var da duyarlılıkla ilgili bilgi yok. Bu kağıtlar neye göre pozlandırılacak? Benzer şekilde filmlerin de normali, kontrastı, yumuşağı yok mu?

Film emülsiyonları fotoğraf kağıtlarına oranla çok daha kalındır.Bu daha yüksek kararma kapasitesi demektir. Bu kapasite geliştirici etkisine fazlaca açıktır ve film fazla geliştirildikçe kontrastı artar. Bu, filmlerin kontrastının esnek olduğu anlamına gelir. Oysa kağıtların kapasiteleri sınırlıdır. Sonuna kadar geliştirilirler ve kontraslıkları esnek değildir. Bu yüzden çeşitli kontraslıkta kağıt üretilmesi gerekir. Filmler için böyle bir ihtiyaç yoktur. Öte yandan filmler makineye takılıp kullanılırlar ve test edilmeleri şansı pek yoktur. O yüzden duyarlılıkları bilinmelidir. Oysa kağıtlar karanlık odada test edilerek kullanılırlar. Yani kağıtların poz toleransı yoktur, baskı pozunun kesin olması gerekir. Oysa filmlerin poz toleransı oldukça geniştir.

Soru 172: Duyarlığı yüksek filmlerin daha net görüntü verdiği doğru mudur?

Burada sözü edilen "duyarlılık" az ışığa duyarlılıktır. Bir film ne kadar düşük ışıktan etkilenirse o kadar duyarlı sayılır. Yoksa ince ayrıntılara duyarlı olmak fotoğrafta ayırma gücü, "definition" veya "resolution" gibi kavramlarla ifade edilir ki bunlardan söz edilmiyor. Bu durumda duyarlı film tam tersine daha kaba, daha az keskin görüntü verir. Çünkü filmin duyarlılığı ile birlikte zorunlu olarak duyarlı taneciklerin (gren) iriliği de artmaktadır.

Soru 173: Düşük duyarlı filmler yaz ayları için mi uygundur?

Piyasada böyle laflar dolaşır. Sadece az ışık ve bol aydınlık kavramı açısından belli bir haklılığı olsa da, konuların kontrastı (parlaklık oranı) daha da önemlidir. Direkt gün ışığında (yaz ışığında)

kontrast yüksektir. Düşük duyarlı filmler de yüksek kontrasta eğilimli ve poz toleransı düşük filmlerdir. Oysa kontrast konular için poz toleransı fazla bir film daha uygun düşer. Ama konu az ışıklı ortamlarda röportaj olunca, makine elde kullanılıyorsa elbette yüksek duyarlı filmler gerekir. Bunun dışında kışın kapalı havalarda düşük kontrastlı konular için (belki zorunlu olarak tripodla) düşük duyarlı filmler daha uygun düşer.

Soru 174: Bazı manzara fotoğraflarında ya da mimari ve endüstri fotoğraflarında görülen gravür belirginliğinde çizgisel keskinlikler ve ayrıntı zenginliği nasıl elde ediliyor? İnce gren tekniği ile mi?

İnce grenli filmlerle ince gren banyoların buna yardımı olduğu kesindir. Fakat ayrıca gravür tadında görsel keskinlik Akütans denen başka bir kavramla açıklanıyor. Akütans, ton basamaklarının birinden diğerine geçerken yumuşak bir geçişle değil sanki arada çizgi varmış gibi kesin bir ayrımla geçilmesidir. Bu amaçla üretilmiş özel akütans banyoları vardır. Bu sonuç sadece banyo akütansının değil objektif ve film akütansının da sonucudur. Üçü bir araya gelince etkileyici sonuçlar elde edilir. Esasen akütans banyolarının karakteri, orta ve düşük duyarlılıklı filmlere uygundur. Bu banyolar alıştığımızdan daha saydam negatif verir. Ama kontrasları yeterlidir. Herhangi bir duyarlılık azalmasına neden olmazlar. Tam tersine bazıları 0.5 stop duyarlılık artırırlar.

Soru 175: Gren Nedir?

Film üretiminde, Işığa duyarlı gümüş tuzları belli bir incelikle öğütülür. Sonuçta oluşan bu kristal tanelerine gren denir.Gren büyüklüğü ile film duyarlığı arasında bir bağlantı vardır. Grenler inceldikçe duyarlılık azalır. Ama bu çok genel bir söyleyiştir. Firmaların teknolojilerine bağlı olarak sonuçlar farklı olabilir. Aynı duyarlıkta olan çeşitli marka filmlerin gren incelikleri farklı olabilir.

Soru 176: Grenler sonradan inceltilemez mi?

Üretilen filmlerdeki grenlilik öncelikle yapısaldır. Geliştirme banyoları, işlem sırasında bu grenleri şişirip birbirine yapıştırırlar. Adına "ince gren" denen banyolar yapısal grenliliği arttırmadan gelişmeyi gerçekleştiren banyolardır. Yoksa grenleri ortadan ikiye dörde bölerek ufaltan bir yöntem yoktur.

Soru 177: T grenden söz ediliyor 100 ASA filmin grenliliği eski 50 ASA gibiymiş doğru mu?

Kodak firmasının iddiası budur. Kesin bir doğrulama yapılması ciddi bir laboratuvar çalışması yapmayı gerektirir. T gren, kristallerin (bir tür silindir arasından geçirilmesi gibi) ezilerek yassılaştırılması ile elde ediliyor ve birim hacime daha çok gren sığdırıldığı için etkilenme kapasitesi azaltılmadan grenler inceltilmiş oluyor. Bu tekniğin kullanıldığı Kodak VR tipi renkli negatif filmler, düşük kontrastları nedeni ile önce şikayetlere sebep olduysa da daha sonra geliştirilen filmlerde yöntem oturdu. Şu anda gerek siyah - beyaz gerek renklide yaygın olarak kullanılıyor. Artık bu teknolojiyi kullanan başka firmalar da var.

Soru 178: Duyarlılık neye göre belirlenir? İki filmin duyarlılığını karşılaştırırken nelere bakılır?

Duyarlılığı bilinen bir film bilinmeyen bir film karşılaştırılırken negatiflerin ortalama koyuluklarına bakılması yanlıştır. Örneğin, bilinen, 100 ASA'lık bir filmle karşılaştırılan başka bir film daha düşük duyarlılıkta ise bize olduğundan daha duyarlı görünebilir. Çünkü ışık bölgeleri daha çok kararır ve bizi yanıltır, genel yoğunluk yüksek görünür ama gölge ayrıntıları yetersizdir, ikinci film daha duyarlı bir filmse genel yoğunluğu düşük görünür. Film olduğundan

daha duyarsız zannedilir. Özetle filmlerin farklı gradasyonları nedeni ile yanılabiliriz. Duyarlılık belirlemelerinde tek ve ortak kriter gölge detaylarıdır. Yani filmin minimum etkilenme eşiğidir. Örneğin A.S.A (ISO) kriterinde, duyarlı film üzerinde basılabilir ilk grileşmeyi meydana getiren poz süresinin belirleyici olduğu kabul edilmiştir.

Soru 179: Gradasyon Kontraslıkla aynı şey midir? Nedir?

Bir duyarlı malzemeye kademe kademe artan değerlerde poz verildiğinde malzeme üzerinde bir gri skala meydana gelir. Bu skaladaki açıktan koyuya giden derecelenmelere bakılarak malzemenin gradasyonu belirlenir. En açıktan en koyuya birkaç basamakta ulaşıyorsa buna sert gradasyonlu veya yüksek kontrastlı denir. Aynı şekilde pozlanmış başka bir malzemede siyaha daha çok gri basamağından sonra ulaşılıyorsa buna da yumuşak gradasyonlu veya düşük kontrastlı denir.

Soru 180: İkisi de aynı genel yoğunlukta iki negatiften, hangisinin az pozlanmış hangisinin az geliştirilmiş olduğu nasıl anlaşılır?

Gölge detayları boş ve saydam olan film az pozlanmıştır. Gölge detayları fazlası ile yeterli olduğu halde filmde siyaha ulaşmış nokta yoksa az geliştirilmiş demektir.

Soru 181: Pozlanmış filmde neden görüntü görünmez?

Pozlandırma ile filmde adına "gizli görüntü" veya "Latent İmage" denilen etki oluşur ve ancak geliştirme banyosundan sonra görüntü farkedilir.

Soru 182: Eşdeğerlik sapması (reciprocity failure) nedir? Neden kaynaklanır, ışıktan mı, duyarlı malzemeden mi? Yarattığı sorunlar nelerdir? Hangi durumlarda karşımıza çıkar?

Eşdeğerlik sapması (reciprocity failure) açıklamasından önce pozlandırmanın temel ilkesi olan eşdeğerlik yasasını hatırlayalım.

Eşdeğerlik yasası

Bir negatifin doğru pozlanması, konudaki en parlak bölgenin negatifi siyahın eşiğine kadar karartması, en koyu yerler için de basılabilir ölçüde ayrıntının filme kaydedilmesi olarak açıklanabilir. Bunu sağlayacak ışık miktarının filme düşmesi gerekir. Bu toplam miktar, kısık bir diyaframla azar azar uzunca bir sürede filmin üzerine biriktirilebileceği gibi kısa bir sürede açık bir diyaframla da filme düşürülebilir. Örneğin pozlandırma için uzun sayılabilecek 1 saniye gibi bir sürede ve 22 diyaframla doğru olan ışık miktarı, farklı bir sürede farklı bir diyaframla da sağlanabilir. Yukarıdaki diyafram ve süre çiftlerinden her biri 1 saniyeye f22 diyaframın eş değeri ışık verir. Bu denkliğin adı eşdeğerlik yasasıdır. Bu yasa genel bir ifadeyle, 1 saniye ile 1/1000 saniye arasındaki süreler için geçerlidir.

Eşdeğerlik sapması:

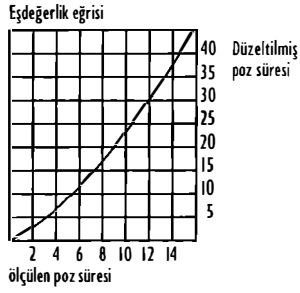
Eşdeğerlik yasasının geçerli olduğu aralığın dışında, yani 1 saniyeden uzun ve 1/1000 saniyeden kısa pozlandırmalarda eşdeğerlik yasası geçersizdir. 1 saniyeden uzun pozlarda film yeterince ışık almamış gibi zayıf bir negatif elde edilir. Bunu gidermek için süreyi arttırmak veya diyaframı açmak gerekir. Böylece normal koyulukta bir fotoğraf elde edilir fakat bu kez de, negatifin kontrastı yükselmiş olur. Bazı firmalar bu durum için banyo süresini bir miktar azaltmayı önerirler. Eşdeğerlik sapmasının iki önemli etkisi,

I- yoğunluk azalması,

II- kontrast yükselmesidir.

Aşağıda Kodak ve Ilford filmleri için önerilen düzeltmeler var. Bu özellik her firmanın yayınladığı teknik datalarla yapılmalıdır.

Kodak filmleri için			
ölçülen değer	düzeltilmiş değer		banyo düzeltmesi
	enstantene ile	diyafram ile	
1"	2"	+1 stop	-%10
10"	50"	+2 stop	-%20
100"	1200"	+3 stop	-%30
1/1000"	-	-	+%10
1/10000"	1/7000	+1/2 stop	+%15



Bu banyo düzeltmeleri Kodak filmlerin daha kolay kontrastlaştığını düşündürüyor. Oysa Ilford filmleri için böyle bir düzeltme önerilmiyor. Sadece süre arttırılması öneriliyor. Üstteki çizelgeye göre düzeltme yapılacak.

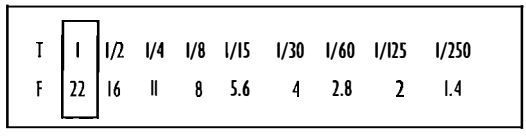
Buraya kadar eşdeğerlik sapmasının siyah-beyaz filmlerdeki etkisini açıkladım. Renkli filmlerdeyse başka bir önemli sonucu da renk sapmasıdır. Siyah-beyaz filmler için önerilen düzeltmelerin film duyarlığına göre değişmediği, hep aynı düzeltmelerin önerildiği görülüyor. Halbuki aynı firmaların değişik duyarlıktaki dia ve negatif filmlerinden her biri için ayrı düzeltme öneriliyor. Aşağıda Kodak filmleri için önerilen düzeltmelerin bir çizelgesi var. Her film için farklı süre ve farklı renk filtresi, düzeltme için önerilmekte. Buna ek olarak Kodak son yıllarda 1 saniyeden uzun pozların kullanılmasını tavsiye etmiyor. Sağda da Fuji filmler için önerilen çizelge var. Bu çizelgeden anlaşılan, Fuji renkli filmlerinde eşdeğerlik sapmasının etkilerinin, ancak 15 saniye gibi uzun pozlardan itibaren başladığı ve bundan sonra bir düzeltme ihtiyacı doğacağıdır. Böylece az ışıklı ortamlarda uzun pozlar uygulanırken daha az düzeltme yapılacaktır.

Bazı KODAK Renkli Filmlerin uzun pozlamaya bağlı hız ve renk dengesi değişimlerine karşı önerilen düzeltmeler

Filmi / Pozlama	1/10000s	1/1000s	1/100s	1/10	1s	10s	100s
EKTACHROME PANTHER 50 Professional (Günışığı)	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	+1/2 durak CC05M	+1/2 durak CC05M	**Tavsiye edilmez**
EKTACHROME PANTHER 50X Professional (Günışığı)	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	+1/2 durak CC 05B	+1/2 durak CC05B	**Tavsiye edilmez**
EKTACHROME PANTHER 100 Professional (Günışığı)	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	+1/2 durak CC05B	+1/2 durak CC05B	**Tavsiye edilmez**
EKTACHROME PANTHER 100X Professional (Günışığı)	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	+1/2 durak CC05B	+1/2 durak CC05B	**Tavsiye edümez**
EKTACHROME 64 Professional (Günışığı)	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	+1/2 durak CC05R	**Tavsiye edilmez**	**Tavsiye edilmez**
EKTACHROME 64X Professional (Günışığı)	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	+1/2 durak CC05R	**Tavsiye edilmez**	**Tavsiye edilmez**
EKTACHROME 100 and 100 PLUS Professional	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	+1/2 durak CC05R	**Tavsiye edilmez**	**Tavsiyı edümez**
EKTACHROME 100X Professional (Günışığı)	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	+1/2 durak CC05R	**Tavsiye edilmez**	**Tavsiye edümez**
EKTACHROME 200 Professional (Günışığı)	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	Yok Filtre gerekmez	+1/2 durak CC05M	**Tavsiye edilmez**	**Tavsrye edilmez**

Fuji filmlerinin eşdeğerlik sapması karakteristiği

Film	Obtüratör hızı/düzeltme filtresi/poz ayarlaması			
FUJICHROME Velvia for Prolfesionals (RVP)	1/4000'den 1 saniyeye	4 san.	16 san.	64 san.ve daha uzun
	Yok	5M + 1/3 durak	10M +2/3 durak	Tavsiye edilmez
FUJICHROME PROVIA 100F Professional (RDPIII)	1/4000'den 128 san.	4dk.	8dk.	
	Yok	2.5G + 1/3 durak	Tavsiye edilmez	
FUJICHROME ASTIA 100 Professional (RAP)	1/4000'den 32 san.	64 saniye	2dk.	8dk.
	Yok	Yok + 1/3 durak	Yok + 1/2 durak	Tavsiye edilmez
FUJICHROME MS 100/1000 Professional (RMS)	1/4000'den 32 san.	64 san.	2dk.	8dk.
	Yok	Yok + 1/3durak	Yok + 1/2durak	Tavsiye edilmez
FUJICHROME PROVIA 400F Professional (RHPIII)	1/4000'den 32 san.	64 san.	2 dk.'dan 4dk'ya	8dk.
	Yok	5G +2/3 durak	7.5G + 1 durak	Tavsiye edilmez
FUJICHROME 64T TYPE II Prolessional (RTP II)	1/4000'den 30 san.	1/15'den 64 san.	2dk. 4dk.	8dk.
	Tavsiye edilmez	Yok	rok + 1/3 durak Yok + 1/3 durak	Tavsiye edilmez
FUJICHROME Sensia 100 (RA)	1/4000'den 16 san.	32 saniye	2dk.	8dk.
	Yok	Yok + 1/2durak	2.5R + 1 durak	Tavsiye edilmez
FUJICHROME Sensia 200 (RM)	1/4000'den 32 san.	64 saniye	2 dk.'dan 4 dk.'ya	8dk.
	Yok	5G +2/3 durak	7.5G + 1 durak	Tavsiye edilmez
FUJICHROME Sensia 400 (RH)	1/4000'den 32 san.	64 san.	2 dk.'dan 4 dk'ya	8dk.
	Yok	5G +2/3 durak	7.5G + 1 durak	Tavsiye edilmez



Soru 183: Nadir Kafalı ve Levent Kılıç'ın fotoğraf kitaplarında düşük ISO'lu (25-50 ISO) filmler düşük kontrastlı, yüksek ISO'lu fimler yüksek kontrastlıdır deniliyor. Oysa düşük ISO'lu fimlerin yüksek, yüksek ISO'lu filmlerin düşük kontrastlı olduğunu bir çok yayında okumuştum. Hangisi doğru?

Daha önce de söylediğim gibi film yapımcıları bütün filmleri eş değer kontrastlıkta üretmeye çalışıyorlar. Bütün negatifler aynı fotoğraf kağıtlarına basılabilsin diye. Ancak malzemenin yapısal karakteri yüzünden hızlı filmler yavaş filmlere oranla biraz daha yumuşak eğilimlidirler. Bu genel durumun dışında hızlı filmler ancak zorlandıklarında (pushprocess) kontrast negatifler verirler.

Soru 184: Negatif filmden doğrudan pozitif (dia) elde etmek (kopyalamak) mümkün müdür? Mümkün değilse, negatif filmden pozitif (dia) elde edebilmek içni nasıl bir yol izlenmelidir?

Hangi tür negatif film olduğundan söz edilmiyor en iyisi ben her ikisi için de cevap vereyim.

1-Renkli negatif film, sadece sinema (baskı) için yapılmıştır. Pozitif filme kopya edilebilir ve renkli diapozitif elde edilebilir. Doğrudan pozitif elde etmek filmi reversal (dia) banyoda yıkamayı akla getiriyor. Böyle bir deneme sonunda pozitif bir görüntü elde edilse de filmin turuncu maskı yüzünden bir dia olarak kullanılamaz.

2- Siyah beyaz negatif filmi (banyo edildikten sonra) siyah/beyaz sinema kopya filmine veya ses filmi gibi bir malzemeye kopyalayarak siyah/beyaz dia elde edebilirsiniz. Çekilen

negatiften doğrudan dia elde etmeye yarayan çok aşamalı reversal bir banyodan geçirip sonuç alabilirsiniz. Ama bu amaçla oldukça kontrast karakterli orta veya düşük duyarlıkta bir film kullanmalısınız. Çekim negatifini aynı türden bir malzemeye kopyalayarak elde edebileceğiniz dia fazla yumuşak gradasyonlu olacaktır.

Soru 185: Sinema için kullanılan filmlerde 35mm şerit negatif kullanılıyor. Anlayamadığım şu; 24x36'yı beyaz perdeye yansıttığımızda netsiz ve grenli bir sonuç almamız gerekir! (Büyütme oranına göre baskı grenleşiyor.) Bu sinemada olmuyor, neden?

Sinema seyrederken makinenin aniden durması halinde o donmuş kare kısa zamanda yanar. Yanmadan önce gözleyebilirsiniz. Bu görüntü perdede çok grenlidir. Hal böyle iken normal film akışında biz perdede, 1 saniyede 25 kare görüyoruz. Beynimiz bu kareleri üstüste algılar ve bu grenler farklı yerlerde olduğu için birbirinin boşluğunu doldurur ve perdedeki görüntü, olduğundan çok daha az grenli görünür. Kaldı ki sinema karesi sizin verdiğiniz 24x36 mm'nin de yarısı kadardır. 16X21 mm gibi.

Soru 186: Işığın işlevlerinden biri de ışık cismin strükürünü oluşturur. Bu cümleden ne anlamalıyız?

Bu cümleyi değiştirerek şöyle diyebiliriz: "Işık fotoğrafın siyah-beyaz strüktürünü oluşturur" siyah-beyaz fotoğrafta bunu anlamak kolaydır. Fotoğrafın siyah-beyaz oranı ışığa göre değişir. Difüz bir ışıkla sert bir ışığın sonuç görüntüye etkisi kolay farkedilebilir. Ya da yanal ışıkla cephe ışığı da bu bakımdan farklı sonuçlar doğurur. Renkli fotoğrafta bunun anlamı şudur. Rengi ne olursa olsun fazla poz alan ölgeler beyaza, az poz alan bölgeler siyaha doğru yaklaşır. Burda elbette aydınlatma kontrastı ile birlikte objelerin yansıtıcılığı da rol oynar. Dolayısı ile fotoğrafın koyuları ve açıkları vardır ve bu da bir bakıma fotoğrafın siyah-beyaz strüktürüdür.

Soru 187: Işığın türleri yapay ve doğal olarak ikiye ayrılır. Doğal ışık güneş ışığı olurken bunun dışında bütün ışıklar yapay ışık altında toplanır. Bu durumda ay ışığını hangi kategoriye koymak gerekir.

Ay ışığı elbette yansımış güneş ışığıdır. Bunu herkes bilir. Ne varki nasıl güneşin gün boyu verdiği ışık standart gün ışığı (5500 K^0) değilse, ay ışığıda öyledir. Dolunay zamanı ay ufukta turuncu bir renkte görünür. Kuru bir havada ay tepede iken tasamam gün ışığı yayar.

Soru 188: Işığın beş yönü var. (cephe, tepe, alttan, yanal, ters) En etkili fotoğraflar yanal ve ters ışıkta elde edilir. Zamanı bir yana bırakırsak üç boyutlu görüntü fotoğrafta iki boyuta iner. Yanal ışık kısmen de olsa görüntüyü üç boyuta taşır. Bu cümle ters ışık için de geçerli olur mu?

Etkili fotoğraf için en önemli yönler olan 45^0 cephe ışığı ile 45^0 ters ışık sayılmazsa beş aydınlatma yönü var denebilir. Yanal ışığın cisimlerin üç boyutluluğunu vurguladığı söylenebilir. Buna hacmi belirginleştirme de denir. Derinliğin vurgulanması biraz daha değişiktir. Derinlemesine (peş peşe) sıralanmış objeler ters ışık etkisi ile hacim bakımından vurgulanmaz ama bazı durumlarda derinlik izlenimi artar, şöyle ki, tam ters ışık hacmi yok eder, objeleri kartondan kesilmiş siluetler haline getirir. Çünkü tam ters ışıkta ışık kaynağı objenin tam arkasındadır. Objektif eksenindeki ışık kaynağı bu eksenden yukarı doğru kayarsa objelerin üzerinde ince bir kontur ışığı belirir. Ya da yana kayarsa o tarafta ince bir ışıklı alan oluşur. Bu ince İşık şeritleri peşpeşe objeleri birbirinden ayırır. Tiyatro dekoru parçalarıa gibi peşpeşe planlar oluşturur. Adına etkili fotoğraf dediğimiz bazı örneklerle örtüşen bu tanıma bakınca ters ışığın olumlu etkisini gözümüzde canlandırabiliriz. Ama tam ters ışık değil yan ters ışık.

Soru 189: Bazı fotoğraflar güneş battıktan sonra çekilir. Bunun sonunda mavi hakim

bir fotoğrafla karşılaşırız. Fotoğrafta karşımıza çıkan bu mavilik hiçbir zaman gözle bu yoğunlukta hissedilmez. Acaba bu mavilik baskı esnasında filtreler yardımı ile mi yoksa kullanılan filmlerin mavi dominanttı oluşundan mı böyle oluyor?

Mavi saatte gözümüzün bu sahneleri yeterince mavi görmeyişi ile tungsten ışık altındaki sahneleri turuncu görmeyişimiz aynı nedene bağlıdır. Bu renk adaptasyonunun bir alt türü olan 'yaklaşık renk sabitesi"dir. Biz renkleri daha önceki bilgilerimize dayanarak olduğu gibi değil, hatırladığımız gibi görürüz. Beyaz bir kağıdı her ışık altında beyaz görürüz. Oysa bir gün ışığı filmi ile fotoğraf çekildiğinde sadece gün ışığında beyazdır. Flüoresanda yeşil fungsten ışık altında turuncudur. Tungsten ışıkla aydınlanan bir odada bütün renkler normal görünür. Oysa mavi saatte bu odanın penceresi dışarıdan turuncu görünür. Çünkü baskın renk gök rengidir. Gökyüzündeki dolunay beyazdır. Odanın içinden bakıldığında penceredeki ay ise yeşilimsi mavidir, çünkü baskın ışık tungsten ışıktır.

Soru 190: Yağmur yağdıktan sonra çekilen fotoğraflarda renk doygunluğu çok yüksek oluyor. Bunun gerçek nedeni nedir?

İki noktayı hatırlatmak isterim; yağmurdan sonra uzaklara bakınız. Öncesine göre daha net ve belirgin görünür. Atmosferdeki toz ve su buharı yok olmuştur da ondan. İkinci olarak bir çimentolu karoyu ıslatınız. Soluk renkler nasıl canlanır, sanki cilalanmış gibi görünür. Çünkü kuru iken yüzeyin ince pürüzleri yüzünden her yöne yansıttığı ışık bir miktar da polarize olarak, difüz bir parlama ve dağılma onu daha solgun yapar. Kuru iken ona bir pol filtre ile bakınca filtreyi çevirmek, ışığın polarize kısmını yok ettiği için kontrast ve renk doygunluğu artar. Yağmurun ıslattığı yüzeylerde tıpkı ıslatılmış karoda küçük pürüzler su ile dolunca olduğu gibi bu dağılma ortadan kalkar ve biz renkleri daha doygun ve kontrastı daha yüksek görürüz.

Soru 191: Filmlerin ASA'ları düşünce kontrastları artar. "Bu cümle doğru ise neden duplicate filmlerin asaları düşüktür. Duplicate almakta en büyük sorun kontrastın artmasıdır. Bu durum bir çelişki doğurmuyor mu?

Bu ifade genel kullanım filmleri için kaba bir değerlendirmedir. Buna karşın üreticiler hızlı ve yavaş hemen bütün filmlerini aynı kontrastlıkta yapmaya çalışırlar ki, aynı fotoğraf kağıdına basılabilsinler. Duplicate filmleri ise internegative filmleri gibi röprodüksiyon amaçlı olup, kontrastı önlemek için özellikle yumuşak karakterli olarak üretilirler.

Soru 192: Yüksek ASA filmler kontrastları düşük olmasına rağmen kontrastmış izlenimi verirler. Bunun nedeni, yüksek asalı filmlerin az ışıklı, yüksek kontrastlı ortamlarda kullanılıyor olmaları mıdır?

Nedenlerden biri bu olabilir. Bir diğeri de, çok az ışıklı ortamlarda kullanılmışlar ve "push-prosess" ile itelenmişler ise buna bağlı olarak kontrastları artmış olabilir. Aydınlık seviyesi yüksek ve normal kontrastlı konularda diğer filmlerle karşılaştırmalı olarak kullanıldığında işin doğrusu anlaşılacaktır.

Soru 193: İnsan gözü doğru renkleri algılarken ışıklı ve gölgeli bölgelere bakar. Bir fotoğrafta gölgeli ve aydınlık bölge yoksa göz, renkleri doğru algılayamaz. Bu yaklaşım doğru mudur?

Objelerin renk doygunluklarına karar verebilmek için gözün ışıklı ve gölgeli yerleri taradığı söylenebilir. Ama renklerin doğruluğu konusu, oldukça kuşkuludur. İnsan gözü filmlerden farklı olarak renkleri objektif değil sübjektif bir şekilde görür. Biz, renkli objeleri, hangi ışık altıda olursa olsun, onları beyaz ışık altındaki renkleri ile görürüz. Objelerin bu lokal renkleri önceki deneyimlerimizin sonucu beyinde kodlanmış olarak dururlar. Beyin, gözün gönderdiği

uyarıları, belli referanslara göre düzeltir. Diyeceksiniz ki, insan asıl rengini hiç bilmediği ve hayatında ilk kez gördüğü bir renkli objeyi, örneğin, fluoresan ışık altında nasıl doğru renkleri ile görebilir. Bu bilgi daha önce mevcut değildir, ama o yeni objenin etrafındaki başka objelerin renkleri bilinmektedir. Beyin düzeltmeleri bu referanslara göre yapınca, uygun filtre devreye girmiş olur. Tıpkı video kameralardaki beyaz ayarı gibi. Yeni objenin rengi de beyaz ışık altındaymış gibi algılanır.

Soru 194: Konu kontrastı ve ışık kontrastı nedir? Kontrast kontrolü nasıl yapılır?

Konu kontrastı, fotoğrafın temel problemlerindendir. İnsan gözünün algılayabildiği her türlü sahnenin fotoğrafa aynen geçeceği sanıldığı için, fotoğrafa başlayanların başarısızlıklarının temel kaynaklarından biri bunu bilememektir. Konu kontrastı bir sahnedeki çeşitli yüzeylerden yansıyan ışıklar arasındaki farktır ya da bunların oranıdır. Bu kavram, birçok batı kaynağında parlaklık oranı (brightness range) olarak anılır. Bu tanıma bakınca konu kontrastının, maddelerin yansıtıcılık oranlarından ibaret olduğu düşünülebilir.

Ancak bütün sahne (o sahnedeki bütün objeler) tekdüze homojen bir cephe ışığı ile aydınlanıyorsa bu düşünce doğrudur. Oysa tek bir objenin bile cephe ışığı yerine yanal ışıkla aydınlanması halinde bile ışıklı tarafla gölgeli tarafın malzemeleri ve renkleri aynı olduğu halde yansıttıkları ışık farklı olacaktır. Aydınlanma koşullarından doğan bu farka da aydınlanma kontrastı denir.

Başka bir örnek vereyim. Düz cephe ışığıyla aydınlanan bir manzarada, parçalı bulutlu bir gökyüzü varsa bulut gölgelerinin düştüğü yerle aydınlık yerler arasında bir aydınlanma farkı doğacaktır. Bu da bir tür aydınlanma kontrastıdır. Şu halde konu kontrastını oluşturan iki faktör "aydınlanma kontrastı" ve "yansıtıcılık"tır. Bu bağıntı şöyle bir formülle ifade edilebilir:

Konu kontrastı=yansıtıcılık oranı x aydınlanma oranı

Bir örnek verelim; yüzey yansıtıcılıkları oranı 1/4 olan iki yüzey 1/2 aydınlanma kontrastı ile aydınlanırsa konu kontrastı= 1/4x1/2=1/8 olur. 1/8'lik bir konu kontrastı, fotoğraf makinesindeki 3 duraklık bir farka karşı gelir. Pekiyi, bir filmin kaydedilebileceği konu kontrastının sınırları nasıldır? Günümüzün genel kullanım için yapılmış filmlerinin kaydedebileceği kontrast, 1/125'tir. Yani 7 duraklık bir aralıktır. Bundan şu anlaşılmalıdır; bu yedi basamağın ilki, fotoğrafta saf siyaha, sonuncusu da saf beyaza dönüşecektir. Negatif film yapımcıları, çekim aşamasında filme mümkün olduğunca fazla basamak sığması için filmlerin gradasyonlarını yumuşak tutarlar. Filmdeki bu görüntü pozitif görüntü elde etmek için aynı türden bir filme kopyalansa pozitif görüntü son derece soluk ve gri görünecektir. Filmdeki 7 basamak, pozitife aynen geçer ama basamakların oranı sıkışmış olur. Gözün doğru kabul edeceği bir pozitifin basamakları daha belirgin olmalıdır ve bu, filmin daha kontrast bir malzemeye kopyalanması ile elde edilir. Böyle bir kopya yapıldığında filmdeki 7 basamağın ikisi yok olur ve sadece 5 basamak kalır. Bu basamaklardan her birinin yansıtıcılığı diğerinin yarısı kadardır. Yani bir pozitif fotoğrafta sadece 5 duraklık bir konu kontrastı izlenebilir. Bu oran parlak fotoğraf kağıdına yapılmış baskılar için geçerlidir. Yarı mat ve mat kağıtlarda yüzey yansıtıcılığı bir miktar azalacağı için bu oran düşebilir. Buna karşılık diapozitifler yansıyan ışık yoluyla değil geçen ışık yoluyla izlendiği için parlaklık oranı bir miktar artar. Özellikle kristal tozu ile kaplanmış projeksiyon perdelerinde yansıtıcılık arttığı için siyah bölgelerde daha çok ayrıntı görebiliriz. Ama gene de diapozitifler, sonunda baskıya dönüşeceği için beş duraklık aralık esas alınmalıdır. Fotoğraftaki başarı, konu kontrastının iyi değerlendirilmesine bağlıdır. Bunu başlangıçta en parlak ve en koyu yerlerden yakın (veya spot) ölçüm alarak yapabilirsiniz. Ama giderek bu bir fotoğraf refleksi haline gelmelidir. Konular karşısında çoğu kez uzun uzun ölçüp biçmeye vakit yoktur. Bir konuya vizörden bakınca, çerçeve içinde filmin

kaydedemeyeceği uç değerler varsa, mümkünse bunları çerçeve dışına atarak yeni bir kadraj seçmeniz uygun olur. Yok eğer bu mümkün değilse kontrastı yumuşatacak bir dolgu ışığı veya yansıtıcı kullanarak sorunu çözmelisiniz.

Soru 195: Fotoğrafta göz bebeğinin kırmızı çıkmasının nedenini, flaşın 2. kez patlamaması olarak değil, gözün fazla yakın olması ve ışığın gözün retinasını kırmızıya dönüştürmesi, bu nedenle uzaktan çekim yapılması olarak veriliyor (Yaratıcı Fotoğrafçılık kitabında). Hangisi doğru?

Flaşın kullanıldığı ortam az ışıklı olduğundan göz irisi en açık halindedir. Flaş çakınca irisin kapanmasına vakit kalmadan açık iristen iyice aydınlanan retina fotoğrafa kaydedilmiş olur. Bunu önlemek için önceden uyarı aydınlatması (çakması) irisin kısılmasına yanar ve kırmızı göz lekesi küçülür. Bilimsel ve mantıksal temeli olmayan açıklamaları ciddiye almayın.

Soru 196: Marmara Üniversitesi'nin ders notlarında flaş ampulleri kullanılırken pozun belirlenmesi için diyafram X ışıkla konu arası mesafe=GN'yi veriyor ise ve bu sayfa 18'deki faktörlerle değişiyor ise ve bu faktörlerin birkaçının olması durumunda düzeltme faktörleri toplanır demekle ne isteniyor?

Flaşın klavuz sayısının, aydınlattığı mesafeye bölünmesi ile çekim diyaframı bulunur. Konuyu birden çok flaş aydınlatıyorsa, bunların kılavuz sayıları toplamı mesafeye bölünürse gene doğru çekim diyaframı bulunur.

KARANLIKODA VE LABORATUVAR

Soru 197: Karanlık odada güvenlik ışığı denen bazı renkli ışıklar duyarlı malzemeyi neden etkilemiyor?

Görünen ışık ya da elektromanyetik spektrumun gözümüzce algılanan kısmı, adına renk dediğimiz dalga boylarını içerir 380 nm ile başlayan mordan dalga boyu 780 nm olan kırmızıya kadar olan aralıktaki tüm titreşimleri görebiliyoruz. Bunun dışındaki titreşimler, mevcut oldukları halde göz retinasını etkilemezler. Tıpkı bunun gibi ışığa duyarlı olan gümüş tuzlan da gözün gördüğü bu bandın, örneğin sadece bir bölümüne, sadece mavi kısmına duyarlıdır, bunlara maviye duyarlı veya non- chromatic malzeme denir. Bu malzemelerle sarı, turuncu, kırmızı ışıkta çalışabilirsiniz. Çünkü malzeme bu dalga boylarına duyarsızdır. Orto chromatic malzeme ise maviden başka yeşile de duyarlıdır. Bu malzeme de kırmızı ışıktan etkilenmez. Karanlık odada kırmızı ışıkta islenebilir. Panchromatic malzeme ise bütün renklere duyarlı olduğu halde yeşile az duyarlıdır. Bu sayede bu malzeme çok zayıf endirekt yeşil ışıkta kısa bir süre kontrol edilebilir.

Soru 198: Çekilmiş bir filmin üzerinde banyo edilmeden önce neden hiçbir görüntü farkedilmez?

Film kasetinin dışındaki ucunu (amorsu) birazcık çekerseniz uzun süre dışarda kalmış ve ışık almış kısımda ancak bir grileşme görürsünüz. Oysa bir negatifte en çok ışık gören kısımların mutlak siyaha ulaşması gerekir ki, basılınca beyaz elde edilsin. Filmlerin banyo edilmeden sadece ışıkla negatif görüntüye dönüştürülmesi yerine çok kısa süre ışığa gösterilerek (pozlanarak) görüntünün keskin bir şekilde kaydedilmesi yeğlenmiştir. Fotoğraf filmi, içinde gümüş halojenleri olan bir jelatin emülsiyonun saydam bir tabana sürülmesi ile elde edilir. Negatifin muhtelif noktalarındaki gümüş tuzları gördükleri ışık oranında etkilenirler bu etkinin derecesi banyo edilmedikçe belli olmaz. Bir anlamda bellekte saklanır. Buna gizli görüntü (image latante) denir. Film fiziksel veya kimyasal bir indirgeyici ortama girince gümüş tuzları gördükleri ışık oranında farklı kararmalar gösterirler. Görüntü böylece oluşur.

Soru 199: Filmi banyo etmek ne demektir?

Pozlanmış bir filmin, üzerine düşen görüntünün değişik noktaları, ışık yoğunluğu, farklarına bağlı olarak farklı etkilenir. Bu noktalarda farklı kararmalar meydana gelmelidir ki, negatif basılabilsin. Film banyosunun birinci kademesi bir geliştirme (kimyasal anlamda indirgeme) banyosu olmalıdır. Burada kullanılan zayıf ve dereceli bir indirgeyicidir. Bu amaçla metol, hidrokinon benzeri organik indirgeyiciler kullanılır. Bunlar o denli hassas birer indirgeyicidir ki güçleri ancak ayrı bir aktivatör ile kontrol edilir. Bu bazik bir ortam demektir. Sodyum ve potasyum karbonat bu amaçla yaygın olarak kullanılır. Bu banyolar geliştiricinin oksitlenip kararmasını engelleyen sodyum sülfit gibi bir koruyucu ile, grileşmeyi engelleyen potasyum Bromür gibi bir de sınırlayıcı içerir. Bu banyodaki gelişme asitli bir banyoda durdurulur. Işık görmeyen noktalardaki gümüş tuzlarının eritilip akıtılması için bir saptama banyosundan geçirilir. Bu amaçla sodyum tiyosülfatın %20 lik çözeltisi kullanılır. Sonra da film yarım saat kadar akar suda yıkanır, kurutulur film banyosu denince bu dört aşamada yıkama ve kurutmayı da içeren bu açıklamaların tümü anlaşılır.

Soru 200: Duyarlı malzemelerin karanlıkta işlem görmesi neden gerekir?

Üzerine ışıkla görüntü kaydedilmiş bir film sonradan ışık görürse o ışığı da kaydeder ve ilk görüntü bozulur. Bu nedenle duyarlı malzemeleri etkilemeyen özel yoğunluk ve dalga boyunda bir ışık mevcutsa ancak o ışıkta işlenebilir.

Soru 201: Neden bazı duyarlı malzemeler belli renk ve yoğunluktaki ışıktan etkilenmez?

İlk duyarlı malzemeler elektro manyetik spektrumun sadece gözümüzün görmediği ultraviole ve mavi radyasyonlarına duyarlı idi. Başka bir deyişle spektrum içinde gözün duyarlı olduğu bölge ile filimin duyarlı olduğu bölgeler farklıdır. Maviye duyarlı filmler gözün görmediği UV'yi ve gördüğü maviyi gördüğü halde gene, gözün gördüğü yeşil ve kırmızıyı görmez. Bunlar maviye duyarlı filmlerdir. Daha sonra film duyarlılıkları ilave tekniklerle arttırılmış yeşile de duyarlı kılınmıştır ki, bu tür filme ortho-chromatic denir. Modern filmler pan-chromatic filmlerdir bunlar kırmızıya da duyarlı kılınmıştır.

Soru 202: Neden filmlerin ve kağıtların duyarlı yüzüne dokunmamak gerekir?

Çıplak elle dokunmak kastediliyor olmalı. Eldivenle dokunulabilir. Ama çıplak elin parmak uçlarında ter ve yağ gibi vücut salgıları vardır. Bunlar jelatin emülsiyonu etkileyerek iz bırakırlar ve oluşacak görüntü üzerinde parmak izi oluşturabilirler.

Soru 203: Filmin arka yüzüne ıslak elle dokununca çıkan boya nedir?

Filmde emülsiyon tabanını oluşturan selüloitin içine kadar girebilen güçlü noktasal ışıklar, o tabakanın alt ve üst yüzüne çarparak yansır ve böylece ışıklı noktaların etrafında haleler meydana getirirler. Bunu önlemek için bazı filmlerde taşıyıcı tabanın arka yüzüne ışık yutucu bir boya sürülür. Bu boya banyoda çok kolay çözülüp ayrılır. Islak ele bulaşan boya budur.

Soru 204: Neden filmler belli sıcaklık derecesinde belli sürede banyo edilirler?

Filmlerin banyo çizelgelerine bakarsanız, sıcaklık yükseldikçe sürenin kısaldığını görürsünüz. Çünkü sıcaklık arttıkça kimyasal aktivite artar; daha kısa süre yeterli olur. Ancak filmler imal edilirken belli bir optimal sıcaklıkta işlem görmesi öngörülür. Öteden beri film üreticileri banyo sıcaklığının 20C° olacağı varsayımını öngörmüşlerdir. Daha yüksek sıcaklıklar emülsiyonun yumuşayıp akmasına sebep olabilir. Bir süreden beri ister reversal, ister negatif olsun renkli filmler daha yüksek bir sıcaklıkta 38 C° (100 F°) işlem görecek şekilde üretiliyorlar, dolayısıyla gerekli sertleştiriciler kullanıldığı için de bu filmlerin emülsiyonu eriyip akmıyor.

Soru 205: Geliştiriciden sonra durdurma banyosu kullanmak şart mıdır?

Geliştirme işlemi bazik bir ortamda ilerler. İşlemi durdurmak için bir asit ortamı gereklidir. Aksi halde gelişme kontrol dışı devam eder ve lekeler oluşabilir. Durdurma işlemi için kağıt tabanlı fotoğraf baskılarında asitli bir durdurucu şarttır. Kağıt taban epeyce geliştirici emdiği için bu banyo dahi bir süre sonra nötralize olabilir hatta baz karakter kazanabilir. Bu bakımdan uzun çalışmalarda bu banyonun asidite kontrolü yapılarak tazelenmesi gerekir. Filmler için bir asit banyo zorunlu değildir. Akarsuda durulama yeterlidir. Çünkü asetat veya selüloit taban, kağıt taban gibi geliştirici emmez.

Soru 206: Saptama banyosu niçin yapılır?

İki nedenle yapılır. Birincisi ışık görmemiş, geliştiricide kararmamış, metalik gümüşe dönüşmemiş gümüş bromür kristallerinin eritilip ortamdan çıkarılması gerekir ki, ileride kararıp leke yapmasın, yani görüntüyü o haliyle saptamak için yapılır. İkincisi ise, bu sayede filmlerde saydamlık ve basılabilme elde edilirken kağıtlarda da temiz beyaz bölgeler elde edilir.

Soru 207: Saptama gereğinden uzun olursa ne olur?

Birkaç dakikalık uzama problem olmaz. Ama gece boyu banyoda kalması gibi abartılı süreler filmde gölge detaylarının kaybolmasına, kağıtlarda ise açık grilerin beyazlarla karışmasına, yani genel bir yoğunluk kaybına neden olur.

Soru 208: Yıkama, saptama ve durdurma sıcaklığının geliştiri sıcaklığında olmasının önemi nedir?

Kimyasal değil, fiziksel bir önemi vardır. Emülsiyon ciddi sıcaklık değişmelerine maruz kalırsa, birbirini izleyen genleşme ve büzülme, emülsiyonun gren strüktürünü bozabilir hatta emülsiyon çatlamalarına (retikülasyona) neden olabilir.

Soru 209: Banyo sürelerine oranla, niçin en uzun süre yıkamaya ayrılmıştır?

Saptama işlemi bittikten sonra emülsiyonun içinde temizlenmesi gereken iki madde kalır. Bunların ilki gümüş tuzu kalıntıları. İkincisi de hiposülfittir. Emülsiyonun her ikisinden de temizlenmesi uzun bir yıkama süresi ister. Bu, filmler için akar suda ½ saat arşiv kalitesinde kağıt baskıları için yaklaşık 2 saat kadardır. Bu süreler gerçekten de bıktırıcıdır. Bu yüzden her ikisi için süreleri kısaltmak amacı ile hipo giderici banyolar kullanılır. Filmler için seyreltik bir amonyak çözeltisi, kağıtlar için ise, bu çözeltiye oksijenli su eklenerek elde edilen biraz değişik bir banyodur. Ayrıca yıkamanın sonuna doğru yıkama suyunun temiz olduğu filmde artık hipo ve gümüş tuzu kalmadığı şöyle denenir.

1- Hipo testi: Yıkama suyundan bir bardak alınır, içine 1-2 damla potasyum parmangarat çözelti (%0,1) damlatılır; eğer sıvı, açık menekşe rengini koruyorsa hipo kalmamıştır. Yok biraz karıştırınca pembelik, sarımsı renge dönüşüyorsa hala hipo vardır.

2- Gümüş testi: %2'lik sodyum sülfür (veya monosülfür) çözeltisine batırılmış süzgeç kağıtları önceden serilerek kurutulur ve test kağıdı olarak bir kutuda saklanır. Yıkamanın sonunda bir kağıt alınıp üzerine 1-2 damla yıkama suyu damlatılır. Kağıt renk değiştirmezse işlem tamamdır. Sarı-kahverengi bir leke oluşursa hala gümüş tuzları temizlenmemiştir. Yıkamaya devam edilir.

Filmler için bir başka kolaylık: Film spirale takılı olmak koşulu ile kısa bir ön yıkamadan sonra tankı doldurup kapağı kapatıldıktan sonra sıra ile verilen sayıda sertçe çalkalamaktır. Bunların arasında tank yeniden boşaltılıp doldurulur. Önce 5 kez sonra 10, sonra 20, sonra 40 kez çalkalanır. Bu yöntemle yıkanmış filmlerde 30 yıldır hiçbir değişiklik olmadığına tanıklık edebilirim. 100 yıl sonra ne olur bilemem.

Soru 210: Film, geliştirme banyosunda hareket ettirilmezse ne olur?

Özellikle kısa süreli enerjik geliştiricilerde homojen olmayan bir etkilenme ve dalgalı bir sonuç olabilir. Emülüsyona yapışmış hava kabarcığı varsa oralarda gelişmemiş alan lekeleri oluşabilir. Düşük enerjili ve seyreltik banyolarda iki gri basamak arasında ikisinden de daha koyu bir çizgi oluşabilir (komşuluk etkisi).

Soru 211: Bazı geliştirme banyolarında kullanma sonunda şişe dibinde görülen siyah tortu nedir?

Özellikle ince gren banyolar, gümüş eritici bir madde içerirler. Eriyerek banyoya karışan bu gümüş tuzları indirgeyici tarafından kolloidal gümüşe dönüştürülür. Siyah tortu budur. Süzülerek ayrılabilir.

Soru 212: Saptama banyosunun şişesinin iç yüzüne yapışan siyah kalıntı nedir?

Hipo banyosunda metabisülfit yoksa ortam yeterince asitik değildir. Hiponun erittiği bol miktarda gümüş tuzu saptayıcıya taşınan geliştirici tarafından karartılır ve kolloidal gümüş olarak askıda kalır. Süzülerek ayırılabilir. Banyoya metabisülfit eklenmelidir.

Soru 213: Uzun süre saklanan saptama banyosu şişesinin dibindeki sarımsı tortu nedir?

Kükürttür. Kötü kokusu ile kendini belli eder. Süzülerek ayrılabilir. Hipoya metabisülfit eklenmelidir. Veya sodyum sülfit ile asetik asit de aynı işi yapar.

Soru 214: Kullanılmış bir geliştirme banyosundaki esmerleşme neyi gösterir?

Geliştirme banyosunda indirgeyici madde elektron vererek $Ag^{+}Br^{-}$ (gümüş bromürü) Ag^{0} (gümüşse) indirgerken ortamda brom iyonu birikimi olur. Esmerleşmenin nedeni budur.Bu birikim aynı zamanda gelişmeyi gittikçe yavaşlatır.

Soru 215: Dolu olmayan bir şişedeki konsantre hazır sıvı banyonun esmerleşmesi neyi gösterir?

Geliştirici ajanın okside olduğunu, geliştirme gücünün azaldığını gösterir.

Soru 216: Birçok kez kullanılan bir geliştirme banyosunda her filmi bir öncekinden daha uzun tutmak gerekiyor, neden?

Bunun iki nedeni var. Birincisi, geliştirici ajanın oksitlenmesi ve aktivatörün aktivite yitirmesi; ikincisi ise, ortamda Brom iyonu birikmesidir.

Soru 217: Bir kullanımlık banyo ikinci kez kullanılırsa ne olur?

Bir kullanımlık banyo bir adet 35mm veya rol filmi güvenli bir şekilde geliştirecek indirgeyici içerir ilk filmden sonra ikinci filmi zar zor indirgeyecek ajan kalmış olsa bile ilk banyo süresi çok yetersiz kalır. En iyisi böyle bir ekonomi zorlaması yapmamaktır.

Soru 218: 1 lt geliştirme banyosunda kaç film yıkanır?

Her formül için farklı kapasiteden söz edilebilir. Burada örnek olarak D76'yı alacak olursak, çok farklı ve çelişkli kapasite bilgileri var.

- Bundan 30-40 yıl öncesi bilgileri bir litre banyoda en çok 10 film yıkanabileceği şeklindeydi.
- Bugün 1 galonluk teneke için en çok 16 film yıkanacağı bilgisi var. Bu 1 lt de 4 film demektir.
- Oysa 1 lt sulandırılmış banyo ile 250 cc lik tankta 1 film yıkandığına göre 125 cc yoğun D-76 kullanılıyor. Bu 1 lt de 8 film demektir. Uygulamada bunu herkes sürekli yapıyor.
- D76 nın alternatif kullanım şekli, 1 lt D76 banyoya her film için 30 cc takviye D76 R eklenerek, 1 lt takviye banyosu bitinceye kadar, yani 33 film yıkayacağı şeklinde resmi bilgi var. Buna göre bu 2 Lt banyoda 33 film yani yaklaşık 1 Lt de 16 film demektir. Yaklaşık diyorum, çünkü D76 R takviye banyosunda metol ve hidrokinon % 50 fazladır. Bu yüzden 33 filmi 2 yerine 2,5 lt'ye bölmek uygun olur. 33:2,5 = 13,2 film. Bu durumda 1 lt'de sadece 4 film yıkanmasını ön gören Kodak datası filmlerin en taze banyoda ve sürekli standartta yıkanmasını öngörüyor ki, bu bana daha çok tüketim ekonomisinin politikası gibi görünüyor. Bana göre 1 lt'de 8 film oldukça güvenli bir sayıdır.

Soru 219: Takviye banyosu (Replenisher veya Regeneratör) nedir? Ne ile kullanılır?

Bir önceki soruda D76R Replenisher'den söz edildi. Böyle bir takviye banyosu kullanarak, banyoda azalan maddeleri yerine koymuş ve artan bromürün durdurucu etkisini telafi edecek aktivatorü banyoya eklemiş oluruz. Replenisher kullanımı iki türlüdür. Birinci şekil banyo edilen film sayısına göre takviye banyosu eklenir. Miktarın artmaması için öncelikle banyodan bir miktar eksiltme yaparak takviyeyi yapmak sonra seviyeyi eski banyo ile tamamlamak artan eski banyoyu dökmek şeklindedir. İkinci kullanım şekli de banyo kabında eksilen seviyeyi takviye banyosu ile doldurmaktır. D76R örneğinde 1 lt banyoya yıkanan her film için 30 cc Replenisher eklenerek 1 lt Replenisher tükeninceye kadar devam edilir, tükenince de asıl

banyoyu da döküp yeni banyo hazırlanır. Halbuki, profosyenel laboratuvarlarda 20-100 lt'lik banyo kaplarında gereken takviyeler yapılarak, sürekli kullanılır. Sadece temizlik amacı ile makine zaman zaman boşaltılır ve banyo yenilenir.

Soru 220: 1 lt saptama banyosunda kaç film yıkanır?

Bir filmdeki gümüşün yaklaşık 1/5'inin karardığı ve 4/5'inin saptamada temizleneceği varsayımına göre kapasite için, kullanılan filmin emülisyon kalınlığına bağlı olarak değişir. Sadece ortalama bir sayı vermek gerekirse, 40 adet 35 mm veya Roll film yıkanabilir. Daha sağlıklı bir yöntem şöyledir. Taze saptama banyosuna filmin ucundan koparılan bir parça atılır kaç dakikada saydamlaştığına bakılır. Sağlıklı saptama süresi bunun iki katıdır. Eskime kontrolu için bu deney tekrar yapıldığında, ilk saydamlaşma süresi 2 katına çıkmışsa banyo dökülebilir veya hipo toplayıcılarına verilebilir.

Soru 221: Karanlık oda kimyasalları (karbonat, sodyum, hipo, vs.) toz halinde piyasada bulunuyor mu? Tartı ile hazırlamanın pratik bir yöntemi var mı?

Karanlık odada kullanılan temel kimyasallardan metol, hidrokinon, sodyum karbonat, sodyum sülfit borax, potasyum bromür, hipo, asetik asit, limon asidi gibi örnekleri fotoğraf kimya salları satan dükkanlarda daima bulabilirsiniz. Bunların tartılımında aslında bir eczacı duyarlılığına ihtiyaç yoktur. Bu bakımdan basit bir baharatçı terazisi dahi işimizi görür ama günümüzde dijital elektronik terazilerle bu tartımları hem çok hızlı hem daha duyarlı yapabilirsiniz. Seçeceğimiz terazinin sadece 1 gr'ın onda birine duyarlı olması yeterlidir. Miligram duyarlılık gerekmez. Mümkünse bir defada hiç değilse örneğin 250 gr. tartmalıdır.

Soru 222: Bir filmin bütün banyo aşamalarında tek developer kullanmanın avantajları ve dezavantajları nelerdir?

Soru açık değil. Bütün aşamaları, geliştirme+durdurma+saptama demektir ki bunlar da üç ayrı tip banyo zorunludur. Developer sadece geliştirmede kullanılır. Ancak her türlü siyah-beyaz filmde kullanılacak tek tip geliştirici amaçlanıyorsa bunun için çok amaçlı kullanılabilecek D76 gibi standart bir ince gren banyosu önerilebilir. Çok çeşitli banyo kullanmamak size tek tip banyoya hakim olma avantajı getirir. Ciddi bir dezavantajı yoktur. Değişik sulandırma oranlarıyla size esnek bir kullanım sağlar.

Soru 223: "Ara negitif alma" ne demektir? Ayrıntıları nelerdir?

Bir pozitif malzemenin örneğin diapozitifin fotoğraf kağıdına basılabilmesi için uygulanacak yöntemlerden birincisi reversal bir yöntemle doğrudan baskı yapmaktır. Önemli firmaların bu amaçla ürettikleri kağıt ve banyolar vardır. Herhangi bir nedenle bu mümkün olamıyorsa ara negatif alınarak yani diapozitif, negatif filme kopyalanarak bir negatif elde edilir. Buna ara negatifi denir. Sonra bu negatif kullanılarak en geleneksel işlemle (negatiften kağıda) baskı yapılır. Bu, renkli olabildiği gibi siyah-beyaz da olabilir. Ancak ara negatif normal çekim filmine kopyalanarak yapılırsa kontrast olağanüstü artar. Bu nedenle bu işe özel, yumuşak film malzemeleri üretilmiştir. Bu malzemelerin (internegatif film) kullanılması tavsiye edilir. Günümüzde buna gerek kalmadan diapozitif taranarak dijital yoldan basılabilmektedir.

Soru 224 :Fotoğraf kimyasallarımı plastik 1 litrelik şişelerde saklıyorum. Zamanla şişe dibinde kalıntı oluşuyor. Dektol kalıntısı suyla temizlenirken hipo kalıntısını gideremedim.
I- Hipo kalıntısını temizlemenin bir çaresi var mı?
II- Yeni hipoyu içinde bu kahnti olan şişeye koymanın sakıncası var mı? Kalıntı yeni hipoyu etkiler mi?

Plastik kaplar artık günlük yaşamımızda çok geniş yer tutuyor. Plastiklerin zaman içinde değişime uğradıkları ve içlerindeki maddeyi buharlaşma vb. yollarla değiştirdikleri söyleniyor. Bu konuyu uzmanlarına sormak gerekir. Elbette alınacak yanıtlar her tür plastik için farklı olabilir. Sorunuza gelince, banyo sıvılarımızı mümkünse cam şişelerde saklamanızı öneririm. Ancak sözünü ettiğiniz çökeltiler kapla ilgili değil, banyoyu temiz ve sağlıklı kullanmak için de her seferinde sıvıları hiç değilse huniye bir pamuk tıkaç koyarak süzmeniz gerekir. Daha iyisi bu amaçla süzgeç kağıdı kullanmaktır. şişeleri gerekirse sıcak suyla yıkamak yeterlidir. Hipoya gelince, çok uzun saklanan hipo çözeltilerinde kükürt çökelmeleri olur ve banyo kötü kokar. Esasen hipo banyosunun her litresi için eklenmesi gereken 20-25 gr. Potasyum metabisülfit zamanla kükürtdioksit (SO2) çıkararak bozulur. Arada bir hipoyu koklayıp genzinizi yakan SO2 kokusu duyulmazsa yeniden metabisülfit eklenmesi gerekir. Bu hem banyonun kararmasını önleyecektir hem de kükürt çökelmesini.

Soru 225: Negatif filmden doğrudan pozitif (dia) elde etmek (kopyalamak) mümkün müdür? Mümkün değilse, negatif filmden pozitif (dia) elde edebilmek içni nasıl bir yol izlenmelidir?

Hangi tür negatif film olduğundan söz edilmiyor en iyisi ben her ikisi için de cevap vereyim.

1-Renkli negatif film sadece sinema (baskı) için yapılmış pozitif filme kopya edilebilir ve renkli diapozitif elde edilir. Doğrudan pozitif elde etmek filmi reversal (dia) banyoda yıkamayı akla getiriyor. Böyle bir deneme sonunda pozitif bir görüntü elde edilse de filmin turuncu maskı yüzünden bir dia olarak kullanılamaz.

2- Siyah beyaz negatif filmi (banyo edildikten sonra) siyah/beyaz sinema kopya filmine veya ses filmi gibi bir malzemeye kopyalayarak siyah/beyaz dia elde edebilirsiniz. Çekilen negatiften doğrudan dia elde etmeye yarayan çok aşamalı reversal bir banyodan geçirip sonuç alabilirsiniz. Ama bu amaçla oldukça kontrast karakterli orta veya düşük duyarlıkta bir film kullanmalısınız. Çekim negatifini aynı türden bir malzemeye kopyalayarak elde edebileceğiniz dia fazla yumuşak gradasyonlu olacaktır.

Soru 226: Sayı 47, Soru 21'e ek; tek banyo yöntemi (monobath) developman ile saptama işleminin tek bir banyoda yapılmasını kastetmek istemiştim. Örn: Ünibath (johnsons), Monophen (ilford) vs... gibi tek banyo kitlerini. Sorumu tekrarlıyorum saygılarımla...

Bu kez ne sorduğunuz anlaşıldı. Filmin emülsiyon kalınlığına bağlı olarak bir kararma kapasitesi vardır. Üzerine düşen görüntünün en parlak yerinde (beyazlarda) maximum siyah elde edilmesi amaçlanır. Aynı şekilde görüntünün en koyu yerinde, filmde basılabilir miktarda minimün etkilenme olması beklenir. Max. parlaklık bölgesi emülsiyon katındaki tüm gümüş taneciklerinin sonuna kadar kararması, min. bölgelerde de film tabanından bir basamak ötede bir grileşme beklenir. Arada da diğer basamaklar oluşur. Bunun sonucunda banyo işlemleri bitmiş bir negatife yanal ışıkla mikroskop altında bakınca bir karbartma harita gibi kademeler görürüz. Bunun sağlıklı bir şekilde elde edilmesi için filmin saptamaya hiç bulaşmadan geliştirilmesi gerekir. Monobath ve benzerleri bir istisnadır. Öyle bir banyodur ki içinde hem güçlü bir developer hem de zayıfça bir saptayıcı bulunur. Böylece filmdeki ışık gören kademeler bir taraftan kararır ken bir taraftan da gümüş taneciklerini eriten saptayıcı ile saydamlaşır. Kaba bir tabirle developer saptayıcı filmi büsbütün şeffaflaştırmadan kalan gümüşleri yangından mal kaçırır gibi geliştirir. Sel önünden eşya kurtarmaya da benzetilebilecek bu işlem ancak kalitenin birinci tercih olmadığı, çabukluğun önemli olduğu hallerde geçerlidir. Bu yöntemle yapılan işlem sırasında ışık gören tüm gümüş tanecikleri gördükleri ışık oranında kararmaya fırsat bulamadıkları için normalden daha saydam negatifler meydana gelir.

Soru 227: Sitrik asiti (limon tuzu) tankta kullanabilir miyiz?

Kullanılmasına bir engel yoktur. Ancak sitrik asit daha çok baskı işlemleri içindir. Film banyosunda durdurma için su banyosu tavsiye edilir.

Soru 228: Banyo esnasında ellerimize temas eden metol, hidrokinon vs. kimyasalların temizlenmesinde sabun yeterli mi? Etil alkol - kolonya- bir işe yarar mı?

Sabun ve suyla temizlik yeterlidir. Ancak metol bazı duyarlı ciltlerde alerji nedeni olur. Bu olasılığa karşı developere temas eden parmaklar arada bir hafif asitli bir su ile temizlenmelidir. Ancak aside bulaşmış parmaklar tekrar developere sokulmamalı, öncelikle suyla iyice durulanmalıdır.

Soru 229 : Geliştirme banyosu filme ya da kağıda nasıl bir etki yapar?

Duyarlı emülsiyonun ışık gören noktalarının gördüğü ışık oranında kararması için bir kimyasal indirgeyiciye ihtiyaç vardır. Duyarlı emülsiyon içinde bulunan gümüş bromür kristalleri bölyece metalik gümüşe dönüşürler ve filmin içerisinde farklı koyuluklar oluşur. Görüntü böylece meydana gelir.

Soru 230: Pekiyi, ışık görmeyen kısımlar ne olur?

Onlar öylece gümüş tuzu olarak kalır ve saptama banyosu ile çözülüp suya karışır. Böylece bu kısımlar filmde saydam kısımları, baskıda siyah kısımları oluşturur.

Soru 231: Bu indirgeyici banyo tek bir kimyasal madde midir?

Bir geliştiricide 4 ana öğe vardır.

1- Geliştirici ajan

2- Koruyucu

3- Hızlandırıcı (Aktivatör)

4- Sınırlayıcı

Bunların işlevlerini anlamak için bazı deneyler yaptığımızı varsayabiliriz.

1- Geliştirici ajan zayıf ve dereceli bir indirgeyici olmalıdır ki tüm duyarlı yüzey'i birden ve eşit şekilde karartmasın. Bu amaçla seçilen, metol hidrokinon, glisin. fenidon gibi maddeler kullanılır. Bunlar suda erirler. Herhangi birinden yapılan eriyikte film banyo edilirse görüntü oluşması çok vakit alır ve bu arada banyo okside olup bozulur (kararır). Bu yüzden bir koruyucuya gereksinim vardır.

2- Koruyucu: Geliştirici ajanlar asit ortamda iyi korunurlar. Ne var ki, bu ortamda enerjileri iyice azalır. Bu etkiyi yapmayan bazik etkisi olan tek koruyucu sodyum sülfittir. Geliştirici ajana sadece sülfit eklenmesi onun oksitlenmesini de önler. Az miktarda da aktive eder. Ama bu yetersizdir. Banyo sürelerini makul bir çizgiye getirmek için uygun ölçüde aktive edilmesi gerekir.

3- Hızlandırıcı: Bu amaçla baz maddelerin kullanılması gerekir. Bir banyoyu hem korumak hem hızlandırmak bir çelişkidir. Banyoyu hızlandıran madde korunmasını zorlaştırır. Bu yüzden bir banyo içinde koruyucu ve hızlandırıcı miktarları dengeli olmalıdır. Baz madde (alkali) olarak en yaygın biçimde karbonat kullanılır. Sodyum karbonat, potasyum karbonata göre 14/12 oranında daha güçlüdür. Bazı Batı Avrupa ülkelerinde özellikle Almanya'da daha çok potasyum karbonat tercih edilir. Bu potasyum tuzu suda daha çok eriyebildiği için yüksek

enerjili ve kontrast banyolarda daha çok karbonat eklenmesine olanak verir. En güçlü baz maddeler hidroksitlerdir. Bunlardan en güçlüsü sodyum hidroksit (Sud kostik) ile ikinci güçlüsü (potasyum hidroksit) arasında gene 14/12 gibi bir oran vardır. Hızlandırıcı olarak bu maddelerin kullanılması banyoyu bir seansta bozar, okside eder. O yüzden bu maddeler sadece çok kontrast banyolarda özellikle matbaa filmlerinin banyosunda kullanılır. Bir de hafif baz maddeler vardır. Bunlara düşük enerjileri özellikle ince gren banyolarda kullanılır. Bunlara iki örnek Kodalk (karbonatın yarı gücünde) ile Borax'tır.

4- Bir duyarlı yüzeyde hiç ışık almamış noktalarda teorik olarak hiçbir kararma olmaması gerekirken az da olsa bir grileşme olur. Bu filmlerde, olursa baskılarda tam siyah elde edilemez. Baskıda olursa temiz beyaz alınamaz. Bu yüzden banyoya bir de sınırlayıcı veya sis önleyici madde eklenir. Bunun en yaygın örneği potasyum bromürdür. Taze banyo için zorunlu olan bu madde banyo kullanıldıkça kendiliğinden artar. Sonunda da bromür birikmesi banyoyu iyice yavaşlatır.

Soru 232: Hazır banyo yerine kendi banyomuzu hazırlamamız konusunda ne düşünüyorsunuz?

Günümüzde siyah/ beyaz fotoğraf çekenler çoğunlukla karanlık oda işlemlerini kendileri yaparlarken banyo kullanımında hazırcılığı tercih ediyorlar. Bu, her konudaki hazırcılığımızın bir uzantısıdır. Çoğulcu üretim, toplu üretim bazı konularda para ve emek ekonomisi sağlar ve akıllıcadır. Örneğin ekmeği hazır almak gibi. Fotoğraf banyolarında bu böyle değildir. Kendi banyonuzu hazırlarsanız, yüksek oranda ekonomi sağlayabilirsiniz. Ama asıl önemli olan bu yolu seçerek değişik amaca yönelik farklı karakterde banyolar yapabilirsiniz. Hazır banyolar içinde sadece birkaç örnek var ki formülleri gizlidir. Onun dışındaki pek çok banyonun formülleri bilinmektedir.

Soru 233: Örneğin, en çok kullandığımız D76'nın açık formülü nasıldır?

Bu banyo Kodak kodları ile D76 olarak ifade ediliyor. Genel adı, standart ince gren banyosu veya metol hidrokinon borax banyosudur. Bu banyo, film hızında herhangi bir azalmaya sebep olmaz. (Bazı banyolar film hızını düşürür).
Karışımı şöyle yapılır:

Metol	2gr
Hidrokinon	5gr
Sodyum sülfit	100gr
Borax	2gr

1 lt su

D76'nın birden çok kullanma şekli var:

1- Yukarıda verilen çözelti olduğu gibi kullanılır. Bu çözeltide geliştirilen her film, banyo etkisini zayıflattığı için sonraki her film için süre % 10 arttırılır. 1 lt. banyo için kontenjan en eski kaynaklarda 10 film olarak verilirdi. Günümüzde 4 film olarak veriliyor. Uygulamaya bakarak 8 film için 1 lt. banyonun yeterli olduğu söylenebilir.

2-a) Yukarıdaki karışımdan bir kısım alınarak kendisi kadar su ile karıştırılır. Buna 1+1 kullanım denir. Bu çözelti bir kez kullanılır ve dökülür.

Örneğin tek 35 mm veya 120 roll film için 125 cc+125 cc su yeterlidir. Böylece1 lt stok banyo ile 8 film yıkanır.

b) Bir diğer sulandırma şekli ise 1+3 sulandırma ile yapılır. Ancak bunu 1 adet 35 mm film için yapılmış 250cc'lik tankta yapmanız uygun olmaz. Çünkü 250 cc'lik tanka isabet eden stok miktarı 250 cc:4 = 62.5 cc olur ki bu miktar stok banyoda yeterince metol hidrokinon yoktur. Bu durumda tek filmi 2 filmlik (450-500 cc'lik) tankta geliştirmek gerekir. 1+3 sulandırılmış banyo filmde daha geniş poz toleransı ve kenar keskinliği (akütans) sağlar.

3- Çok sayıda filmin derin tanklarda daldırma usulü yıkandığı dönemden kalma bir yöntemi küçük çapta uygulayabilirsiniz. Böylece bir litre banyoya her filmden sonra 30 cc takviye banyo su ekleyerek daha uzun süre ve daha çok film için kullanabilirsiniz. Takviye banyosu (Replenisher) asıl D76'dan biraz daha güçlü bir banyodur. Takviye (Replenisher) banyosu şöyle hazırlanır. (1 lt. için)

Metol	3gr
Hidrokinon	7gr
Sodyum sülfit	100gr
Borax	20gr

Takviyeli kullanımda şişeden banyo alındaktan hemen sonra bu şişeye 30cc takviye banyosu ekleriz. Banyo bitince tank şişeye boşaltılır, artan miktar dökülür. Bu yöntem uygulandığında 2 lt banyo ile 33 film geliştirilebilmektedir ki bu (1+1) veya (1+3) sulandırmalı yönteme göre iki kat film demektir. Daha ekonomiktir ve baştan sona yıkama süresi hiç değişmeyecektir. Standart süre 33 filme de aynen uygulanır. Replenisher şişesi boşalırsa birinci şişe de dökülür ve yeniden her iki şişe için D76 ve D 76R, olarak taze iki litre banyo hazırlanır.

Soru 234: Filmler için verilmiş geliştirme sürelerinin kutu üzerinde yazılı ASA değerleri İçin olduğu daha uzun süre geliştirilince filmin ASA değerinin yükseleceği konusunda ne dersiniz?

ASA (İSO) ve daha önceki duyarlık normları ortak bir kritere bağlı olarak oluşturulmuştur. Bu da filmde en az ışık alan yerlerin kararma derecesine bağlıdır. Başka bir deyişle konunun en koyu yerlerinin filmde belirginleşmesine bağlıdır. Bu husus sadece pozlandırma ile ilgili olup, geliştirme ile bir ilgisi yoktur. Normalden uzun yıkanan bir filmde bu bölgelerde hiçbir değişiklik olmazken konunun orta ve üst derece aydınlanan bölgelerinin kararması artar. Bir filmi normalden uzun geliştirince negatifin genel koyuluğu (uzaktan bakınca) artar. Bu genel koyulaşma bize duyarlık artışı varmış gibi görünür. Ama gölge detaylarında bir artış olmaz. Buna güvenerek filmi daha az pozlandırırsanız belki basılabilir bir negatif elde edersiniz ama gölge detayları şeffaflaşmış olduğundan baskıda buralar detaysız siyah olur. Işıklı bölgelerse patlar, dolayısıyla kontrast çok artar. Ortam ışığının çok az olduğu yerlerde ek ışık kullanılmıyorsa; örneğin röportaj, tiyatro, bale çekimlerinde bu yola başvurulabilir. Duyarlık sanki + 1, + 2 durak artmış gibi pozlama yapılabilir. Buna bağlı olarak da geliştirme süresi + 1 durak için %40 +2 durak için %100 arttırılmalıdır. Bu tür zorlamalara literatürde "Push-process" denir. Yukarıda belirttiğimiz gibi bu işlem kontrast arttırıcı bir etki yaptığından sadece düşük kontrastlı konular için uygun düşer. Diğerlerinde fotoğraf kontrastı rahatsız edici düzeye gelebilir. Bu işlemin bütün filmlerde aynı şekilde uygulanabileceği düşünülmemelidir. Düşük duyarlı ve ince emülsiyonlu filmlerde kararma kapasitesi düşüktür. Bu filmlerde başarı şansı azdır ve kontrast çok artar, oysa 400 ve daha duyarlı filmlerde çift kat emülsiyon daha yüksek kararma kapasitesi demektir. Ve bu filmler daha kolay zorlanabilir. Bunun tam tersi bir işlemde yani film sanki daha az duyarlıymış gibi fazla pozlanır daha kısa yıkanırsa ki buna "pul process" denir. Bu kez yüksek kontrastlı konuların kontrastı normale indirilebilir. Zon sistemi olarak bilinen kontrast kontrolü yönteminin dayanağı bu ilkedir.

Soru 235: Push process uygulamalarında kontrastın aşın yükselmesi önlenemez mi?

Bu konuda bilinen bir yöntem var. İki aşamalı geliştirme banyosu. Birinci aşamada film sadece geliştirici ajan ve koruyucudan oluşan bir çözeltide belli bir süre (3 dakika) tutulduktan sonra karanlıkta tankın kapağı açılarak spiral çıkarılır içinde ikinci banyo bulunan bir sıvı içine yavaşça yerleştirilir ve hiç hareket ettirmeden belli bir süre (3 dakika) tutulur. İşin mantığı şudur: Birinci tanktaki geliştirici sıvı emülsiyona emdirildikten sonra ikinci tanktaki baz madde içinde aktive edilir. Emülsiyonun çok ışık alan noktalarında geliştirici ajan çabucak tükenir. Diğer kısımlarda etki sürer. Dolayısıyla çok ışıklı bölgelerin gelişmesi sınırlanmış olur. Bu konuda en iyi örnek Acufine firmasının ürettiği Diafine banyosudur. Buna benzer bir reçete aşağıdadır. Kimyasalları tartarak kendiniz hazırlayabilirsiniz.

A çözeltisi

Su	*750cc*
Sodyum sülfit anhidr	*35gr*
Hidrokinon	*6gr*
Sodyum Bisülfit	*6gr*
Phenidon	*0.2gr*

Su ile 1 litreye tamamlanacak.

B çözeltisi

Su	*750cc*
Sodyum sülfit anhidr	*65gr*
Borax	*20gr*

su ile 1 litreye tamamlanacak.

A banyosundan sonra ara yıkama yapılmamalı, B banyosu sıvısı tanktaki filmin üstüne boşaltılmamalı.

B sıvısı önceden tanka doldurulmalı, film spirali yavaşça daldırmalı ve hareket etttirilmemelidir.

A ve B işlemlerinden sonra asitli bir durdurucu kullanılmamalı. 30 saniye -1 dakika kadar akar suda durulanıp, taze bir saptama banyosundan geçirilmelidir.

Soru 236: Bunun tersi bir uygulama, yani kısa süreli banyo, karşıt bir amaçla, zorunlu olarak veya kazara fazla pozlanmış bir filmden normal negatifler elde etmek için yapılabilir mi?

Kazara fazla pozlanmış bir film için bu bir kurtarma işlemi olabilir. Ancak böylece elde edilen negatifler, normalden daha yumuşak olacaktır. Eğer konu kontrastı normal ise bir derece daha kontrast kağıda baskı yapılabilir. Ancak asıl önemli kullanma alanı bu değildir. Madem ki kısa bir geliştirme negatifin kontrastını düşürüyor o halde bu özellik kontrastı yüksek konulardan normal negatif elde etmek için kullanılır. Böylece yüksek kontrast yüzünden ölçülen ortalama poz değeri yüksek çıkacağından gölgeli alanlar detaysız kalır. Örneğin bir durak fazla pozlama bunun önüne geçmiş olur. Ancak bu kez normal bir geliştirmede ışıklı alanların fazla kararma riski vardır. Bunu önlemek içinde filmi bir miktar; örneğin %30 eksik geliştirmek uygun olur. Bununla ilgili olarak eski fotoğrafçıların literatüre geçmiş bir özdeyişleri vardır: "Gölgeler için pozlandır ışıklı yerler için geliştir" Çünkü gölgeleri besleyen sadece poz süresinin artmasıdır.

Geliştirme onları arttırmaz. Oysa ışıklı bölgeleri güçlendirir. O yüzden gölgelerde basılabilecek kadar ayrıntıyı verecek poz süresi mutlaka gereklidir. Esasen filmlerin duyarlılıkları da buna göre tayin edilir. Fazla geliştirme ışıklı bölgeleri yoğunlaştırarak kontrastı arttıracaktır. Bunu önlemek için film az geliştirilmelidir.

Soru 237: Fazla geliştirme ne demektir?

Bir çok şekilde olabilir. Kullanılmakta olan geliştirici ile normal sıcaklık ve yoğunlukta daha uzun geliştirme şeklinde olabileceği gibi normal sürede ama daha yüksek sıcaklıkta veya yüksekyoğunlukta olabilir. Ya da herşey normal ama daha yüksek enerjili yeni bir banyo daha fazla geliştirme sağlayabilir.

Soru 238: Bütün bunlara ne gerek var? Normal bir geliştirme ile normal fotoğraflar elde etmek dururken bu az ya da çok geliştirmeler özel efektler için mi gerekiyor?

Sadece özel etkiler için değil normal kağıda basılabilecek normal negatifler elde etmek için gerekiyor. Şöyle ki; filmlerin ve fotoğraf kağıtlarının kaydedebileceği parlaklık oranı veya aralığı (brightness range) konularınkinden çok farklıdır. Farklı banyo işlemleri ile konuların parlaklığı duyarlı malzemenin sınırları içine yerleştirilir.

Soru 239: Parlaklık oranı ne demektir?

Herhangi bir sahnenin en parlak kısmının yansıttığı ışığın en karanlık kısmınınkine oranı demektir. Bu oran konuyu aydınlatan ışığın türü. Kontrastı ve yönü ile aynı zamanda konunun yansıtıcılığı ile ilgili olarak büyük değişiklikler gösterir. Örneğin bu oran sisli bir havada çekilecek bir manzara fotoğrafında örneğin bir deniz manzarasında 1:4 iken aynı yerin cepheden gelen parlak gün ışığındaki oranı 1:30. Ters, ışıktaki oranı ise 1:1000 olabilir. Oysa genel amaçlı bir fotoğraf filminde bu oran 1:125 yani 7 durak aralığı, fotoğraf kağıdında ise 1:30 yani 5 durak aralığı geçmez. O halde bu malzemelere kaydedilecek fotoğraf negatifinin sisli manzara için daha çok yıkayarak kontrastının (parlaklık oranının) 1:4'dan 1:30'a çıkarılması gerekecektir ki normal bir fotoğraf kağıdına basılabilecek negatif elde edilebilsin. Öte yandan ters ışıktaki çekimden de gene normal kağıda basılabilecek normal bir negatif elde edilebilmesi için daha az geliştirilerek örneğin 1:500'lük oran 1:125'e indirilecektir ki, her şey filme kaydedilmiş olsun. Fotoğraf kağıdına göre hala 2 durak fazla olan negatif parlaklığının bu iki duraklık fazlalığı baskıda fotoğrafçıya yorumlama veya tercih olanağı verecektir.

Soru 240: İster kontrast arttırıcı yönde isterse azaltıcı yönde olsun bu fazla veya az pozlama ya da tersine az veya çok geliştirmenin bir ölçüsü yok mudur? Herkesin bunları deneyerek bulması çok zaman alacaktır değil mi?

Burada basitleştirerek anlattığım yöntem bir sisteme bağlanmıştır. Üzerine onlarca kitap yazılan bu sistemin adı "zon sistemidir" Ben gene burada farklı pozlandırma ve farklı geliştirme yoluyla ton basamaklarının sıkılaştırılması veya açılması için bazı temel ölçütler verebilirim. Parlaklık oranı filminkinden 1 durak fazla bir konu için + 1 durak pozlama ve % 30 eksik yıkama, parlaklık farkı bir yerine iki durak ise +2 durak pozama ve % 50 eksikyıkama uygundur. Bunun tersine parlaklık oranı kağıdınkinden 1 durak daha az ise -1 durak pozlama ve % 40 fazla geliştirme bu fark iki durak ise -2 durak az pozlama ve % 100 fazla geliştirme uygundur. Bu yüzdeler aynı banyo için verilen normal sürelere uygulanacaktır.

Soru 241: Normalden farklı pozlama ve farklı banyo sürelerinin özel amaçlar için değil de kazara normal konulara uygulanması halinde sonuçlar nasıl olur?

Hatalı negatifler meydana gelir. Bunları poz ve banyo hataları ve karma hatalar olarak şöyle sıralayabiliriz:

1- Az poz ve az banyo: düşükyoğunlukta ve düşük kontrastlı

2- Az poz ve fazla banyo: normal yoğunlukta yüksek kontrastlı

3- Fazla poz ve fazla banyo: çok yoğun ve yüksek kontrastlı

4- Fazla poz az banyo: normal yoğunlukta düşük kontrastlı negatifler verir.

Bu negatifleri görünce tanıyabilmeniz için biraz daha açıklıyorum.

1 No: Görüntüde gölge detaylar yoktur. Konunun ışıklı yerleri siyaha ulaşmamıştır, gridir.

2 No: Negatife uzaktan bakınca genel koyuluğu normal görünür, yakından bakınca gölgeler hala detaysızdır, ışıklı bölgeler tam siyahtır.

3 No: Uzaktan bakınca negatifin genel görünümü simsiyahtır. Yakından bakınca gölgeli alanlarda gereğinden çok ayrıntı ve grileşme vardır. Negatifte saydam nokta yok gibidir. Işıklı yerlerin görüntüsü koyu siyahtır.

4 No: Negatife uzaktan bakınca koyuluğu normaldir. Yakından bakınca gölgeli alanlar gereğinden çok detaylı ve grileşmiş ışıklı ve gölgeli alanlar arasında fark büyük değildir.

Soru 242: Pozlandırma ve banyo kusurları olan negatifler düzeltilemez mi?

Çeşitli düzeltme reçeteleri var. Bunları içeren karanlık oda kitaplarında bu bölüm şu cümle ile başlar: ***"Bu yöntemler çekim tekrarı mümkün olmayan hallerde sadece bir kurtarma operasyonu olarak kullanılabilir."*** Eğer çekimi yenilemek mümkünse bu işlemlere başvurulmaması tercih edilmemelidir.

Bu düzeltme banyoları ile kusurlu negatifin yoğunluğunun ve kontrastı değiştirilebilmekte, hatta bazı kaynaklara bakarsanız negatifin gren iriliği inceltilebilmektedir. Kişisel görüşümü sorarsanız, bu banyolardan açma (hafifletme) ile ilgili olanlarının bazen şansı daha çoktur. Çünkü yoğun bir görüntüden normal bir negatife dönülmesi mevcuttan bir şeyler eksilterek yapılmaktadır. Oysa açık bir negatifin boş kısımlarımın kuvvetlendirilmesi yoktan var etme anlamındadır. Bu yöntemlerle negatifin boş yerlerine bir ekleme yapılamaz. Sadece metalik gümüş taneciklerinin oluştuğu gri bölgeler koyulaştırılabilir. Bu da kontrastı yükseltir ve böylece sadece basılabilir bir negatif oluşur. İyi bir negatif değil. Gerek açma gerekse kuvvetlendirme banyolarının dayandığı ortak ilke şudur:

Pozlanmış bir negatifin ışık gören bölgeleri, geliştirme banyosuna girince gördükleri ışık oranında kararır. Bu kararma ayrıca banyo enerjisine sıcaklığına ve düzeye bağlıdır. Kararan gümüş tanecikleri dışındaki tüm duyarlı tanecikler gelişmemiştir ve saptama banyosunda eriyip akarlar. Yapılabilecek tüm düzeltme işlemleri geriye kalan kararmış gümüş tanecikleri üzerinde yapılır. Eğer negatif bizi memnun etmiyorsa, işlemi geri çevirerek işlemi tekrarlamamız gerekir. Bunun için de kararmış gümüşlerin ağartılarak gümüş bromüre dönüştürülür. Düzeltme banyolarının ortak yanı "önce ağartmaktır" Bu işlemlerle ilgili reçeteleri karanlık oda kitaplarında bulabilirsiniz. Belki ileride daha geniş olarak bu konuyu dergide ele alırsak size bazı reçeteler verebilirim.

Soru 243: İnce gren banyoları, filmin grenlerini küçültür mü?

Geliştirme banyosuna sokulan bir filmin duyarkatındaki tanecikler (grenler), karardıkça bir miktar şişerler hatta bazıları diğer grenlere yapışarak daha büyük bileşik grenleri oluştururlar. Bir ince gren banyosundan beklenen bunları önlemesidir. Bununla, sonuç negatifteki grenlerin duyarlı malzemenin yapısal grenlerinden daha büyük olmaması amaçlanır.

Soru 244: O halde film geliştirme banyosundan erken çıkarılarak grenlerin büyümesi önlenemez mi?

Doğrudur. Sadece geliştiriciden erken çıkarılan filmde en parlak ışık alan bölgeler dahi siyaha ulaşmamış olur. Böyle bir durumu telafi için filmin sanki daha az duyarlı imiş gibi fazla pozlanması gerekir. Filmlerin bu hız kaybı fotoğraf pratiğinde önemlidir. Ve bir hız kaybına neden olmadan grenleri büyütmeyen bir banyo gereksinimi vardır.

Soru 245: Böyle bir banyo var mı?

Öyle bir banyo olmalı ki bir yandan grenler kararırken öte yandan şişmelerinin önlenmesi için kenarlarının kemirilmesi, eritilmesi mümkün olabilsin. Bu amaçla öyle bir banyo tasarlanmalı ki banyo çok enerjik olmasın ve grenleri eriten gümüş eritici bir madde içersin. Bu demektir ki banyodaki aktivatör azaltılmalı veya zayıf bir aktivatör seçilmeli. Buna ek olarak gümüş bromür eriten bir maddenin seçimi de önemlidir. Örneğin hiposülfit akla gelebilir. Saptama banyosundaki hiposülfit, çok hızlı bir eriticidir, kontrol edilemez. Birçok aday arasından en yaygın kullanımı olan "sodyum sülfit" seçilmiştir. Sodyum sülfitin üç önemli etkisi vardır:

Öncelikli özelliği bütün banyolardaki koruyucu etkisidir. Sonra bütün diğer koruyucuların tersine sodyum sülfit asit değil baz karakterlidir. Dolayısı ile hem koruyucu hem aktivatör görevi yapar. O halde sadece iki maddelik bir banyo yani geliştirici ajan ve sodyum sülfitten ibaret bir banyo sorunu çözer.

Buna örnek önceleri, on, yüz, bin banyosu denen örnektir.

10 gr Metol

100 gr sodyum sülfit

1000 cc su

Bunun bir benzeri bugün Kodak D23 olarak bilinir. Bu banyoda sadece metol % 25 azaltılmıştır. 7.5 gr'dır. Daha sonra bu banyonun fazla yumuşak etkisini gidermek için içine hafif bir aktivatör olan 2 gr borax eklenmiş ve geliştirici madde olarak da 7.5 metolün 5 gr'ın yerine hidrokinon almıştır. Böylece bugün dünyanın en çok kullanılan banyosu D76 doğmuştur.

2 gr Metol + 5 gr hidrokinon

100 gr sülfit

2 gr Borax

1000 cc su.

Soru 246: Bu banyolar bugünkü bilbord boyutunda baskılar yapılabilmesi için mi tasarlandı?

Hayır, 1920'li yıllara kadar kullanılan negatif boyutu, bugün, büyük ve orta format olarak adlandırdığımız büyüklükte idi. Oscar Barnak tasarımı Leica'yı izleyen 35 mm makinelerin yaygınlaşması, kontakt baskıyı artık kullanılmaz hale getirdi. Büyütme oranları o güne kadar x3 civarında iken bu kez daha büyük oranlarda büyütme zorunlu hale geldi. Bu yüzden daha önce bir problem sayılmayan gren iriliği fotoğrafçıları önemli ölçüde korkuttu. Bu yüzden araştırmacılar gren inceltme konusunu biraz abarttılar. Birçoğu duyarlık azalmasına neden olan "süper" veya "ultra" ince gren banyolarının sayısı arttı. Bugün bunların çoğu kullanılmıyor. Gren meselesi bugün bir felaket sayılmıyor. Hatta fotoğrafın yapısal öğelerinden sayılıyor. Bu öğenin vurgulu biçimde kullanılmasının bir tür noktalı gravür üslubu yarattığı söylenebilir.

Soru 247: Ama etkili bir gren dokusu hiç bir filmde doğrudan yöntemlerle elde edilemiyor. Bunun için özel bir yöntem var mı?

Bunu sağlamak için, doğru bir banyo işlemi için özenle tavsiye edilen kuralların tersini yapmak gerekiyor. Nedir bu tavsiyeler? Bir filmde greni arttırmamak ve emülsiyonu çatlatmamak için geliştirme, durdurma ve saptama banyolarının aynı sıcaklıkta olması gerekir. Gren arttırmak ve emülsiyonu çatlatmak için bunun tersi yapılmalıdır. Şöyle ki, geliştirme banyosunun sonuna doğru film (elbette karanlıkta), içinde sıcak karbonat veya sudkostik eriyiği bulunan bir kaba daldırılıp yeterince yumuşadıktan sonra donma noktasına yakın bir asit veya hipo banyosuna daldırılması denenmelidir. Denenmelidir diyorum. Çünkü her emülsiyonun özellikle sıcağa tahammülü farklıdır. Birinci aşamadaki sıcak banyoya kaç derecede dayanacağı denenmelidir. Örneğin bazı filmlerde 40°'nin üstünde bir banyo, emülsiyonun çözülüp akmasına sebep olabilir. Dolayısıyla bu işleme sokulan film bir kopya film ise tekrarlanabilir. Orijinal negatif ise çektiğimiz görüntüler kaybedilmiş olur.

Soru 248: Pekiyi gerek E6 gerek C41 renkli banyolarında işlemler 38⁰ C'de yapılıyor. Bu siyah beyaz filmlere de uygulanamaz mı?

Renkli filmler 38⁰ C'ye dayanabilecek şekilde sertleştirilmiştir. Dolayısıyla 20⁰ C'de işlem görecek siyah-beyaz filmler için bu sıcaklık riskli olabilir. Özel bir sertleştirme banyosu ile siyah beyaz filmler de sertleştirilebilir. Ama bu takdirde emülsiyon da gevşetme ve sıkıştırma yoluyla elde edilmesi beklenen sonuca varılamaz.

Soru 249: Grenli negatifler, ancak çok fazla büyütülünce, gren strüktürünün fotoğraf estetiğine yapısal katkısı olabiliyor. Büyütme yüksek oranlarda yapılınca da optik dağılma etkisi ile gren kenarlarının keskinliği kayboluyor ve gren aralarındaki beyaz alanlar grileşiyor, oysa ben orta boy baskılarda yüksek keskinlikte gren görüyorum. Bu nasıl oluyor?

Bunu sağlamak amacıyla üretilmiş iki tür maske filmi var. Bunlardan biri negatifle eşleştirilerek kullanılıyor. Diğeri ise baskı boyutunda, üzerinde gren dokusu bulunan asetat folyolarla yapılıyor. Böylece ince grenli negatiflerden de grenli görünümde baskılar yapılabiliyor. Ayrıca bu arada gren kenar keskinliğinin çok önemli olduğunu söylemeliyim. Buna gren akütansı denir. Şöyle bir örnek anlatayım. 400 ASA örneğin TRİ-X bir filmden yapılan bir 30/40 baskıdaki gren dokusu, iki kez daha ince grenli bir diğer negatiften yapılan 60 x 80 cm'lik baskıya oranla çok daha net bir gren dokusu gösterir. Bu bakımdan büyütmeye elverişli olma özelliğinin sadece ince grenli film ve banyoya bağlı olmadığını gren akütansı yüksek bir grenli bir negatifin çok daha diri ve kabul edilebilir bir baskı vereceğini söylemeliyim. Bunu sağlayan gren aralarındaki jelatin ortamın saydam ve temiz olmasıdır.

Soru 250: Çok amaçlı banyolarla ince gren banyolarının farkı nedir?

Çok amaçlı banyolar küçük format negatifler öncesine ait, en eski banyo reçeteleridir. Bunlarda çoğunlukla metol ve hidrokinon gibi iki developman ajanı ve koruyucu ve aktivatörün dengeli kullanımını görürüz. Bu banyoların gren inceltmek gibi bir özelliği yoktur. Büyük boy negatiflerle fotoğraf kağıtlarının geliştirilmesinde kullanılabilir. Tek bir banyoyu çeşitli sulandırma oranları ile birden çok amaçla kullanmak olasıdır. Hatta iyice sulandırılmış böyle bir banyo ile akütans etkisi bile alınabilir. Oysa ince gren banyolarında çoğunlukla yüksek sülfit konsantrasyonu vardır ve düşük enerjili banyolardır.

Soru 251: Akütans banyoları nasıldır? İnce gren banyoları gibi düşük enerjili midir?

Evet, ama aralarında büyük fark vardır. Akütans banyoları ince gren sağlamaz, sadece güçlü

kenar keskinliği sağlar. Ton basamakları arası çizgiler çok keskindir. Standart bir ince gren banyosunda kenar keskinliği o kadar iyi değildir ama, grenler çok incedir. Akütans etkisi bir ince gren banyosu örneğin D 76, 1+3 gibi aşırı sulandırılarak da bir ölçüde elde edilebilir. Aşırı sulandırılmış bu banyoları ve sulandırılmış gerçek ince gren banyoları ancak bir kez kullanılabilir, sonra dökülür.

Soru 252: Gerçek bir akütans banyosu nasıl birşeydir?

Bunun için tipik bir örnek FXI olarak bilinen banyoyu Stok eriyik için:

A çözeltisi

Metol	*15gr*
Sodyum sülfit anhidr	*50gr*
Potasyum İodür çözeltisi %0.001	*50cc*

B çözeltisi

Sodyum karbonat anhidr	*50gr*
Su	*1lt*

Kullanırken 1 kısım A+, 1 kısım B+, 8 kısım su karıştırılır. Tekrar kullanılmaz. Stok eriyikler 1 yıl kadar dayanabilir. Bu tür bir banyo, filmin duyarlılığını 1/2 durak arttırır. Banyo edilmiş negatif gözümüze alışılmıştan daha saydam görünebilir, fakat normal kağıda rahatlıkla basılabilir. Bu banyo sadece düşük ve orta duyarlıkta filmler için uygundur (en çok 200 ASA). 400 ASA ve üstü için tavsiye edilmez.

Soru 253: Filmlerin geliştirme banyosundan sonra durdurma banyosuna konulması zorunlu mudur?

Geliştirme işlemi bazik bir ortamda gerçekleşir ve banyo süresi çoğu kez oldukça kritiktir. Durdurma işlemi geliştirmeyi kesin durdurmak ve süreyi net bir şekilde belirtmek içindir. Bunu asitli bir su banyosu sağlar. 1 lt suya 120 cc % 28'lik endüstriyel asetik asit (sirke asidi) veya %3 veya 5 oranında bor asidi çözeltisi yaparak böyle bir banyo elde edilir. Ancak bu ani nötralizasyon işlemi sırasında moleküler düzeyde bir ısı oluşur ve bu grenlerin birbirine yapışmasına neden olabilir. Bu gren irileşmesi demektir. Öte yandan emülsiyon jelatininin yumuşayıp kayması ve görüntü bütünlüğünün bozulması riski vardır. Ayrıca böyle bir banyo ile filmde retikülasyon (emülsiyon çatlaması) ve yoğun bölgelerde iğne ucu delikleri oluşması riski vardır. Asıl işlevi banyo süresini kritik bir şekilde belirlemek olan bu işlemin seyrek de olsa bazı riskleri var. Bu nedenle eğer banyo süresi çok kritik değilse, özellikle 10 dakika ve daha uzun süreler için asitli durdurma yerine bir su banyosu tavsiye edilebilir. Ama banyo süresi 3-5 dakika gibi çok kısa ise bu süreyi kesinleştirmek için asitli durdurma bir çözümdür. Çünkü su banyosu (genellikle süre 1 dakika kadardır) içinde gelişme, azalan bir enerji ile hala devam edecektir. Bu azalma siyah bölgelerde daha kısa sürede son bulurken emülsiyonun emdiği geliştirici bitene kadar gölge detaylarında devam eder. Bu kötü bir şey midir? Hayır. Çoğunlukla orta ve yüksek kontrastlı konularda istenen bir sonuçtur. Bu yüzden bazı fotoğrafçıların geliştiriciden sonra, filmi hareketsiz olarak bir süre su banyosunda tuttuklarını biliyoruz.

Böyle bir amaç dışında durdurma banyosu olarak su kullanılacaksa sürelerde sapma olmaması için bazı tavsiyeler:

1 - Geliştiriciyi geniş ağızlı bir şişe hatta bir kavanozdan boşaltarak tankı kısa sürede (en çok 10 saniye) doldurun.

2- Süre dolunca tankı çabucak boşaltın ve su ile ani bir şekilde doldurup çalkalayın; 10 saniye içinde boşaltın.

3- Sonra su ile doldurup 1 dakika bekleyin veya 5 defa doldurup boşaltın.

Geliştirme sonrası işlemler için kısa tavsiyeler:

Modern fim ve kağıtlar için durdurma banyosu olarak akar su ve asit saptama yerine baz (alkali) saptama banyoları tavsiye edilmektedir. Bu yöntem emülsiyon gevşemesine engel olduğu gibi gölge detaylarında kaybı ortadan kaldırır. Son yıkamaya kadar sürdürülecek bu nötr ve alkali işlemler görüntü kaybına engel olmakta, arşivde kalıcılık süresini arttırmakta ve yıkama suyu ekonomisi sağlamaktadır.

1950'den beri süregelen araştırmalar, geliştirme ve saptamanın alkali karakterde olmasının film ve kağıt baskıların kalıcılığını iyileştirdiğini göstermektedir. İlford yıllardan beri durdurma banyosu olarak akar su kullanımını tavsiye ediyor. Karşılaştırmalı olarak asitli ve alkali iki saptama banyosunu örnek veriyorum.

Saptama işleminden sonra son yıkama (özellikle asitli bir saptama kullanılmışsa) çok vakit alır. Bunu kısaltmak için asitli banyonun etkisini nötralize edecek bir hipo giderici kullanılması bu süreyi kısaltır.

Hipo giderici:

Su	750cc
Sodyum sülfit anhdr	200gr
Sodyum bisülfit	15gr

suyla 1 lt'ye tamamlanır.

Kullanırken 1:10 sulandırılır.

Alkali saptama sonrası böyle bir gidericiye ihtiyaç yoktur.

Soru 254: Pekiyi saptama banyosunun kapasitesi nasıl belirlenir, kaç film yıkadıktan sonra dökelim?

Herhangi bir taze saptama banyosu içine gün ışığında bir parça film (veya film ucu) atılır. Hafif ajitasyonla gözlenir. Kaç dakikada açıldığına bakılır. Bu açma süresidir, kullanırken bu sürenin 2-3 katı uygundur. Banyo zaman zaman bu şekilde test edilir. Açma süresi başlangıçtaki sürenin 2 katına çıkınca banyo dökülür. Bu arada bütün filmlerin açılma süresi aynı değildir. Genel olarak 400 ASA gibi yüksek duyarlı filmlerin daha geç açıldığı dikkate alınmalıdır.

Asitli saptama banyosu

Sodyum hiposülfit	*250 gr*
Sodyum metabisülfit	*25gr*
Su	*1lt*

olduğu gibi kullanılır

Alkali saptama banyosu

Amonyum Tiosülfat %57-60 lık	*800cc*
Sodyum sülfit anh.	*50gr*
Sodyum metaborat	*20gr*
Su	*1lt*

1:4 sulandırılarak kullanır.

Soru 255: Yazın banyo sıcaklığını kararlı biçimde 20°C'ye düşürmenin ve bunu korumanın mümkün olmadığı hallerde veya sıcak ülkelerde kullanılabilecek bir banyo var mıdır?

Kaynaklarda tropikal banyolar olarak geçen banyo formülleri uygulanırsa sanırım bu ihtiyaç karşılanabilir.

Kodak DK15 tropical developer

Metol	5.7 gr
Sodyum sülfit kristal	180 gr
Kodak	22,5 gr.
Potasyum Bromür	1,9 gr.
Sodyum sülfat kristal	105 gr.
Su	1 lt.

Bu geliştiriciyi kullanırken kullandığınız filmin banyo süresini deneyrek bulmalısınız. Aşağıdaki değerler sadece sıcaklık değişimi ile sürenin hangi oranda değiştiğini bulmak içindir. Eski emülsiyonlar için belirlenmiş sürelerdir, olduğu gibi kullanmayınız.

18°	*12 1/2 dakika*
21°	*10 dakika*
24°	*8 dakika*
26.5°	*6 dakika*
29.5°	*4 1/2 dakika*
32°	*3 dakika*

Başlangıçta homojen etkilenme için bir süre filmi hareket ettirirsiniz. Banyo sonunda filmi birkaç saniye sudan geçirip 3 dakika aşağıdaki sertleştiriciden geçiriniz, daha sonra saptayınız.

Soru 256: Bir asit durdurma banyosu yerine akar suda durdurma işlemi film yıkamada uygulansa da baskı işlemlerinde oldukça zordur. Her kağıdı akar su altında yıkayıp saptamaya geçmek yerine asitli bir durdurma banyosu kullanmak daha pratik görünüyor.

Su	*1lt*
Krom şapı	*30 gr*
S.Sülfit kristal	*100 gr*

Doğrudur, sadece asetik asitli durdurucuların yaydığı asit buharı nedeni ile karanlık odada rahatsız edici bir koku oluşuyor. Bu durumda iki seçenek daha var. Birincisi 1 lt suya 50 gr bor asidi (acide borique) eklenerek yapılan ya da 30 gr limon asidi (sitrik asit) eklenerek yapılan iki seçenek var. Özellikle limon asidi kullanılması temiz beyazlar elde edilmesine yardımcı olur. Yalnız üniversitedeki uygulamalarda bazı hallerde malzemenin saf olmayışı yüzünden tam tersine beyazların kirlendiğini gördüm bunun nedeni sanırım asite bağlı demir iyonları olmalı. Öteden beri kulllanılan bilgilerde gerek saptama banyosunun asiditesini ayarlamak için hipoya ilave edilmek üzere, gerekse durdurma banyosunda asetik asit yerine potasyum metabisülfit tavsiye edilir. Bu bilgi güncel datalarda hala var. Bir süre önce elime geçen bir karanlık oda kitabında (the film developing cookbook) yazarlar S. Anchell ve B.Troop, potasyum tuzları ile gerek saptamada gerekse durdurmada problem yaşandığını ve açılmanın geciktiğini söylüyor ve potasyum metabisülfiti sakıncalı ilan

ediyor. Ama bildiğim kadarıyla bizim piyasamızda yaygın olarak satılan tuzlar örneğin karbonat ve metabisülfit. potasyum değil sodyum tuzlarıdır.

Soru 257: Bazen filmler daha büyütüldüğünde küçük baskılarda göze çarpmayan küçük beyaz noktacıklar görülüyor. Bunlar film üzerinde açılmamış minik noktacıklar mıdır?

Sanırım değildir. Benzer şeyler benim de başıma geldi. Bunların yıkama suyu (musluk suyu) içindeki ince mikroskopik kum tanelerinin olduğunu öğrendim. Sonradan fotofloo ile yeniden yıkamalar fayda etmedi. Yukarıda durdurma banyosu olarak akar su önerildi. Buna dayanarak kesinlikle geliştirilmiş filmi veya saptanmış filmi musluk altına koyup akar suda yıkamayınız. Yukarıda sözünü ettiğim hatalı negatifin sebebi budur. Suyun iyi bir filtreden geçilmesi halinde bu yöntem onaylanabilir ya da bizim koşullarımızda durdurma ve yıkama suyu önceden hazırlanıp bir kovada biriktirilmeli. Bunun için en azından içine pamuk tıkaç konmuş bir kadın çorabının musluk ağzına bağlanması ve musluğun çok az açılarak suyun yavaş yavaş akıtılarak biriktirilmesi uygun olur. Geliştirmeden sonra, tankın bu su ile doldurulup 1 kez çalkalanıp dökülmesi sonra 5 kez doldurulup boşaltılması yeterlidir. Saptama sonrasında önerilen yıkama şekli ise inanılmaz düzeyde su ve zaman ekonomisi sağlamaktadır. Oysa klasik yöntem filmi akar suda 1 /2 saat yıkamaktır.

Bu yöntem şöyle:

Saptamadan sonra tankı suyla doldurup, sert bir şekilde 5 kez ters yüz edip çalkalıyoruz ve 5 dakika bekliyoruz. İkinci kez doldurup bu çalkalamayı 10 kez yapıyoruz ve 5 dakika bekliyoruz. Üçüncü kez de aynı işlemi 20 kez yapıyoruz ve 5 dakika bekliyoruz. Bu herhangi bir hipo giderici kullanmadan yapılabilecek inanılmaz derecede kısa bir temizlik. Ben bundan 25 yıl önce bu yöntemi İlford datalarında okudum. O vakit bu 5 dakikalık beklemeler yoktu. Cesaret edemediğim için 5+ 10 + 20'den ibaret çalkalamaya güvenmiyordum. O yüzden 20 defalık çalkalamaları birkaç kez daha tekrarladım. 25 yıl önce yıkanmış negatifler arşivimde duruyor. En ufak bir problem yok. Tavsiye ederim. Ama maalesef kağıtlar için böyle bir olanak yok. Üstelik küvet içinde üstüste duran kağıtların üzerine saatler boyunca su akıtılması temizlenmeyi garanti etmiyor. Sadece su ile temasa geçen üstteki kağıt temizlenir. Sadece plastik kağıtlar çok kısa bir yıkama ile temizlenebilir. Ama %100 hipodan arınmaları mümkün değildir. Kağıt tabanlı kağıtlar ise iyi yıkandığında hipo kalıntıları sıfırlanabilir. Bu yüzden arşivde saklanacak baskılar için bu tür kağıtlar tercih edilir. Ne var ki temizlenmesi yavaştır ve ancak hipo gidericiler kullanılmış olsa bile yıkama işlemi toplam 1 saat alır. Hipo giderici olarak amonyak ve hidrojen peroksit ile hazırlanan bir banyo şöyledir:

Su	500cc
Hidrojen peroksid %3 (bildiğimiz oksijenli su)	125cc
Amonyak %3 çözelti (0.88'lik 1 kısım amonyak+9 kısım su)	100cc

Bir litre suya tamamlanır.

Kağıtlar 30 dakika yıkandıktan sonra her kağıt 5 dakika bu banyoda tutulur, sonra 10 dakika daha yıkanır. Tabi akar suda. Filmler için reçete daha basittir: 1 litre suya 0.88'lik 100 cc amonyak eklenerek elde edilir. Negatifler, kısa bir ön yıkamadan sonra bu çözeltide 3 dakika tutulur, sonra 2-3 dakika yıkanarak ıslatıcıdan geçirilerek kurumaya bırakılır.

Soru 258: Film zaten ıslak iken ıslatıcıdan geçirmek ne demek?

Islatıcı (wetting agent) bir deyimdir. Yıkanan yüzeylerde yüzey gerilimi (adezyon) nedeni ile oluşan su damlacıklarını kaydırmaya ve yüzeyin lekesiz kurumasına olanak veren bir sıvıdır.

Piyasada daha çok markalara bağlı olarak Kodak (foto-floo) Agfa (Agepon) olarak bilinir. Yıkama suyuna 200'de 1 kadar küçük bir oranda eklenerek kullanılır. Filmde son yıkamanın sonunda 1 dakika kadar bu sıvıda (tutulur, çalkalama yapılmaz. Aksi halde bol köpük oluşur, filmin yüzeyi köpükle kaplanır. Bundan sakınmalıdır. Gene de film yüzeyinde köpük ya da damla kalması riskine karşı bu sıvıya batırılıp sıkılmış bir pamuklu kumaş veya güderi ile filmin arka yüzü yukarıdan aşağı çok vavaş bir hareketle silinir. Damlacıklar toplanır. Bu özellikle 35 mm filmler için zorunludur. Roll filmlerde yapılmayabilir. Sonra filmler kabilse tozsuz oda sıcaklığında kurumak üzere mandallanarak asılır. Daha hızlı kuruması için, içine sıcak hava verilen kurutma dolaplarına konur. Burada dahi kabilse en yüksek derecede ısı kullanılması iyi olmaz. Böylece film kıvrılmadan düzgün bir şekilde kurumuş olur.

Soru 259: Pekiyi ani kurutmanın gerekli olduğu hallerde ne yapılır. Otel ve restoranlarda acele teslim edilen fotoğraflar için veya acil olan fotoğraflar için ne yapılıyor?

Ne yapılıyordu demek daha doğru olur sanırım. Çünkü şimdi gerek mini lablarda daha seri olanaklar var, gerekse dijital kameralarla film aşaması da aşılmış oluyor. Ama madem ki geleneksel yöntemleri izliyoruz. Bunun da bir yanıtı var. Hızlı bir yıkamadan sonra film 70^0 veya 80^0 'lik alkolden 3-4 dakika geçirilir. Alkol filmin suyunu alır. Sonra bir fön yardımı ile hava akımında kurutulur. Böyle kurutulan filmin hafif sütlü bir görünüm almaması için 1 lt alkole 1 gr salisilik asit eklenmelidir. Bu işlem geçicidir. Bu negatifler saklanıp daha sonra kullanılacaksa sonradan gereği gibi yıkanıp kurutulur.

Soru 260: Çoğunlukla eski fotoğraflarda gördüğümüz kahverengi ya da yeşil renk nasıl elde edilmiştir? Fotoğraf kağıtlarının özelliğinden midir?

Eskiden normal bir geliştirme banyosundan sonra yeşil renkli görüntü veren kağıtlar vardı. 1950'li yıllarda ben bu kağıtları kullandım. Ama kahverengi görüntüler genellikle siyah-beyaz görüntülerin bazı ton banyolarından geçirilmesinden sonra meydana gelir. Daha seyrek olarak da geliştirme banyoları arasında doğrudan kahverengi görüntü verenleri de kullanılmıştır. Ton banyoları arasında kahverengiden başka kırmızı ve mavi renk verenleri vardır. Bunlar içerdikleri değişik kimyasallar sayesinde olur. Bütün ton banyolarının dayandığı ilke, negatif açma ve kuvvetlendirme banyoları gibidir. Önce siyah görüntü ağartılır sonra başka bir banyo ile yeniden geliştirilir.

Soru 261: Galiba en yaygın olanı sarı-kahverengi görüntü veren sepya banyosu. Bunun hazır banyoları da var ama mavi görüntü nasıl elde ediliyor?

Mavi görüntü için de var. "Blue toner" adıyla satılıyor. Ama isterseniz kendiniz de hazırlayabilirsiniz.

A. Ağartma banyosu:

Potasyum ferrisiyanür	*20 gr.*
Amonyak	*bir kaç damla*
Su	*1 lt*

B. Renk banyosu:

Demir Amonyum nitrat	*20gr*
Tuz ruhu (H.cl)	*10 cc*
Su	*1 lt*

A banyosunda baskılar ağartılır. (Sadece son bir görüntü kalıncaya kadar) Bu son görüntü yok olana kadar akar suda yıkanır. Bundan sonra B banyosunda renklendirilir. Bu

banyoda renklendirilecek siyah beyaz fotoğraflar normalden biraz açık olmalı yoksa mavi görüntü normalden koyu olur. Halbuki bu uyarı sepya banyolar için tam tersine geçerlidir. Sepyalanacak görüntüler siyah-beyaz iken normalden biraz koyu olmalı yoksa tonlanınca normalden hayli açık görünür. Bir başka uyarı; bütün renklendirme banyoları için geçerlidi. Eğer kuru fotoğraflar renklendirilecekse öncelikle bunlar iyice yıkanmalı ve foto-floolu sudan geçirilmelidir. Özellikle hiçbir hipo kalıntısı olmamalıdır. Aksi halde sonuç lekeli olur.

Soru 262: Renkli negatif filmlerden siyah beyaz baskı yapılabilir mi?

Birkaç şekilde yapılabilir:

Bu amaçla yapıldığını bildiğimiz ama bizim piyasamızda görünmeyen bütün renklere duyarlı (pankromatik) Kodak "panalüre" kağıdı üzerine doğrudan baskı yapılabilir.

Neden özel bir kağıda gerek var derseniz şöyle açıklayabilirim siyah beyaz kağıtlar sadece maviye duyarlıdır. Oysa renkli negatif filmde objeleri asıl renklerinin tersi ile kaydedilmiştir. Örneğin mavi gök, sarıdır. Yeşil çayırlar leylak rengi (magenta)'dır. Fotoğraf kağıdı bunları görmez dolayısı ile baskıda gökyüzü beyaz, çayırlar gri olur. O halde değerler için pankromatik (bütün renklere duyarlı) bir kağıt gerekir. Ayrıca günümüz filmlerinde genel bir turuncu mask vardır. Renkli baskı için yararlı olan bu mask maviye duyarlı kağıtların çok geç etkilenmesine sebep olur ve kontrastı düşürür. Bu yüzden siyah-beyaz pankromatik olmayan bir kağıda baskı yaparsak çok uzun poz ve kontrast bir kağıt kullanmanız gerekir. Bu durumda elde edilecek. Baskıda gri değerlerin renkli objelerin gerçek siyah beyaz fotoğraflardaki doğru değerlere benzemesi olanaksızdır. Bir diğer yöntem renkli negatif filmden, pankromatik bir filme kontak kopya veya optik aracılığı ile bir kopya alınarak bir siyah beyaz dia elde edilmesi ve ondan da bir kopya alınarak gerçek bir siyah beyaz negatif elde edilmesi yolu vardır ve baskı ondan yapılır. Bir başka yol renkli negatiften siyah beyaz diapozitif filmine (örneğin agfa scala) bir kopya alınması ve baskının ondan yapılmasıdır.

Soru 263: Renkli bir diapozitiften siyah beyaz baskı yapılabilir mi, nasıl?

Bu daha kolay bir işlemdir. Bu diayı kontakt yolla veya optik aracılığı ile pankromatik bir filme kopyalayarak uygun bir negatif elde edebiliriz. Bu negatiften istediğiniz baskıyı yapabilirsiniz.

Not: *Yukarıda sürekli olarak kontakt yolla kopyalamaktan söz ediyorum. Bu mutlak karanlıkta (veya kısa bir süre endirekt yeşil ışıkta) orjinal dianın veya negatifin pankromatik filmle emülsiyon tarafları yüz yüze gelecek şekilde bir kontakt şasisinde sıkıştırıp agrandisör altında pozlamak şeklinde olabilir. Ne var ki, bu işlemde araya toz girmesi kolayca önlenemez ve amatör olanaklarla özellikle küçük boyutlarda geçerliliği yoktur. Her ne kadar kontakt kopyada araya optik girmediği için orjinalin keskinliğinde hiçbir kayıp olmayacağı ve ideal çözümün bu olduğu söylense de bu ancak teoride doğrudur. Kaliteli bir optikle yapılacak kopyalamada toz problemi kolay çözülür ve pekala tatmin edici sonuç alınabilir. Bu iş için yapılmış bir ışık kutusu bir kolon ve körükten oluşan slayt kopya cihazları uygundur. Işıklı kutu içinde bir flaş bir de pilot lamba vardır. Bunlardan istediğinizi kullanabilirsiniz. Böyle hazır bir cihaz yoksa herhangi bi makro körüğü ve slayt kopya parçası ve makro objektifle (yoksa agrandisör objektifi de olabilir) aynı işlemi yapabilirsiniz.*

Soru 264: Aynı donanımla diaları da çoğaltmak da mümkün müdür?

Mümkündür. Burada iki şeye dikkat etmek gerekir. Birincisi ışığın kontrastı duplikat cihazlarındaki flaş ışığı kontrast karakterlidir. Pilot lambayla veya gök ışığı ile daha yumuşak difüz ışık kullanılmış olur. ikinci husus bu iş için fotoğraf çekimi için yapılmış dia filmleri çok kontrast sonuç verir. Bu amaçla yapılmış daha yumuşak gradasyonlu duplikat filmleri kullanılmalıdır. Bu filmleri kullanılan ışığa bağlı olarak uygun bir filtre ile kalibre etmek gerekir.

Genelde kutu üzerinde her emülsiyon için farklı bir düzeltme filtresi belirtilmiştir. Bunlar fabrika çıkışında kullanılan test ışığının renk sıcaklığına göre doğrudur. Bizim kullandığımız ışık farklı olacağı için filtreler değişecektir. Sadece sürekli belli bir filmle çalışılıyorsa emülsiyon değişince değişen filtrelerin farkı. Bizim eski emülsiyonu kullanırken test ederek bulduğumuz filtrenin ne kadar değişeceğini ifade eder. Bu filmlerin filtresiz kullanımı düşünülmemelidir. İlk kez kullanırken ayrıntılı bir test yapılarak doğru filtre bulunmalı ve sonra her emülsiyon değişiminde film kutusu üzerindeki filtreler ne kadar değişmişse önceden bulduğumuz filtre de o kadar değiştirilmelidir.

Ayrıca kopya edilen orijinal dianın cinsine bağlı olarak da bu filtre değişebilir. Örneğin Kodachrome ile ektachrom aynı firmanın filmleri olduğu halde Kodachrome kopyalanırken ektachrome için belirlenen filtreye 10C (10 cyan) filtre eklenmesi tavsiye ediliyor. Eğer bu amaçla üretilmiş bir röprodüksiyon cihazınız yoksa, projeksiyon makinesi bir SLR fotoğraf makinesi makro körüğü slayt tutucu (slide duplicator) ve makro objektifi ile aynı şeyi yapabilirsiniz. Projeksiyon ışığını buzlu camdan geçirerek kullanırsanız daha kontrast bir ışık kullanılmış olur. Bir yüzeyden yansıtarak kullanırsanız daha yumuşak bir ışık kullanmış olursunuz. Aynı şekilde pencere camına yapıştırılmış bir aydınger veya beyaz plexiglas da kullanılabilir ancak gün ışığı gün içinde değişken olduğundan yapay ışık tercih edilmelidir. Ancak flaş yerine tungsten veya projeksiyon ışığı kullanılıyorsa devreye mutlaka bir regülatör konulmalıdır ki renk sıcaklığı voltaja bağlı olarak değişmiş olmasın.

Bu amaçla kullanılacak film olarak Kodak firmasının 5071 kod numaralı film tavsiye edilebilir. 30 m'lik bobinler halinde satılan bu filmi kasetlere doldurarak kullanabilirsiniz. Renk sıcaklığı olarak gün ışığı ile tungsten arası bir değere göre dengelenmiştir. Her iki ışık kaynağı için de filtre gerekir. Ayrıca daha çok amatör kullanım için 5500 K° gün ışığı ve flaş için dengelenmiş bir başka emülsiyon daha vardır ki bu SQ olarak anılır ve ticari şekli 135-36'lık kasetler şeklindedir.

Tekrar hatırlatıyorum slayt kopya işlerinde birincil problem kontrastı ayarlamak diğeri ise uygun filtreyi bulmaktır.

Soru 265: 35 mm bir filmden kabul edilir limitlerde en büyük kaça kaç fotoğraf basılır? Bu oran 4,5x6- 6x -- 6x9- 9x12 ebatlı filmler için nedir?

Bu konunun iki yönü vardır: Fiziksel ve psikolojik yönleri.

Fiziksel yönü için şöyle söylenebilir: Minimum uyum mesafesi olan 25cm'deki bir fotoğrafa bakarken gözün, onu net kabul edebilmesi için 1 mm'de üç çift çizgiyi ayırt edebilmesi gerekir. 20x25'lik bir baskıya bu mesafeden bakılırken, baskının tamamı algılanabilir. Baskıda bu sonucun alınabilmesi için, 24x36mm'lik bir negatifte en az yaklaşık 20 çift çizgi bulunması gerekir. Bu ölçüt günümüz film ve objektifleri ile kolayca sağlanabilmektedir. Bu negatifin yaklaşık yedi kez büyütüleceği anlamına gelir. Baskı boyutu biraz daha büyürse, baskının tamamını görebilmek için, bakış uzaklığı da 25 cm'den daha büyük olacak ve netlik kriteri daha toleranslı olarak kabul edilebilecektir. Örneğin, yuvarlak hesap 10 kez büyütülen bir baskı 24x36mm negatiften yapılmış ise, 24x36cm'lik bir baskı verecektir ki, bu baskının tümünü kavramak için baskıya biraz daha uzaktan bakarız. Dolayısıyla 25 cm'lik bakış mesafesi için öngörülen 3 çift çizgilik kriter biraz daha hafiflemiş olur. Bu durumda negatiflerin kabaca on kez büyütülebilir olduğunu söylemek yanlış olmaz. Bu hesaba göre en büyük baskı boyutu:

24x36 mm format için 24x36 cm
4.5x6 cm format için 40x55 cm
6x6 cm format için 55x55 cm

6x9 cm format için 55x85 cm
9x12 cm format için 90x120 cm

şeklinde bir çizelgeyi kolayca yapabiliriz.

9x12cm deyince, büyük format makine yapan bir firmanın iddiası aklıma geldi. Genel olarak agrandisör objektiflerinin x3 ile x4 büyütmeler için düzeltilmiş olduğundan, bahisle büyük baskılar için, en küçük negatifin 9x12cm olması gerektiğini iddia ederlerdi. Böylece ancak bu negatifi kullanarak, en çok örneğin 36x48cm'lik baskılar yapılacağı iddia ediliyordu. Agrandisör objektifleri ile ilgili bu ifade doğrudur. Hatta o dönemlerin optik kitaplarında, büyük baskılar yapılması halinde, agrandisör objektifi yerine, çekim objektifi kullanılması önerilmiştir. Bu genel doğruya karşın, günümüzün eğilimleri ve gereksinimleri doğrultusunda, büyük baskılar için düzeltilmiş agrandisör objektifleri de üretilmektedir.

Gelelim psikolojik yönüne: Fotoğrafların sadece kontakt kopya ile çoğaltıldığı ve albümlerin büyük çoğunlukla 6x9cm'lik baskılardan oluştuğu günleri anımsıyorum. Anı fotoğrafları böyleydi. Stüdyolarda da genellikle 9x12cm film kullanılır ve kontakt baskılar yapılırdı. Bunlardan bazılarının büyütülmesi, istisnai olarak çerçevelenip duvara asılmak için olurdu. Ama negatif boyutları yeterince büyük olduğundan bir problem yaşanmazdı. 24x36mm'lik Leica formatın kullanılır olması ile bir panik yaşandı. Bir kere bütün kareler büyütülecekti, yani artık kontakt baskı kullanılamaz olmuştu. Böylece ortaya iki problem çıkmış oldu. Bir kez objektifler daha keskin olmalı, iki negatifler daha ince grenli olmalı idi ki, büyütünce bozulmasın. Bu zorunluk, daha iyi optikler ve daha iyi filmler yapılmasına neden oldu. Ama baskı boyutlarını sınırlayan yaklaşık x10 büyütme oranı, pek aşılamadı. Ne var ki, bir yandan 35mm kullanımının yaygınlaşması, öte yandan görüntü bombardımanı altında gittikçe iştahsız ve duyarsız hale gelen insanların, ilgisini çekebilmek için boyutların büyümesi gerekti. Bugün caddeleri baştan başa kaplayan billboardlara demek ki daha önce gereksinme yokmuş. Tüketim ekonomisinin çılgınlığı içinde, artık reklam ve pazarlama üretimin önüne geçti. Ve daha önemli oldu. Buna bağlı olarak, dürüstlük kriterleri de gevşedi. Günümüzde artık haklı olmak yırtıcı bir savunma yapmaya, önemli olmak, kendini önemli göstermeye bağlandı. Alçak gönüllülük ve ölçünün modası geçti. Artık büyük boyutlu fotoğrafların kolay dikkat çekmenin de ötesinde, önemli fotoğraflar olduğuna inanılır oldu. Bu aşırı büyük baskılar örneğin billboardlara vasıta kullanarak yoldan geçenlerin dikkatini çelmesi, belki trafik güvenliği ve kentte yarattığı görüntü kirliliği nedeniyle karşı çıkılabilir ama, daracık bir galeriye asılmış 1x1.5m'lik bir fotoğrafın tümünü kavrayabilmek için, 3 metreden bakmanız gerekir ki, bu amaçla geri çekilmeye kalkınca, bazen insanlara çarpar, bazen de galerinin diğer duvarına dayanırsınız. Büyük baskıların, sadece yakından bakmanın mümkün olmadığı haller için gerekli olduğuna inanıyorum. Üstelik sergilerde fotoğrafların pek azının satıldığı ülkemizde, her serginin kalıntıları evinizde veya işyerinizde bir yer işgali demektir. Baskılar büyüdükçe, özellikle de çok sık sergi açıyorsanız, canınızı dişinize takıp, size pahalıya mal olan bu kalabalığı elden çıkarıp paraya dönüştürmek için, günümüzde artık pek ayıp da sayılmayan, "burjuvayı şaşırtmak" için her türlü abartıyı ve atraksiyonu yapmak durumunda kalabilirsiniz.

Soru 266: "Işık, aldığı yolun karesi oranında şiddetini azaltarak ilerler" cümlesinden hareketle, agrandisörde küçük baskı alıp, (örneğin 10x15) sonra baskı ebadına büyütüp, (örneğin 30x40) ışığın değer kaybını hesaplayıp tekrar test almadan baskı yaparsak doğru pozu yakalamış olur muyuz?

Bu, az bilinen bir yöntemdir. Oysa önce küçük bir baskı yapıp doğru poz belirlendikten sonra asıl baskı boyutu için gereken poz, hesapla bulunur. Bu bizi, büyük baskının provaları için vakit

kaybetmekten kurtarır. şöyle yapılır: Her boyut baskı için bir büyütme oranı "A" baskı boyutu bölü negatif boyu olarak hesaplanır.

Örneğin: negatif uzun kenarı 3.6 cm olduğuna göre 15 cm baskı uzun kenarı için A= 15/3,6 = 4,17 uzun kenarı 40 cm olan baskı için A=40/3.6= 11.11 bulunur.

Bunlarla küçük bir çizelge yapalım.

Baskı boyutu uzun kenar	A= büyütme oranı	Aydınlatma katsayısı (A^2+1)	Poz süresi
15	4,17	$4,17^2+1=17,39$	10 sn
40	11	$11,11^2+1=124,43$	?

Büyük baskının pozu=Küçük baskı pozu (10 saniye) X 124,43÷17,39=71,5 saniye bulunur.

Bu çizelge böyle iki satırlık yapılmaz. Seçilen boyutlar fotoğraf kağıtlarının uzun kenarına göre örneğin 15, 18, 24, 36, 40, 50, 60 gibi. Sadece bu boyutları içeren çizelge negatifin kesintisiz (kadrajsız) basılması için yeterli olur. Ancak baskı yapılırken bazen negatif alanının tamamı kullanılmaz sadece bir kısmı kağıda aktarılır. Bu takdirde, hesaplamada geçerli boyut, baskı boyutu değil negatifin agrandisör tablası üzerinde büyütülmüş görüntüsünün boyutudur. Bu takdirde agrandisör yanında bir şerit metre bulundurulmalı ve görüntü boyutu ölçülmelidir. Kadrajlama durumunda tablodaki görüntü uzun kenarının, kağıt boyutlarından birine uyması beklenemez. Örneğin; görüntü boyu 45cm iken siz ondan 30x40 cm'lik bir kadrajlı baskı yapıyor olabilirsiniz. Buna bağlı olarak da çizelgede uzun kenar ölçüleri, 24, 36, 40, 50, 60 gibi değil de ara ölçüleri de içerecek şekilde örneğin; 15, 20, 25, 30, 35, 40. 45, 50, 55, 60 şeklinde hazırlanabilir. Hatta çok titiz kişiler bunu ikişer cm aralıkta hazırlayabilirler. İnanınız, bu yöntem size karanlık odada çok vakit kazandıracaktır. Böyle yapmadığınız, yani önce küçük bir tam baskı yapmadığınız takdirde, istediğiniz kadar çok prova alın. Büyük baskı banyodan çıkınca onu provalara uygun, ama zevkinize uygun bulmayacaksınız. Bir kez daha büyük boy basıp kağıt ve vakit harcayacaksınız. Pekiyi bu yöntemle büyük baskı için hiç prova almayalım mı? Kesinlikle hayır. En az bir prova daha alınmalıdır. Bunun nedeni, güvenliktir. Hatta bazı kağıtların, özellikle çok büyük baskılarda, eşdeğerlilik sapması problemi olabilir. Bu ne demektir? İster boyut büyümesi, ister aşırı diyafram kısılması sonucu, pozlandırma aşırı büyüdüğü için hesaplanan değer, yetersiz kalabilir. Dikkat!

Soru 267: Siyah-beyaz fotoğraflar için sıcak-soğuk tonlu yorumu yapılabilir mi? Biz biliyoruz ki sjyah-beyaz filmler bünyesinde renk kuplörü taşımaz. Renk kuplörü olmayan bir ortamda renkten nasıl bahsedilebilir?

Siyah, hiçbir dalga boyunu yansıtmayan, hepsini yutan bir yüzey değeridir. Ama gerçekten bu tanıma uyan "nötr siyah" azdır. Mutlaka bir renge eğilimlidir. Ya mavi, ya yeşil, ya kahverengi taraf. Mavi tarafa eğilimli, grileri kül rengi olan fotoğraflara soğuk tonlu, kahverengi eğilimli olanlara da, sıcak tonlu diyoruz.

Soru 268: Siyah-beyaz kağıtların kontrastlıktan göz önüne alınarak sıralama yapılırsa 3 numara kağıt normal, 5 numara en kontrast, sıfır numaranın da en yumuşak kağıt olduğunu biliyoruz. Renkli negatif kağıt, bu sıralamada hangi aralığa denk gelmektedir?

Siyah-beyaz fotoğraf için "normal çizgisi" bazılarına, özellikle zon sistemcilere göre, 2 numaradan, bazılarına göre de 3 numaradan geçer. Renkli negatif filmler biraz daha saydam ve düşük kontrastlı olduklarından, baskı kağıtları da siyah-beyaz kağıtlara oranla daha kontrast olmak zorundadır. Ölçülmüş bir değer var mı bilmiyorum, ama göz kararı kontrastlık derecesi 3.5 desek, çok yanlış olmaz sanıyorum.

Soru 268: Bir renkli negatif filmden siyah beyaz kağıda baskı yapılabilir mi?

Renkli negatif filmler, turuncu bir maske ile üretildiklerinden bu maske baskıda, kontrastı düşürücü bir etki yapacaktır. Bu nedenle siyah beyaz fotoğraf kağıtlarına baskı yapabilmek için, normalden daha kontrast bir kağıdın seçilmesi zorunludur. iş bununla da bitmez, eğer renkli negatifteki renk değerlerinin doğru karşılıkları isteniyorsa, renk duyarlılığı olmayan siyah beyaz fotoğraf kağıtları, bu iş için uygun değildir. Çünkü böyle bir baskı sonunda, doğadaki yeşillerin karşılığı olan kırmızılar, fotoğraf kağıdını hiç etkilemeyeceği için bu bölgeler kağıda beyaz olarak yansıyacaktır. Bu yüzden Kodak firmasının özellikle bu işlemler için ürettiği ve "Panalure" adını verdiği pankromatik fotoğraf kağıtları kullanılması gerekir.

Soru 269: Bilgisayardan filme aktarma yapılan aparatlar sayesinde elde edilen bir filmden 30x40 cm boyutunda bir baskı yapılırsa sonuç tatmin edici olur mu?

Teorik olarak tatmin edici olması gerekiyor. Çünkü taranarak dijitalize edilen dialardan fotoğraf kağıdına çok başarılı baskılar yapılıyor. Dijital ortamdan filme de aynı başarı ile aktarılması beklenir. Ama pratikte henüz çok tatmin edici sonuçlarını göremedik.

Soru 269: Renkli baskı konusunda şu an en kaliteli sonucu Cibachrome baskıdan mı alabiliriz? Bu baskıların özellikle ömrünün uzun olduğu doğru mudur?

Öyle söyleniyor ancak ILFORD firmasının kapanmak üzere olduğu düşünülürse bu uzun ömürden yararlanabileceğimiz çok belirsiz. Belki bir süre sonra sorunuzun cevabı belirginleşebilir.

Soru 270: Siyah beyaz negatiften dia elde edebilmek için negatifi S/B filme kopyalıyorum. Neden sonuç çok gri ve düşük kontrastlı oluyor? Oysa aynı fotoğrafın S/B baskısından dia filmine röprodüksiyon yaptığımda aynı sorun yaşanmıyor. Normal bir S/B dia elde edebiliyorum. Ancak bu kez de dia filminin markasına ve banyo edildiği laboratuara bağlı olarak her zaman tam siyah elde edilemiyor. Neden sonuç bir renge eğilimli oluyor? Gerçek bir siyah/beyaz dia nasıl elde edebilirim?

Dia filmleri, tek aşamalı işlemde dia verdiği için, çekilen sahnenin ton değerinin filme aynen geçmesi zorunludur. Bu birebir kayıt fotoğraf terminolojisinde Gamma=1 kontrastlık derecesi ile ifade edilir. Oysa çekilen sahnelerin kontrastı veya diğer bir deyişle parlaklık oranı her zaman filmin kaydedebilme sınırları içine sığmayabilir. Bu yüzden eğer sahnenin parlaklık oranı 1/30 civarında ise yani en parlak yeri ile en koyu yeri arasında 30/1 yani 5 diyaframlık bir oran varsa dia filmi, sahneyi kusursuz biçimde kaydedebilir. Bundan daha yüksek parlaklık oranına sahip sahnelerde ancak 5 ton basamağı kaydedilebilir ve diğerleri ya siyahlar ya da beyazlar içinde kaybolur. Bu iki halden biri fotoğrafçının seçimine bağlı olarak oluşur. Gölgeli alanları önemseyen pozlandırmada yüksek ışık bölgeleri (örneğin gökyüzü veya ışıklı arka plan) tamamen detaysızlaşır. O vakit fotoğrafçı bu yüksek ışıklı alanların oranını azaltmak veya bunları dışlayacak biçimde kadraj yapar. Ya da fotoğrafçı ışık tercihli pozlama yapar. Ve koyu alanların siyaha gömüleceğini bilerek konuyu buna göre değerlendirir.

Negatif - pozitif işlemlerinde ki, bunlar iki aşamalıdır. Önce negatif elde edilir, sonra ondan kağıda baskı yapılır. Bu süreç fotoğrafçıya da esnek bir olanak verir. Bunu sağlamak üzere negatif malzemeler dia filmlerine göre daha düşük kontrastlı olarak üretilirler. Böylece filme 5 durak yerine 7 duraklık bir kontraslık kaydedilebilir. Fotoğraf dili ile bu "Gamma=0,5" gibidir. Böyle bir negatif ancak kontrast karakterli olarak üretilmiş olan fotoğraf kağıtlarına kopyalanır. Pozitif malzemelerin kontrastı yaklaşık olarak Gamma=2 civarındandır. Böyle bir transferde sonuç "kontrast = (negatif kontrastı) x (kağıt kontrastı)" kuralına bağlı olduğundan

"sonuç kontrastı = 0,5 x 2 = 1" olur ki, bu da dia filmindeki sonuçtur.

"Pekiyi 7 durak kaydettiğimiz negatifi sonuçta 5 duraklık kağıda kopya edip sadece 5 basamaklık bir ton skalası elde edecek olduktan sonra 7 duraklık negatif kullanmanın yararı nedir? Fazladan kazandığımız 2 basamağı baskıda yitirecek olduktan sonra neden bu zahmet?" denilebilir. Ama sonuçta feda edilen iki durak fotoğrafçının seçimine bağlı olduğu için baskı aşamasında hangi iki basamağı feda edeceğine konunun özelliğine göre fotoğrafçı karar verir. Bu yabana atılacak bir avantaj değildir. Bu durum renkli baskılar için de geçerlidir.

Siz S/B negatifi gene aynı tür bir malzemeye kopya etmekle sonuçta;

"sonuç kontrastı = 0,5x0,5=0,25" Gamma değerindeki bir pozitif elde etmişsiniz bu negatife oranla daha da yumuşak adeta çamurlaşmış bir pozitiftir ki, elbette kabul edilemez. Diğer örneğimize gelince S/B kağıda basılmış bir negatifte "Gamma=1" elde etmiş olmalısınız. Bunu gene Gamma değeri "1" olan dia filmine kopya edince "sonuç kontrastlık = baskının kontrastı "1" x dia filminin kontrastı "1"="1" olduğuna göre sonuç kontrastlık istenilen düzeyde gerçekleşmiş oluyor.

Doğrudan S/B dia elde etmek için bu amaçla Kodak ve Agfa firmalarının ürettiği ve reversal işlemle banyo edilen filmler vardır. Dijital teknolojinin baskısına karşın bu filmlerin hala üretilip üretilmediğini bilmiyorum. İnternet aracılığı ile bu bilgiye ulaşabilirsiniz. Ne var ki piyasamızda eskiden de bulunmayan bu filmleri ancak yurtdışından getirtebilirsiniz. Bu konuda da ödeyeceğiniz kargo bedeline değecek bir miktarda sipariş yapmak akıllıca olur. Belki ilgi duyanlar birleşerek toplu alıma gidebilirler. Ya da yurtdışına giden bir dostunuz dönüşte size getirebilir.

Soru 271: Eski fotoğrafçıların bir sloganı varmış; "Gölgelere göre pozlandır, ışıklı yerlere göre geliştir." Bu sözü açıklar mısınız?

Cümlenin ikinci bölümündeki "…. ışıklı yerlere göre geliştir." kısmını açıklayalım. Bir geliştirme banyosuna sokulan filmin minimum yoğunluk bölgeleri gölge detayları ilk dakikalarda belirir. İlerleyen dakikalarda bu bölgelerdeki gelişme çok az olur. Buna karşılık ışıklı bölgelerin koyulaşması hızla artar. Dolayısıyla banyoda gereğinden çok tutulan bir filmde ışıklı bölgelerin negatifteki karşılığı simsiyah olur ki bunun pozitif baskıdaki karşılığı ayrıntısız blok beyazdır. Bu yüzden maksimum yoğunluk hiçbir vakit bu denli arttırılmamalıdır ki basıldığında beyazlarda yeterli detay bulunsun. Bu yüzden uygun banyo süresi filmde maksimum yoğunluk seviyesi baskıda detaylı beyaz verecek düzeyde olmalıdır. Banyo süresini belirleyen budur.

Gölgeli alanların negatifteki karşılığında yani saydam bölgelerde yeterli detay bulunması banyo sürecine bağlı değildir, pozlandırmaya bağlıdır. Az pozlanmış bir negatif istendiği kadar geliştirilsin, gölge detayları artmaz.

Şimdi diyeceksiniz ki: "Işığın yeterli olmadığı ortamlarda filmi zorlamak (push process) diye bir yöntem var. Yani 400 ASA bir filmi 1600 gibi pozlanıp (yani 2 stop az poz verilip) banyoda zorlanarak basılabilir negatifler elde edilebiliyor. Buna ne diyeceksiniz ?" Doğrudur. Ancak bu yöntemle elde edilen fotoğraflara bakacak olursanız gölgelerinin büsbütün detaydan yoksun blok siyah olduğunu, aynı şekilde ışıklı bölgelerin de detaysız olduğunu yani yüksek kontrastlı olduğunu görürsünüz. Bu yöntem başka hiçbir çarenin olmadığı, ne pahasına olursa olsun görüntü elde etmenin gerektiği durumlarda kullanılır. Ancak çekilecek sahnenin aydınlatma kontrastının çok düşük olduğu hallerde kabul edilebilir sonuçlar verir. Sis fotoğrafları veya kapalı-puslu havada tele çekimleri gibi.

Soru 272: Basılmış bir fotoğrafın kontrastlık derecesini meydana getiren faktörler nelerdir. Kontrast nelerden etkilenir?

Basılmış bir fotoğrafı oluşturan süreç çok aşamalıdır. Her aşamada sonuçtaki kontrastı

etkileyen değişkenler vardır. Bunları bir bir gözden geçirelim. Sondan başa doğru bütün etapları inceleyelim.

Geliştirme aşamasında:

a-) Gereğinden uzun geliştirme

b-) Gereğinden yoğun geliştirme

c-) Gereğinden sıcak banyo kontrastı arttırır.

Gereğinden koyu bir negatif, siyanürlü bir açma banyosundan geçirilerek yoğunluğu azaltılmışsa gölge detayları kaybolduğu için kontrastlaşmış olabilir. Aynı şekilde hipo banyosunda uzun süre unutulmuş negatifin de gölge detayları kaybolabilir. Ve aynı etki oluşur.

Baskı aşamasında: Bu aşamaya kadar her şey normal gittiği için elde normal bir negatif varsa dahi baskıda kontrastlık derecesi yüksek bir kağıt kullanılmış olabilir. Veya fotoğraf kağıdı da normal olduğu halde çok yoğun ve kontrast karakterli bir banyo kullanılmış olabilir. Ya da her şey normal olduğu halde sıcak bir geliştirici kullanılmış olabilir. Son olarak baskıda hipo banyosunda çok beklemiş olduğundan beyaz detaylar uçtuğu için baskı kontrast görünebilir.

Büyütme aşamasında: Difüzyon başlıklı bir agrandizöre göre Gamma = 0,8 kontrastlık derecesinde geliştirilmiş bir negatif bu kez kondansörlü bir agrandizörde basıldığı için kontrast bir miktar artmış olabilir.

Pozlandırma + Geliştirme hatası;

Yanlışlıkla az pozlandırılmış ve bunu telafi etmek için uzun geliştirilmiş negatifleride (push process işlemlerinde) kontrast artar.

Konu kontrastının etkisi:

Çekimden sonraki bütün aşamalar kusursuz olduğu halde sonuç fotoğrafın kontrastı düşük ya da yüksek olabilir. Örneğin puslu bir havada çekilen fotoğrafın düşük kontrastı ya da çölde ters ışıkta çekilen fotoğrafın yüksek kontrastı sadece ve sadece konu kontrastı ile açıklanabilir. Konu kontrastını belirleyen iki faktörden biri aydınlatma kontrastı diğeri objenin yansıtıcılık farkıdır. Fotoğraf literatüründe benimsenmiş şöyle bir bağıntı vardır. "Konu kontrastı = (aydınlatma kontrastı) x (yansıtıcılık kontrastı)"

Örneğin aydınlatma kontrastı 2 olan bir durumda objelerin en koyu ve en açık olanlarının yansıtıcılığı 4 ise; "Konu kontrastı = 4 x 2 = 8" olur. Bu 3 duraklık bir poz farkına tekabül eder. Puslu bir havadaki kontrastlık bu düzeyde olabilir. Fotoğraf filmlerinin 7 stopluk aralığı kullanıldığında 1'inci basamak siyahi verirken, 7'inci basamak beyazı verecektir. Sadece 3 gri basamağı olan bir negatif normal geliştirilmiş, normal kağıda basıldığında elde edilen sonuç göze normal görünmez. Çok gri ve soğuk görünür. Buna da Goldberg kuralını hatırlatalım. Bir fotoğraf (neyin fotoğrafı olursa olsun) mutlaka Siyah ve beyaz içermelidir. Bunu sağlamak için negatifin az pozlanıp uzun yıkanması, sonunda normal negatif elde edilebileceği gibi, normal geliştirilmiş bir negatif elde edip baskıda kontrast kağıt kullanılabilir. Bu durumda da sonuç fotoğraf normal olur.

Konunun yansıtıcılığı 8 iken aydınlatma kontrastı 30 ise "Konu kontrası=8 x 30=240" olur. Bu da 8 duraklık bir kontrast aralığıdır. Bu durumda uygulanacak normal süreç kontrastı yüksek bir negatif verir. Bu negatiften yumuşak kağıda basılarak normal baskı elde edilebileceği gibi negatifin bir durak kadar fazla pozlanıp %30 eksik sürede yıkanması negatifi normal hale getirebilir. Bu durumda negatif normal kağıtta normal baskı verir.

VİZÖR - TELEMETRE - OPTİK - MEKANİK

Soru 273: Objektifle film arası mesafeyi değiştiren netleme düzenekleri helikoid ve körükten mi ibarettir?

Çoğunlukla kullanılan bu iki sistemdir. Ancak kabza ile kullanılan uzun telelerde objektif gövdesi iç içe geçmiş iki silindirik tüpten oluşur. Bu iki tüpün arasındaki bir yay serbest konumda objektif boyunu en uzun konumda tutan bir kabza ile spirali yay sıkılınca boy kısalır ve netlik refleks öizörde denetlendiği için kabzanın ne kadar sıkılacağına göz kontrolüyle karar verilir. Bu Novoflex'in netleme sistemidir.

Ayrıca helikoidle netleme temelde tüm optik sistemi ileri geri hareket ettirirken bazı özel netleme şekilleri de vardır.

Bunlardan birincisi; sadece objektif ön elemanını ileri geri hareket ettirerek olur. Ki bazı optiklerde bu ön elemanın ve filtrenin kendi ekseni etrafında dönmesi demektir. Bu durum özellikle polarizasyon filtrelerinin kullanılmasında zorluklar yaratır.

İkincisi ise; mercek sistemi içindeki bir eleman veya grubun ileri geri kaydırılması ile yapılır. Bu takdirde objektifin toplam boyu sabit kalırken netleme yapılmış olur.

Soru 274: Bu tür netlemeler daima objektif üzerindeki bir halkanın döndürülmesi ile mi olur?

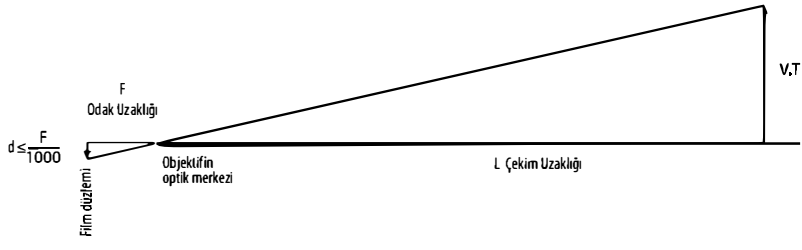
Her türlü netleme; yani, toplam optik sistemin ileri geri kaydırılması, sadece ön elemanın kaydırılması veya üçüncü olarak da elemanların kaydırılması şeklindeki netlemelerin her üç şeklinde, netleme hareketi bir halkanın çevrilmesi ile olabileceği gibi Hasselblad sistemindeki gibi bu halkaya bağlı bir levyenin yukarı aşağı hareket ettirilmesi ile olabilir. Ya da zoom objektiflerde olduğu gibi iç elemanın farklı bir vida sistemi ile hareket ettiren sonsuz vida ve bunu döndüren bir levye ile yapılabilir.

Soru 275: Bir fotoğrafın keskinlik derecesi nelere bağlıdır?

Öncelikle doğru netlenmiş olmasına.. İkincisi doğru netlenen noktanın önünde ve arkasında farklı uzaklıktaki, net olması istenen noktaları içine alan bir alan deriniği olmasına bağlıdır. Bu da yetmez; konu veya kamera çekim anında hareket ediyorsa keskinliği bozacak bir hareket netsizliği bulunmamalıdır. Konu durağan ise hareket netsizliğini önleyecek minimum obtüratör hızı kullanılan objektifin odak uzaklığı kadar olmalı. Yani; 100 mm bir objektifle çekim yaparken 1/125 veya daha kısa sürede olmalı.. 1/250 gibi.

Bir diğer faktör ise, hareket eden objenin açısal hızı ile ilgilidir. Açısal hız doğrusal hızla doğru, mesafe ile ters orantılıdır. Yani, saatteki hızı 20 km olan bisiletli 10 m mesafede önümüzden geçerken yetersiz olan obtüratör, aynı bisikletli 50 m uzaktan geçerken net fotoğraf için yeterlidir. Bu konuda daha önceki sayıda yaptığım hesabı tekrarlayalım.

Keskinlik ifadesi oldukça çok yönlüdür.



$$\frac{L}{F} = \frac{V.T}{F/1000}$$

L= 50 m
F= 100 mm (0.1 m)
Cismin hızı V= 20 km/saat olsun

$$L \cdot \frac{F}{1000} = F \cdot V.T$$

$$\frac{L}{1000} = V.T$$

$$T = \frac{L}{1000\,V}$$

$$T = \frac{50\ m}{1000 \times 20000} = \frac{1}{400000}\ saat$$

$$T = \frac{216000}{400000} = 1/2\ sn$$

1- Önce netleme (focus) doğru yapılmalı ve yeterli alan derinliği bulunmalıdır.

2- Diyafram kısılması sadece alan derinliğini değil maksimum keskinliği de sağlar.

3- Objektif maksimum keskinliği yüksek derecede etkilidir.

4- Objektifin akütansı (kenar keskinliği) rol oynar.

Buraya kadar olanlar ölçülebilir kriterlerdir. Buna eklenen subjektif değerler de vardır.

Şöyle ki;

1- Işığın kontrastı: Direkt ışık difüz ışığa göre daha çok keskinlik izlenimi verir.

2- Işığın yönü: Yanal ışık cephe ışığına oranla daha çok keskinlik izlenimi verir.

3- Filmin ve kartın kontrastı: Kontrast malzeme netlik izlenimini artırır

Soru 276: Fotoğraf çekerken neden bir netleme ayarı yapılması gerekiyor? Fotoğraf makinesi sürekli olarak gözle karşılaştırılır. Biz çevremize bakarken çeşitli uzaklıktaki objeleri sürekli net görüyoruz. Gözümüzün mesafe ayarı mı var?

Evet gözün de mesafe ayarı var. Ancak fotoğraf makinasından farklı olarak, bu ayar otomatik olarak gerçekleşir. Göz merceğine bağlı bulunan kaslar, kasılarak merceğin diyoptrisini yani odak uzaklığını değiştirerek görüntünün retine üzerine net olarak düşmesini sağlar. Bir objektif, bir pozitif mercek eşdeğeridir. Bir pozitif mercekte obje merceğe ne kadar yaklaşırsa net görüntü merceğin arkasında o denli uzaklaşır. Dolayısıyla objektifi filmden uzaklaştıran bir körük veya helikoid mekanizmasına ihtiyaç vardır.

Çekim mesafesine göre filmle objektif arası mesafesi ne kadar artacağı nasıl saptanacaktır?

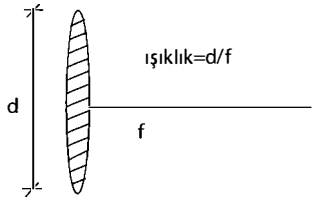
Bu birkaç yoldan saptanır.

Birinci yol: Helikoid veya körük üzerine mesafede değerleri yazılır ve çekim mesafesi şerit metre ile ölçülerek ya da tahmin edilerek ayarlanır.

İkinci yol: Film düzlemine konan veya ona eşdeğer mesafeye konan bir buzlu cam üzerinde görerek netleme yapılır.

Üçüncü yol: Adına telemetre denilen bir optik sistemde iki ayrı noktadan objeye bakan ve bunların görüntülerini üst üste çakıştıran düzenek ile yapılır.

Soru 277: Büyük formatlı makinalarda diyafram açıldığı en fazla f:5.6 en kısık f:64 olarak veriliyor. Büyük formatlı makinalarda kısa odaklı objektif 90 mm, normal objektif 150 mm, ve Makro objektif 300 mm veriliyor ve odak uzaklığı arttıkça diyafram açıklığı büyür deniliyor. Öyle ise büyük format makinalarda en fazla diyafram açıklığı neden f:5.6 olarak veriliyor? Büyük formatlı makinalarda en kısık diyafram açıklığının f:64, SLR makinalarda en kısık diyafram açıklığının f:32 olarak verilmesinin nedeni nedir?



Bir objektifin rölatif açıklığı diyafram sayıları ile gösterilir. Bu sayılar filmin üzerine düşen ışık yoğunluğunu ifade eder. Örneğin, şekildeki objektifin max. faydalı çapı "d" bir uzunluk birimi ile gösterilir. Örneğin 40mm veya 50mm gibi. Bu açıklık, diyafram çapıdır. (Kısık veya tam açık olabilir.) Diyafram için verilen sayı, örneğin 5.6 bu çapın odak uzaklığına bölümü ile elde edilen bir sayıdır. Işıklılık= d (delik çapı)/ f(odak uzaklığı) Işıklılığı ifade eden tek başına delik çapı değildir, ikisi de 5.6'yı gösteren iki objektiften biri 50 mm diğeri 200 mm olsun, bunların delik çapları oranı acaba nedir?

d1/f1 = 5.6 = d2/f2

d1/50 mm=d2/200 mm bağıntısını sadeleştirelim.

d1/d2 = 50/200 = 1/4

Bu demektir ki, odak uzaklığı 200 mm objektifin aynı diyafram için (delik) çapı, odak uzaklığı 50 mm olan objektifinkinin 4 katıdır. Objektif çapı büyültülerek istenen ışıklılıkta objektif üretilebilir. Ne var ki, bu objektifin odak uzaklığı ne kadar büyürse objektif çapı o denli büyük olmak zorundadır. Büyük format makine objektiflerinin odak uzaklıkları küçük formata göre daha büyük olmak zorundadır. Bu yüzden bu makinelere küçük formattaki gibi 1:2.8 - 1:1.4 gibi bir açıklılıkta objektifler üretmeye kalkışılmaz. Örneğin 4x5 inch film kullanan bir makina için üretilecek objektifin çapı aynı max. açıklıkta küçük format objektifinin 3 katı, görüntü alanı 9 katı, ağırlığı ile 27 katı olacaktır. Doğal olarak fiyatı da aynı oranda artacaktır. Böyle bir optiği üretmek ve bedelini ödemek kabil olsa bile bunu taşıyabilecek makina körüğü rayları ve gövdesi anormal güçlü ve ağır olmak zorundadır. Böyle bir makinayı taşıyacak ve kullanacak kişinin, ortalama insan gücünün çok üstünde bir güce sahip olması gerekir. Sorunun sonundaki, en küçük diyafram için verilen büyük formatlar için f:64, SLR makinalar için f:32 diye bir sınır yoktur. Bazı objektiflerde böyle olması bunun bir kural olduğu anlamına gelmez. Diyaframı f:128'e kadar giden büyük format objektifleri vardır öte yandan f:16'dan fazla kısılmayan SLR makina objektifleri çoğunluktadır.

En kısık diyaframı sınırlayan iki önemli faktörden biri diyafram palalarının (lamlarının) üstüste toplanması yüzünden delik küçüldükçe palaların sıkışma ve daha fazla kısılmaması gibi mekanik bir engeldir. İkinci faktör ise büyük açılılıklı objektiflerin (1:1,4 gibi) yaklaşık 3 durak kısıldıktan sonra keskinliğin en yüksek düzeye ulaşması daha çok kısılınca da örneğin (f:16-f:22 gibi) ışığın difarksiyonu (kırınım) yüzünden keskinlikteki azalmadır. Bu tür objektiflerde çok kısık diyafram en keskin görüntü anlamına gelmez.

Soru 277: A.Ü İletişim Fakültesi notlarında ikiz objektifli reflex makinalarda (TLR) netliğin, her iki objektiflede yapılabileceği söyleniyor. Bütün Yönleriyle Fotoğraf adlı kitapta ise, üstteki objektifle yapılabileceği belirtiliyor. Netlik ikiz objektifli reflex makinalarda hangisine göre yapılıyor?

İkiz objektifli reflex makinalarda netleme düzeneği her iki objektifi de aynı şekilde öne yada

arkaya hareket ettirir. Ancak 45 derecelik ayna üst objektifin gerisindedir ve üst objektifin görüntüsü buzlu cam vizöre yansır. Biz net kontrolünü böylece izleriz. Alt objektif de aynı hareketi yaptığından filme düşen görüntü alt objektifin görüntüsüdür. Diyafram fatkörüne bağlı alan derinliği hesaba katılmazsa filme düşen görüntü vizördeki gibidir. Sadece çekim kısık diyaframda yapıldığında filmin üzerindeki alan derinliği vizördekinden farklıdır.

Soru 278: Blur etki nedir?

Netsizlik anlamındadır, ama netleme kusuru demek olan odak dışı (out of focus)'dan farklı olarak daha çok hareket netsizliği anlamında kullanılır.

Soru 279: Objektiflerin tek odak uzaklıklı ya da birden fazla odak uzaklıklı oluşlarına göre netlik kalitesi değişir mi?

Objektiflerin optik perforansları çok sayıda ve hareketli mercek grupları içeren zoom objektiflerde bir miktar zarar görür. Optik kusurların bir çok farklı odak uzaklığı için giderilmesi çetin ve bazen çözülemez bir sorundur. Öte yandan ışık yolu üzerinde bunca optik yüzeyin bulunması bir o kadar iç yansıma riski demektir. Bu da kontrastı düşürür ve keskinliği azaltır. Ne var ki, zoom objektiflerin anında kadraj değiştirme olanağı, reddedilemez bir kolaylıktır. Öte yandan yeni düşük dağıtıcılıklı camlar (LD) (SLD) camlarla asferik mercekte seri üretim yollarının bulunması ile gerek o sabit odaklı optiklerde gerekse zoomlarda netlik kalitesi yükselmiştir. Bugün iyi kalite bazı zoomlar eski dönemlerin sabit odaklı objektiflerini aratmayacak kalitededir.

Soru 280: Tüm makinalarda objektif bileşik mercek özelliği mi taşır? Objektifler de renkseme kusurunu düzeltmek için ince ve kalın kenarlı mercekler birlikte kullanılır. Ancak ara bölge net olmayacağından yeşil, sarı, turuncu renklerin her zaman bozulmalarına mı neden olur?

Evet, nerede ise bütün makinalarda bileşik mercekler kullanılır. Sadece çok basit makinalarda gözlük camı karakterli tek mecek (bir tarafı dış bükey, diğer tarafı iç bükey) küçük bir diyafram deliği yardımıyla kullanılmıştır. Sorunuzun geri kalanı anlaşılmıyor.

Soru 281: Marmara Üniversitesi notlarında, netlik hangi renge göre yapılırsa diğeri netsiz olur deniliyor. Bu durum küresellik kusuru ile çelişki yaratmıyor mu? Çünkü belli net ve netsiz bölge sözkonusu değil. Objeye göre ya da görüntülenen obje hangi renk ağırlığı taşıyor ise ve küresellik kusurunuda katarak (Ör:Sarı ağırlıklı ise) tümüylenetsiz bir görüntü elde edileceği anlamı mı taşıyor? Oysa çok net sarı tonlar elde edebiliyoruz.

Renkseme kusuru, mercekten geçen beyaz ışık ışınının dağılarak spektrum oluşturması ve odak bölgesinde tek bir nokta yerine birden çok noktada net görüntü vermesidir. Merceğe en yakın yerde mavi görüntü, en uzak yerde de kırmızı görüntü oluşur. Film düzlemi hangi rengin net olduğu noktada ise diğer renklerin görüntülerinde netsizlik meydana getirir, (siyah beyazda) Bu dağılma kalın kenarlı mercekte ince kenarlı merceğin ters yönünde olduğu için uygun kırılma indisli yüzey eğrilik yarıçapları uygun seçilmiş, bir ince bir kalın kenarlı mercekten oluşan kombine mercek ki buna "basit akromat" denir. Renkseme kusurunu önemli ölçüde giderir. Ancak daima düzeltilmemiş ve kalıntı halinde bir miktar renkseme kalır. Bu, özellikle uzun odaklı objektiflerde keskinliği daha çok etkiler ki buna ikincil tayf (Secondary Spectrum) denir. Son yıllarda uygulamaya giren düşük dağıtıcılığı olan camlarla bu kusur oldukça azaltılmıştır. Bu camlar ticari olarak L tipi LD veya SLD diye anılmaktadır. Soruda net olmayacak ara bölge (yeşil, sarı, turuncu) ile ne kastedildiği açık değil. Renkseme kusuru giderildiğinde mavilerle kırmızının aynı

noktada netleşmesi gerçekleşiyor demek bütün spektrum, yaklaşık olarak, tek noktada netleşiyor demektir. Yeşil, sarı, turuncu hariç değil.

Basit bir mercekte bütün kusurlar kombine olarak bulunur. Her biri kendini çeşitli yollardan keskinlik azalması biçiminde gösterir. Bunların farkları kitaplarda ve ders notlarında analitik bir şekilde anlatılır. Yani renkseme kusuru anlatılırken diğer kusurlar yokmuş gibi ifade edilir ki anlatılan konu belirginlik kazansın. Renkseme kusuru yüzünden kırmızı objelerin net olduğu konumda mavi ve yeşillerin netsiz olması sadece renkseme ile ilgili bir açıklamadır. Bunun üzerine basit mercekte esasen mevcut olan küresellik kusuru da eklenince kırmızının keskinliği elbette zarar görür. Ama hala mavi ve yeşilden daha net olur. Küresellik kusurunun bulunduğu objektif için herşeyin net olduğu tek bir odak değil, yaygın bir odak bölgesi olduğu doğrudur. Ayrıca renkseme kusuru olan bir mercekte, beyaz bir objenin beyaz ışık, renklerine ayrıştığı için görüntüsü içinde tek bir odak noktası değil, kırmızıdan maviye kadar uzanan bir odak bölgesi vardır. Sadece tek renkli objelerin ayrı ayrı odak noktaları vardır. Ve tek renkli objelerden hangisine netleme yapılırsa o obje net olur. Başka bir deyişle belli dalga boyunda tek renkli bir ışık ışını için renkseme kusuru söz konusu değildir.

Soru 282: Koma Kusuru: Objektifte merkezin uzağında nokta yerine kuyruklu yıldız biçiminde içe veya dışa dönük olarak görülür deniyor. Koma kusuru geniş açılı ve açık diyaframlı objektiflerde kırmızı ışık için geçerli bir durum mudur? Diyaframın merceğin önünde yada arkasında bulunması ne tür farklılıklar yaratır?

Sorunun birinci bölümü için cevabım: evettir. Ayrıca koma kusuru kaygısı duyulabilecek çağdaş objektiflerde diyafram artık önde veya arkada değildir.

Soru 283: Bazı fotoğraflarda halka halka büyüyen renk kaymaları görüyoruz. Bu koma kusurundan mı kaynaklanıyor? Öyle ise makinanın koma kusurunun düzeltilmediği anlamına mı geliyor?

Dalga dalga büyüyen renkle anlatılmak istenen açık değildir. Şekillerin konturlarında renk halkaları ise renkseme kusurundandır. İki cam arasındaki dialarda veya şasisi camlı agrandisörlerde basılmış renkli baskılarda ise Newton halkaları olabilir. Bu tanım koma kusuruna benzemiyor. Koma kusuru daha çok noktasal ışık kaynaklarının bulunduğu gece fotoğraflarında görülür ve görüntü merkezinde daha az, köşelerde daha çok olur.

Soru 284: Diyafram açıklığının artması ile köşe kararması arasında bir ilişki var mı?

İki tür köşe kararması vardır. Birincisi objektifin görüş açısının genişliğine bağlı olarak geniş açılı objektiflerde görünür. Optik kusur değildir, perspektifin doğal sonucudur. Diyafram kısılmasıyla ortadan kalkmaz. Ancak degrade gri merkez filtresi (Center filter) ile düzeltilir. Bu filtre ortadan kenara doğru yoğunluğu azalan, kenarda sıfır olan bir degrade gri filtredir. İkinci tür köşe kararma ise büyük açıklıklı normal objektiflerle zoom objektiflerle görülür. Bir optik yetersizliktir ve diyafram kısılınca ortadan kalkar.

Soru 285: Retrofocus geniş açı nedir?

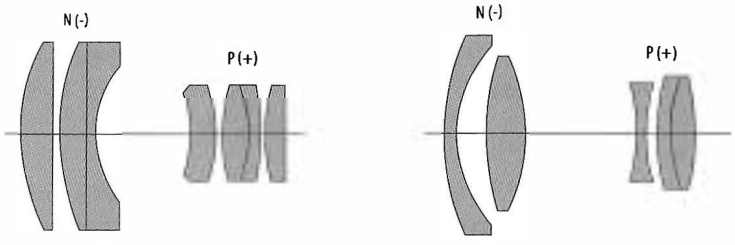
Geniş açı objektifler başlangıçta sadece simetrik kompozisyonlarda idiler. Hala da en sağlıklı geniş açı tipleri bunlardır. Ne var ki, kısa odak uzaklığı nedeni ile en arka mercek elemanlarıyla film düzlemi arasında çok az mesafe kaldığı için reflex makinaların 45 derecelik döner aynası bu boşluğa sığmazdı. Bu yüzden reflex makinalara geniş açı objektif yaparken bu boşluğun yapay olarak büyütülmesi gerekti ve optik mühendisleri tıpkı uzun odaklı objektiflerin arka odak mesafelerini kısalttıkları gibi, tersine bir işlemle bu objektiflerin arka odak (Back-Focus) mesafelerini artırdılar. Retrofocus böyle doğdu. Bu sisteme "ters tele" sistemi de

denilmektedir. Retrofocus geniş açı objektifleri simetrik geniş açılarla karşılaştırırsak aşağıdaki sonuçlar çıkabilir:

A) Retrofocuslar nispeten daha komplike, çok elemanlı, ağır ve pahalı optiklerdir.

B) Simetrik objektiflerin yakın ve uzak performansları aynı derecede mükemmel iken retrofocusların yakın performansları, en prestijli markalarda bile inanılmaz derecede kötüdür. Bu yüzden bazı firmalar, objektiflerin yakın performanslarını iyileştirmek için objektif içine adına "floating system" denen ve yakın netlemede yer değiştiren bir mercek grubu eklemişlerdir.

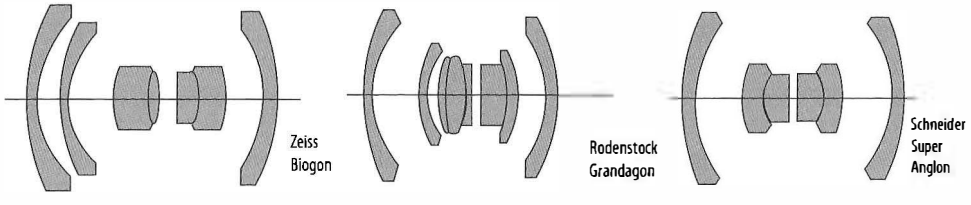
RETROFOCUS (TERS ÇEVRİLMİŞ) OBJEKTİFLER

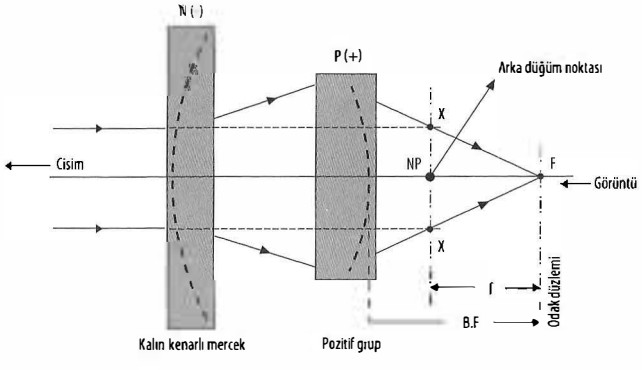


İki retrofocus Geniş açı örneği

C) Simetrik geniş açılarda kaçınılmaz olan köşe kararması, retrofocuslarda yapay tedbirlerle azaltılmıştır. Retrofocuslarda daha büyük diyafram açıklıkları elde etmek mümkün olmuştur.

SİMETRİK GENİŞ AÇILAR





Soru 286: Birkaç yıl kullanılmayan objektiflerde bozulmalar niçin olur?

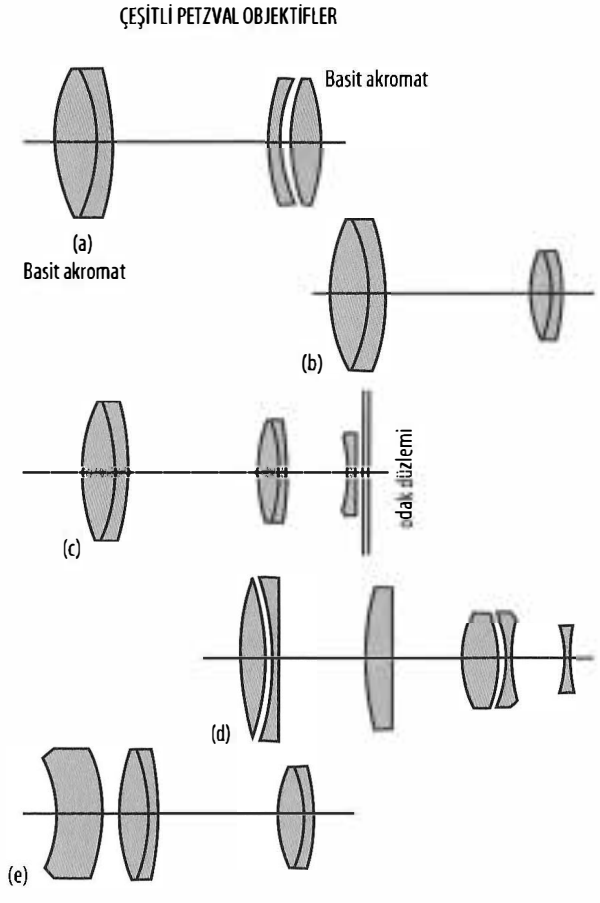
Genellikle, uzun süre, ışıksız veya nemli ortamda saklanan objektiflerde özellikle agrandisör objektiflerinde mercekler arası yüzeylerde mantar oluşumlarına bağlı

olarak örümcek ağına benzer lekelenmeler olur. Bu lekelenmeler, merceklerin geçirgenliğine zarar verir. Işığın dağılmasına neden olur. Sonuçta keskinlik ve kontrast azalması olur. Bu kusur çekim objektifinde ise ışıklı alanlardan koyu alanlara doğru bir ışıma (ışık yayılması) gözlenir. Agrandisörlerde ise baskıdaki siyah bölgelerin beyaz alanlara yayılması ve o alanları kirletmesi ile tanınabilir. Tedbir olarak bütün objektifleri zaman zaman çıkarıp bir süre güneşlendirmek iyi olur. Bundan beklenen, UV ışınlarının mantar oluşumunu önlemesidir. Bu arada UV'nin pencere camından geçmediğini unutmamak gerekir.

Soru 287: Projeksiyon objektifi nedir?

Gerek sinema, gerekse sabit projeksiyon makinaiannda kullanılan objektifler kastediliyor olmalı. Çoğunlukla bu "Petzval" denilen tipte bir objektiftir. Josef Petzval adında Macar optikçisinin buluşudur. Birbirinden mesafeli olarak monte edilmiş iki basit akromattan oluşur. Basit akromat, bir ince kenarlı ve bir kalın kenarlı merceğin yapıştırılması ile elde edilen bileşik merceğe denir.

Işıklılığı oldukça yüksektir ki bu, projeksiyonun parlak olması için gereklidir. Net görüntü dairesi küçük, başka bir deyimle görüş açısı dardır. Bu sakıncalı değildir, sadece projeksiyon perdesini doldurmak için makinanın normal çekim mesafesine göre daha uzağa konulması gerekir ki bu da amaca uygundur. Bu objektiflerin ayırma güçleri normal çekim objektifleri kadar yüksek değildir. Bu performans projeksiyon için yeterlidir. Üretimleri pahalı değildir. Bu da yaygın olarak kullanılmalarına olanak verir.



Şekil a ve b petzval'ın temel tipleridir. Bu tip objektifler en yaygın olarak prejeksiyon makinalarında kullanılır. Başlıca özellikleri:

1. Küçük net görüntü dairesi (dar görüş açısı)

2. Yüksek ışıklılık

3. Hafif alan eğikliği şekil c-d ve e'de bir kalın kenarlı mercekle giderili yor.

Soru 288: Akromat nedir?

"Kroma" Grek'çe renk demektir. "Akromat" renksemez anlamında kullanılan bir deyimdir. Uygun yüzey eğrilikleri ve kırılma indisleri olan bir ince kenarlı merceğin bir kalın kenarlı merceğe yapıştırılması ile elde edilen bir bileşik mercektir. Renkseme ve küresellik kusurları önemli oranda azalmıştır.

Soru 289: Ters Çevrilmiş Telefoto (Retrofocus) Objektifler: Geniş açının back focus kısmı en arka mercek ise ve net görüntü film düzleminde oluşuyor ise, ikisinin arasındaki uzaklık odak uzaklığını veriyor ise back focus mesafelerinin odak düzleminde bile büyük olması ne anlama geliyor? (Aynanın ikisi arasına girememe nedeni açıklanırken)

Bir objektifin odak uzaklığı sistemin arka düğüm noktası (optik merkez) ile odak düzlemi (obje sonsuzda ise filmin düzlemi) arasındaki mesafedir. En arka mercekle film arası arka odak (back focus) mesafesidir ve odak uzaklığından daha küçüktür. Back focus <f olduğu için geniş açı objektiflerde reflex aynası bu boşluğa sığmaz. Dolayısıyla SLR (tek objektifli refleks) makinalarda asimetrik bir mercek sistemi kullanılarak arka boşluk büyültülür. Başka bir deyişle arka düğüm noktası, en arka merceğin de gerisine atılır. Böylece ayna arka boşluk içine rahatlıkla sığabilir.

Soru 290: Dioptri ne demektir?

Dioptri bir merceğin kırıcılığını gösterir. Örneğin gözlük camı numarası diye bilinen değerler dioptridir.

Aritmetik ifadesi:

Dioptri = 1/f (metre cinsinden)

Örneğin 50 mm'lik normal objektif: 1/0,05 m = +20 dioptridir.

200 mm'lik teleobjektif = 1/0,2 m = +5 dioptridir.

Dioptride (-) değerler kalın kenarlı (negatif) mercekler, (+) değerler ince kenarlı (pozitif) mercekler içindir.

Soru 291: Birçok siyah-beyaz fotoğraf kağıdı, mavi bölgeye duyarlı olduğu ve agrandisör objektifinin bu bölge için düzeltilmiş olması gerektiği söyleniyor. Halbuki çekim objektifi bütün renkleri düzeltmeyi öngören bir yaklaşımla yapılmıştır deniliyor. Agrandisör objektifleri gölgeli alanlara daha duyarlıdır denilebilir mi? O zaman çekim objektifleri için de beyaz duyarlıdır denilebilir mi? Çünkü beyaz içinde tüm renkler bulunur.

Işıklı alanların güneş tarafından gölgeli alanların da mavi gök ışığı ile aydınlandığı düşünülürse "düşünceniz doğrudur" denilebilir. Ama bunun, konunun anlaşılmasına yardım etmekten öte bir pratik faydası olduğunu zannetmiyorum.

Soru 292: Zoom objektiflerdeki netlik keskinliğ kısa odaklı objektiflere göre daha mı azdır?

Sadece kısa odaklı objektiflere göre değil, eşdeğer, sabit odaklı bütün objektiflere göre de daha az mükemmel oldukları söylenebilir. Bugün sadece tele bölgesinde değil, geniş aç bölgesinde de çeşitli zoom'lar yapılabiliyor Zoom objektiflerin risksiz çeşitleri için klasik tavsiyeler şunlardır:

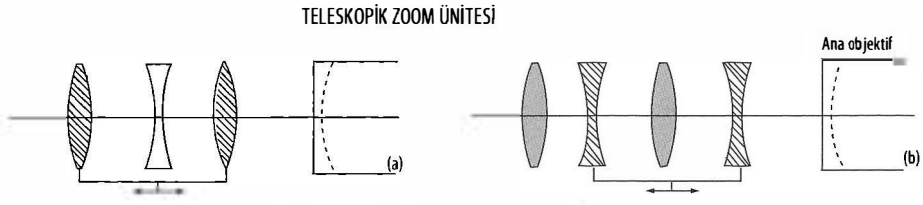
A) Bir zoom, geniş açı ise geniş açı bölgesinde veya tele ise tele bölgesinde başlayıp bitmeli

Geniş açıdan başlayıp tele bölgesini de içine alan zoomlardan sakınınız.

B) Zoom katsayısının x2 olması idealdir. x3'ü aşmamaya özen gösteriniz.

Zoom objektiflerin kadraj konusunda sağladıkları esneklik o denli vazgeçilmez hale geldi ki bugün bu kurallar nerede ise terk edilmiş görünüyor. Sinema ve TV için yapılan zoomların odak aralıklarının çok geniş olması gerekiyor. x10 - x20 gibi...

Bunlar için yapılan araştırmalar yan ürün olarak fotoğrafa yansımaktadır. Son dönemde artık zoom katsayısı x4 - x10 arasında kabul edilebilir kalitede zoom objektifler yapıldı. Burada yeni camların (L, LD, SLD) ve asferik yontulmuş merceklerin katkısı büyük.



Zoom objektifin prensibini gösteren kesit. Ana objektif önünde bir zoom ünitesi. İlkel zoom şeması budur.

Soru 293: Zoom komponenti ne anlama geliyor?

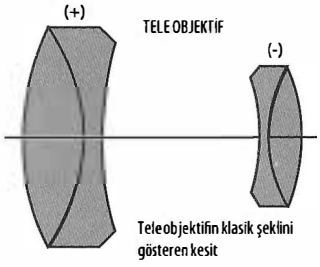
Zoom komponenti, ana objektifin önünde veya mercekler arasında ileri geri hareket ederek odak uzaklığını değiştiren 2 ince kenarlı, 1 veya 2 adet kalın kenarlı mercekten oluşan teleskopik birimdir.

Soru 294: 35 mm makinalar için kullanılan 50 mm normal objektif, insan gözünün açısıyla aynıı iken 6x6 makinalar için 80mm ya da 10x12.5 makinalar için 150mm normal objektifin insan gözünün açısıyla aynı değil midir?

Bazı kitaplarda normal objektif tanımı için yer alan (insan gözünün görüş açısı ile aynı) ifadesi tam bir saçmalıktır. İnsan gözünün farketme açısı çok geniştir. 120^0 'den fazla, nerede ise bazılarında 180^0. Net gördüğü alan ise neredeyse noktasal, 2^0 kadardır. Göz ve beyin birlikte çalışarak görüş alanını enine boyuna ve derinlemesine tararlar ve biz herşeyi net görürüz. Bir fotoğraf objektifinin normal sayılması "format/odak" uzaklığı bağıntısı ile ifade edilir. Normal objektif, odak uzaklığı format köşegeni kadar olan objektifdir. Bu yüzden 35 mm için kullanılan 50 mm normal objektifle 6x6 için kullanılan 8O mm, 4x5 inch için kullanılan 150- 180 mm arası objektifler yaklaşık aynı açıyı görürler ve normal objektif diye anılırlar.

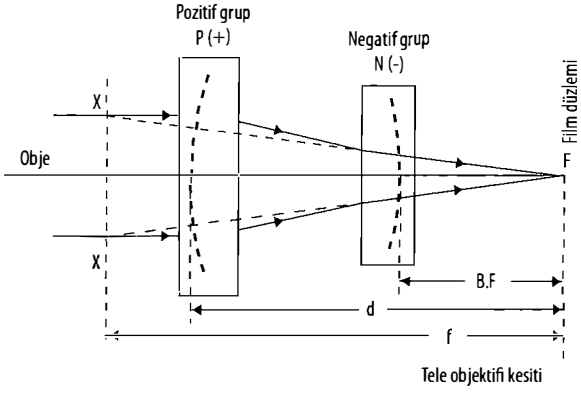
Soru 294: Tele objektif ile makro zoom objektif arasındaki temel ayrımlar nedir?

Teleobjektif fiziksel boyu kısaltılmış, yani arka odak mesafesi kısaltılmış bir uzun odaklı objektiftir. Macro-zoom objektif geniş açı veya tele bölgesinde olabilecek bir zoom olup yakına da netleme olanağına sahip demektir. Ciddi bir makro çekimi sabit odaklı objektiflerle yapılır. "Macro-zoom" bir ticari atraksiyondur.



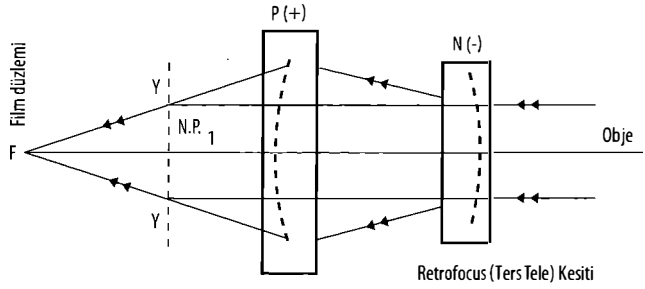
Teleobjektifin klasik şeklini gösteren kesit

Tele objektif prensibi yukarıda görülüyor. Sonsuzdan gelen paralel ışınlar önce pozitif grup tarafından toplanıyor, sonra negatif grup tarafından açılarak netleniyor. Böylece net görüntü daha yakınında oluşuyor ve arka boşluk (back - focus) kısalıyor.



Tele objektifi kesiti

d= objektifin fiziksel boyutu
f= odak uzaklığı
B.F= Back-focuk (arka boşluk)



Retrofocus (Ters Tele) Kesiti

Soru 295: Makro objektiflerde ışıklılık neden azalır?

Işıklılık artırma gayretleri az ışıklı ortamlarda elde fotoğraf çekebilmek için, örneğin röporaj fotoğrafları çekebilmek içindir. Bu objektifler hataları bakımından orta derecede ışıklı objektiflere (1:2.8, 1:3.5 gibi) göre daha risklidir ve yüksek bir keskinliği garanti etmez. Makro objektiflerde ışıklılıktan ziyade keskinlik önemlidir. Bu yüzden büyük açıklıklı olarak üretilmezler.

Soru 296: Objektif çapı objektif açıklığı mıdır?

Objektif çapının odak uzaklığına bölümü, objektif açıklığıdır.

Açıklık=d/f (d:objektif çapı, f: odak uzaklığıdır)

Soru 297: Marmara Üniversitesi'nin ders notlarından, karlı bir havada çekim yaparken, gökyüzünden gelen parazit ışığı azaltmak için parasoley kullanılmalıdır deniliyor. Parasoley nedir?

Fransızcadan dilimize yerleşen "Parasoley" veya İng. "lens hood" veya Alm. "sonnenblende" objektifin önüne takılan ve görüş alanının dışından gelen ışıkların yolunu kesen siyah bir boru parçasıdır. Yuvarlak veya dörtgen kesitli olabilir. Henüz yerleşik bir deyim olmamakla birlikte "güneşlik" diyebiliriz.

Soru 298: Asferik kompleks objektiflerin özelliği nedir?

Asferik, küresel olmayan demektir. Küresel kesitli merceklerde küresellik hatası en temel problemdir. Bunu ortadan kaldırmak için küresel olmayan kesitte asferik mercekler

yapılmaktadır. Kompleks deyimi ile basit olmayan karmaşık objektif kompozisyonundan söz edilmiş olmalı.

Soru 299: Objektiflerin ışıklılığı değişik denirken diyafram açıklığından mı sözediliyor?

Evet maksimum diyafram açıklığından söz ediliyor.

Soru 300: Ters ışık fotoğraflarında görülen peşpeşe ışıklı çokgenler neden dolayı oluşur?

Güneş veya güçlü bir ışık kaynağı fotoğraf karesi içinde olmadığı halde sınıra yakınsa bazen parasoley kullanıyor olmamıza rağmen direkt ışıklar objektifin ön camına düşebilir. Bu ışıklar, film üzerinde gerçek görüntü vermeseler bile, mercekler arası boşlukta bir yüzeyden diğerine yansıyarak dolaşırlar. Sonunda filme düşen bir parazit görüntü oluştururlar. Bu olaya iç yansıma, oluşan görüntüye de "Flare" veya "gost image" denir. Sayıları, ışığın çarpıp yansıdığı cam yüzeylerin sayısına bağlı olarak değişebilir ve biçimleri de kullanılan objektifin diyafram çokgeni gibidir.

Soru 301: Güneş veya güçlü bir noktasal kaynak, görüntü alanı içinde ise bazen altı kollu bir yıldız bazen de daha çok kollu bir ışıma veriyor; neden?

Eğer diyafram deliği daire olsaydı bu ışıma çok kollu olmayacaktı. Diyafram da kaç köşe varsa oluşan yıldızda da o kadar kol olur.

Soru 302: Ters ışık fotoğraflarında, fotoğraf karesinin kenarına yakın bir ışık kaynağı veya bir gökyüzü parçası kendine komşu koyu alanların kenarını kemiren, fotoğrafın genel kontrastını düşüren puslu bir etki yapıyor; neden?

Ters ışık fotoğraflarında görülen iç yansıma bazen diyafram çokgenleri gibi hayalet görüntüler oluştururken bazen de mercekler arası yansıma sonucu dağılarak bir sis meydana getirir. Böylesi bir belirti özellikle 2. Dünya Savaşı öncesine ait mavi kaplaması olmayan objektifler için tipiktir. Gene de günümüz üretiminde de, zayıf kaplama teknolojisi, böyle bir sonuca sebep olabiliyor.

Soru 303: Görüntü boyutu ile konu boyutu ne demektir? Pozlandırmada ne işimize yarar?

Fotoğrafı çekilen cismin boyutu, konu boyutudur. Görüntü boyutu ise bunun film düzlemindeki görüntüsünün boyutudur. Objektif konuya yaklaştıkça, görüntü büyür cismin boyutuna eşit hatta daha da yaklaştıkça cismin boyutunu aşan bir görüntü boyutu oluşabilir. Makrofotografide böyle olur.Makineden bağımsız bir pozometre ile ölçülen değerler, sadece görüntü boyutunun cismin boyutuna oranının 1/10 ve daha küçük olduğu çekimler için geçerlidir. Yakın çekimlerde objektif konuya yaklaştıkça, netleme sonucunda objektifin filme olan uzaklığı artar ve filme düşen ışık enerjisi azalır. Bu yüzden pozu belli bir katsayı kadar arttırmak gerekir. Bu katsayıya körük faktörü denir. Başka bir şekilde şöyle anlatılabilir. Objektifin ışıklılığı örneğin 1:2,8 ise bu sonsuzdaki veya 1 m mesafedeki konuyu çekerken geçerlidir. Yakın ve makro çekimlerde görüntü boyu büyüdükçe objektif ışıklılığı sırayla 1:3.5 1:4 1:4.5 1:5.6 gibi olur.

Soru 304: Dünyanın en iyi 35 mm makinesi hangisidir? (Teknik bir soru olarak cevaplayınız)

Biz doğu ülkesi insanları olarak mucizeleri ve sihirli değnekleri çok severiz. Böyle bir sorunun kestirme bir cevabı yok. Dergilerde yayınlanan çeşitli test raporlarını incelerseniz görürsünüz.

Bir fotoğraf makinesinin iyiliğini belirleyen onlarca performans ölçütü var. Her makine farklı bakımlardan mükkemel sayılabilir. Bereket versin şu anda görülen en az dört, beş marka varki bunların performans farkları yarışlardaki atların burun farkı gibidir. Öte yandan objektif farkları da öyle. X firmasının istinasız bütün objektifleri en iyidir denemez. Bazı firmaların bazı objektifleri diğerlerinden iyi olabilir ama hepsi değil.

Soru 305: Ülkemizde özel baskı laboratuvarlarının teknik yeterlilikleri hangi düzeydedir? Tatmin edici sonuçlar elde edilebilir mi?

Teknik donanım açısından geri kaldıkları söylenemez ama eğitim yetersizliği yüzünden bu aletler en basma kalıp şekilde kullanılıyorlar ve bu yüzden satın alınan teknik olanaklar tam olarak kullanılamıyor. Öte yandan koyu baskı yapma korkusu yüzünden printer baskılarının büyük çoğunluğu gereksiz yere çok açık ve doygunluğu olmayan ham baskılar şeklinde ortaya çıkıyor.

Soru 306: İyi bir fotoğraf konuda mı gizlidir, yoksa teknikte mi? Sizce dünyanın en saygın ve en tecrübeli fotoğraf sanatçıları kimlerdir? (Ülkemiz dahil)

Güzel yerlerden güzel manzara fotoğrafları çekilir ya da güzel fotomodeller güzel fotoğraflar verir inancı oldukça yaygındır. Fotoğrafı böylesine objeye bağımlı saymak fotoğrafı besleyen görsel öğeleri bilmemek yüzündendir. Bugün pek çok kişi bir fotoğrafa bakarken fotoğrafın yüzeyini delip arkasındaki objeyi görüyor. Oysa yapısal öğeler, yüzeydedir, fotoğrafı yapan onlardır. Nedir bunlar? Önce ışıktır. Fotoğraf ışıkla vardır. Böyle söyleyince karanlık yerlerde ancak flaşla fotoğraf çekilebilir gibi bir düşünce akla gelir ama ışığın görünmezi, görünür kılma özelliği, ışığın en temel ama en ilkel işlevidir. Bazen gün ortasında hiç ilginizi çekmeyen bir sahne, başka bir saatin ışığında sizi çok heyecanlandırır. Oysa obje, hep aynı objedir. Burada yeni atmosferi yaratıp bizi etkileyen, değişen ışıktır. Sizin için fotoğraf nedir? Gördüğünüz bir sahnenin bire bir kopyalanması mıdır? Böyle ise dahi, gene sağlam bir teknik, isabetli bir çerçeveleme fotoğrafta önemli bir paya sahiptir. "Objeyi görüntüye dönüştürme sanatı" ise fotoğraf, bu kez de gözün gördüğü sahne, sadece bir çıkış noktasıdır. Bu sahneye bakarken bir görüntü düşlersiniz. O görüntüyü gerçekleştirmek için uygulamanız gereken özel yöntem ve teknikler de gerekebilir. Bu taktirde temel tekniklerin de ötesine giden, ileri tekniklerin payı, elbette etkili bir ışık kullanımı ve kompozisyon, fotoğrafı yaratan öğelerdir. Objenin payı minimal olabilir. "Fotoğrafla bir şeyler düşündürmeyi hedefliyorsanız, bu taktirde görüntüleri simgeleştirmeniz gerekecektir ki bu konuda "gösterge bilim" gibi başka bir alt yapıya gereksinme vardır. Objeyi görüntüye dönüştürmekle kalmayıp, bu görüntüleri sözcükler gibi kullanmak gerekir. Bunu yaparken insan psikolojisini bilmek ve çağrışımlar zincirinin nasıl harekete geçeceği hakkında bilgi ve deneyim sahibi olmak gerekiyor. Görüyorsunuz ki objenin payı gittikçe azalıyor. Kısaca fotoğraf, fotoğraf makinesi ile çekiliyor gibi görünse de denilebilir ki "Fotoğraf beyinle çekilir".

Fotoğraf, sanatların en gençlerinden biri. Buna rağmen herhangi bir "fotoğraf tarihi" kitabına baktığınızda çok sayıda "saygın fotoğrafçı" bulacaksınız. En saygın ve en tecrübeli gibi rekorlar belirlemenin bana düşen bir görev olduğunu düşünmüyorum.

Soru 307: İyi bir objektifi ne gibi özelliklerinden anlarız. Leica ve Nikon'un ürettiği objektifler arasında ne farklar vardır? Objektif üretiminin aşamaları nelerdir? (Fabrikada)

İyi bir objektifi yüzüne bakarak anlayamayız. İyi bir objektif mercek kusurları en aza indirilmiş olanıdır. Bunun saptaması iki yolla yapılır.

A- Bir optik laboratuvarında test edilmesi.

B- Çekim yapıp, negatifin güçlü bir lupla incelenmesi. Bunun dışında bazı kaba ön bilgilerden söz edilebilir.

- Objektif çapı (mercek çapı) ne kadar büyükse mercek kusurları riski o denli fazladır.
- Max. açıklık (ışıklılık) ne kadar fazla ise risk o kadar fazladır.
- Odak uzaklığı, geniş açılarda ne kadar kısa telelerde ne kadar uzun ise risk normal objektife göre o kadar fazladır.
- Objektif kesitleri (çizimleri) belli ise, fikir yürütmek olanaklıdır. Örneğin 4 elemanlı tessar tipi objektiflerle, 6 elemanlı simetrik objektifler daha güvenilir tasarımlardır.
- Objektifleriniz içinde en çok güvenebileceğiniz normal objektiflerinizi, en az güvenebileceğiniz ise kat sayısı en yüksek olan zoom objektifinizdir. Hal böyle iken çoğumuz bunun tersini yapıyoruz.
- Bir zoom objektif seçerken sınırları en geniş olan en riskli olanıdır. (28-300 mm gibi) Kat sayısı X2 olan bir zoom genellikle en kolay çözümlenmiş ve en az risklidir. X3 katsayısının ötesine pek geçilmemesi tavsiye edilir. Ama günümüzde yeni, düşük dağıtıcılığı olan camlar ve asferik yontu sayesinde bu sınırlar oldukça genişledi ama siz gene de X10 gibi katsayılardan uzak durun.
- Geniş açı bölgesinden başlayıp tele bölgesine giden optikler yerine (örneğin 28-300 mm) ya geniş açı ya da tele bölgesinde başlayıp biten zoomları tercih edin.

Bütün bu kriterleri sayıp döktükten sonra, bunların çok kesin olmadığını kaba genellemeler olduğunu söylersem sizi ortada bırakmış sayılırım. Bu durumda genel olarak Nikon ve Leica objektiflerinden hangisinin daha iyi olduğunu söylemek olanaksız. Bu konuda şunu söyleyebilirim, ikisi de prestijli olan bu firmaların, bütün objektifleri aynı derecede mükemmel değildir. Bazı firmaların bazı optikleri daha iyidir. Özetle başa dönüyorum, testlere bakacaksınız. Bazı dergilerde sürekli olarak test raporları yayınlanır. Bu raporlardaki sonuç, test edilen, örneğin 138 nolu objektif için geçerlidir. Bu tip, bütün objektifler için bağlayıcı değildir. En iyisi, özellikle ikinci el optikler için bir opsiyon önermeniz ve çekim yaparak sizi tatmin edip etmediğine bakmanız daha gerçekçi ve işlevsel bir yoldur.

Soru 308: Bir mağazaya gittiğimizde, kusursuz ve mükemmel bir objektif almak istiyoruz, bu isteğimizi nasıl tarif ederiz? Markalarla mı? Peki hangi markalar?

Mağazaya girdikten sonra söz konusu olan sadece ticaretir, gerçek değil. Her bir tezgahtar size başka başka "kusursuz ve mükemmel (!)" objektifler önerecektir.

Soru 309: Makro objektifin normal objektiften farkı nedir?

Büyük açıklıklı normal objektifler, günümüz makinelerinde artık bir istisna değil, standart sayılıyor. Bu objektifler büyük açıklıkların elde edilmesi için zorlanmış asimetrik sistemli ve çok elemanlıdırlar. (çoğunlukla 6-7 elamanlı). Bu tür objektifler büyük çaplı oldukları için küresellik kusuru ve diğer mercek kusurlarından kalıntılar barındırırlar. Bu yüzden bu pahalı objektifler 4 elemanlı ve daha az ışıklı (1;2.8 -1;3.5 gibi) ucuz objektifler kadar optik performans göstermezler. Bu objektiflerin özellikle yakın çekimlerde performansları çok kötüdür. Oysa altı elemanlı simetrik objektiflerin ve dört elamanlı triple objektiflerin yakın ve uzak performansları aynı derecede mükemmeldir. Bu yüzden özellikle az ışıklı ortamlarda işe yarayan normal objektifler yanında özellikle yakın performansları daha da iyileştirilmiş makro objektifler de yapılmaktadır.

Soru 310: Dar açılı ve geniş açılı objektiflerin ışıklılığı (max. diyafram açıklığı) neden normal objektifler gibi, örneğin 1;1.4 olmuyor?

Bu konuya iki yönden bakmamız gerekir: Birincisi, objektif tasarımında en başarılı olunan alan, odak uzaklığı format köşegeni kadar veya iki katı olan objektiflerdir. Optik tarihi boyunca en çok başarı kaydedilen ve en büyük ışıklılıkların elde edildiği objektifler bunlardır. Daha büyük görüş açısı ya da başka bir deyişle odak uzaklığının format köşesinin 2/3'ü veya yarısı kadar olduğu yani görüş açısının 70° - 90° olduğu bir objektifle net görüntü dairesini formatı kapsayacak büyüklükte yapmak ve aynı zamanda mercek kusurlarını tüm görüntü alanında gidermek daha komplike sistemler gerektirir (8-11 eleman) ve bu arada büyük açıklıklar elde etmek olanaksız hale gelir. Bu yüzden normal objektifler gibi 1:1,4 açıklıkta olan 35, 28, 24 mm odak uzaklığı olan objektifler çok istisnaidir ve ancak asferik mercekler ve L tipi, LD tipi camlarla mümkün olmaktadır.

Diğer bir bakış yönü ise uzun odaklı ve tele objektiflere yöneliktir. Işıklılığı belirleyen formüle bakarak anlaşılabilir: Işıklılık=D/F dir. (Faydalı Objektif Çapı/Odak Uzaklığı) Belli bir ışıklılığı sağlamak için odak uzaklığı ne kadar büyükse objektif çapının da o kadar büyümesi gerekir. Örneğin, 300 mm bir objektifte, 1:2,8 açıklık elde edebilmek için objektif çapının aynı ışıklılıktaki bir normal objektifin faydalı çapının 6 kat kadar olması gerekir. Normal objektif çapı 2 cm ise tele objektif çapı 12 cm olacaktır. Bu objektifin ağırlığı ve maliyeti abartılı bir biçimde büyür. Ayrıca özellikle tele objektiflerin birincil problemleri olan renkseme kusuru büsbütün artar. Ancak son yirmi yıl için üretilen L, LD, SLD adlarıyla anılan düşük dağıtıcılığı olan camlar sayesinde 300 ve 400 mm odak uzaklıklarında 2,8 açıklık elde edilmiştir.

Soru 311: Farklı açıklıkta iki objektif aynı diyafram açıklığına kısılırsa aynı keskinliği verir mi?

Bu soru ancak çok genel düzeyde yanıtlanabilir. Denebilir ki çapı küçük olan objektif mercek kusurları bakımından daha az risklidir. Ancak bu, objektifin sistemine bağlıdır. Örneğin simetrik kompozisyonu olan (telemetreli bir makinenin geniş açı objektifi) reflex makinelerin retrofokus objektifine göre daha yüksek performans gösterir. Örneğin, max açıklığı 2,8'den daha dar olan objektiflerde diyafram kısıldıkça keskinlik sürekli artar, oysa büyük açıklıklı (örneğin 1:1,4) objektiflerde sadece ilk üç durak kısılınca keskinlik artar, daha sonraki diyaframlarda keskinlik düşer. Bunun nedeni diyafram palalarındaki kırınım (difraksiyon) olayıdır.

Soru 312: Büyük açıklıklı normal objektifler daha az açıklıklı olanlara göre daha keskin görüntü verir mi?

Çok genel bir söyleyişle, bunun tersi doğrudur. Işıklılıkla birlikte optik kusurların riski artar ve özellikle max. açıklıkta performans düşer.

Soru 313: Bir objektifin belli bir format için normal, geniş veya dar açılı objektif olduğu nasıl anlaşılır?

Öncelikle bu objektifin verdiği net görüntü dairesinin formatı örtmesi gerekir. Bilindiği gibi bir objektif üç özelliği ile tanımlanır:

I. Odak uzaklığı

II. Max açıklığı

III. Net görüntü dairesi çapı

Birden çok format için yapılan teknik kamera objektiflerinin çizelgelerinde bu bilgiler vardır. Net görüntü dairesi formatı kapatıyorsa değerlendirme şöyle yapılır:

- Odak uzaklığı formatın köşegenine eşit veya yakın olan objektif, normal objektif sayılır.
- Odak uzaklığı format köşegeninden daha küçük olan objektif, geniş açıdır.
- Odak uzaklığı format köşegeninden büyük olan olan objektif, dar açılı objektiftir.

Soru 314: En iyi makine hangisidir?

En çok sorulan ve cevabı verilemeyen soru budur. Çağımızın belli başlı fotoğraf makinesi üreten firması yarım düzineden fazladır. İster 35 mm ister orta format olsun, bunların birbirinden farklı ve ortak özellikleri vardır. Bunlarda bir tarama yaparak herkes kendi tercihini yapmalıdır. Objektifler için test raporları yayınlanır, bunları izleyip seçim yapmak gerekir. Bu arada fiyat kalite bağıntısını optimal noktada yakalamak mümkün olur. Hangi tip makine diyorsanız, önce formata karar vermek gerekir. Yarı profesyonel bir gereksinmesi olanlar için orta format tavsiye edilebilir. Daha çok projeksiyon diası çekmek isteyenlerle, aktüalite belgesel türü konulara eğilenler için 35 mm daha uygun olur. Hangi tip 35 mm derseniz, gene kendinize şu soruyu sorun. Geniş açı bölgesinde mi tele bölgesinde mi çalışacaksınız? Geniş açı bölgesi için en uygun seçim, RF (telemetreli vizörlü) makinelerdir. En kusursuz geniş açılar simetrik geniş açılardır. Reflex makinelerin geniş açıları bu denli güçlü değildir. Eğer tele bölgesinde çalışacaksanız reflex makineler tek seçenektir. Bu alanda RF makineler çok yetersizdir.

Soru 315 : Teknolojik gelişmeler makinelerimizi demode mi ediyor?

Bütün gelişmeler fotoğraf makinelerindeki üç ana düzeneği değiştirmedi, sadece geliştirdi. Bu düzenekler: diyafram ve obtüratör ayarı ile netlemeden ibarettir. Öteden beri sadece bu üç düzenekle bile baş edemeyenler, daha az bilgi ve denetim gerektiren bir fotoğraf makinesini özlemişlerdir. Bu zayıflık makine üreticileri için bulunmaz bir fırsattı. Dolayısıyla 1960'lardan sonra diyafram öncelikli ve enstantane öncelikli makineler üretilmeye başlandı. O güne kadar sadece mekanik düzeneklerle çalışan makinelerin kontrolü yavaş yavaş elektronik devrelere geçti. Bu arada önceden mekanik olan obtüratörler elektro-mekanik bir sisteme dönüştü ve daha az hatalı çalışmaya başladı. Giderek diyafram-obtüratör ikilisinden hangisinin seçileceğine kafa yormamamız için adına "program" denilen seçiciler geliştirildi. Bu konuda çeyrek asır kadar yol alındıktan sonra ve bilgisayar-uzay teknolojisinin yeni buluşlarından yararlanılarak üçüncü düzeneğe (netleme düzeneği) de el atıldı ve "otofokus" geliştirildi. Bu gelişimin gerekçesi başlangıçta netleme işiyle uğraşmayı külfet sayan amatörleri kazanmaktı. Bu, pazarda büyük bir alıcı kitlesi demekti. Bu buluş yaşlılık ve göz bozukluğu nedeni ile iyi netleme yapamayanlar için gerçekçi bir çare oldu. Ama herkes için sağladığı yeni bir olanak vardır ki, bu hiç inkar edilemez bir nimettir. Bu düzenek sayesinde şimdiye dek denemekten kaçındığımız ya da çok fire verdiğimiz bir fotoğraf türü, "gerçek an fotoğrafı" olanaklı oldu. Bunlar yeni olanaklardır. Yararları yadsınamaz ama, fotoğraf makinesi bir moda ürünü değildir. Yarım yüzyıl öncesinin makinelerini bile bugün üstün kaliteleri ile iftiharla kullanabiliriz. Sadece bu yeni otomatizmlerimiz eksik kalır. Bu eksikliğin bir fotoğrafçının verimindeki payı bence ciddiye alınacak kadar önemli değildir. Ne var ki tüketim ekonomisine hizmet eden bu yeni teknolojiler, beraberlerinde teknoloji tutkunları yarattılar. Hiçbirimiz bunun dışında değiliz. Zaten her fotoğrafçının bir miktar oyuncak merakı vardır. Kendimizi bu yeni oyuncaklardan mahrum hissediyorsak, çare yok bu makinelere sahip olmalıyız. Zaten en geç birkaç sene sonra bu makineler hala sapasağlamken, daha yenisi bu makinenin yerini alacaktır. Oysa yarım asırlık makineleriniz çok daha fazla demode olmayacak, onlar, hala iftiharla kullanılabilir olacaktır. Ancak beş yıl önceki, çağdaş makine gerçekten demode olacaktır.

Soru 316: Zoom objektifler yapıldıktan sonra neden hala sabit odaklı objektifler yapılıyor?

Eğer sizin objektiflerden beklediğiniz, optik performans, kullanışlılık ve esneklikten önde geliyorsa zoom objektifler sizi tatmin etmiyor olabilir. Gençlik yıllarımda uzun süre bu objektifleri kullanmayı reddettim. Onun yerine 7-8 ayrı objektif taşıyordum. Bu ısrarımdan bir süre önce vazgeçtim. Bunun iki nedeninden biri, artık bu ağırlıkları taşıyamıyorum. İkincisi de zoom objektiflerin optik kaliteleri iyileşti. Bunda düşük dağıtıcılığı olan L, LD, SLD diye kodlanmış yeni camların ve asferik mercek yapımının kolaylaşmasının payı var. Peki sabit objektifler bu yenilikleri kullanmıyor mu diyeceksiniz. Elbette kullanıyorlar ve onların kalitesinde de aynı iyileşmeler var. Ne var ki zoomların, önceleri zor kabul edilir kaliteleri, kabul sınırını aştı. Bu yeniliklerin verdiği cesaretle objektif yapımcıları, önceleri girilmesi sakıncalı alanlara girdiler. Zoom objektifler için iki temel sınırlama vardı. Birincisi zoom katsayısı olarak x2 (örneğin 75-150 mm aralığı gibi) idealdi. X3 sınırdı. İkinci sınırlama ise yapılan zoomlar ya geniş açı bölgesinde ya tele bölgesinde olmalı idi. 20-35 mm veya 100-300 mm aralıkları gibi. Oysa şimdi bu sınırlar aşıldı. Tıpkı sinema alanında olduğu gibi tele bölgesine doğru örneğin xl0 zoomlar yapılıyor. Daha da ötesine geçilip bunlar, geniş açı bölgesinden başlatılıyor. 28-300 mm gibi. Fotoğrafı sadece projeksiyon için düşünüyorsanız sonuç farkı sizin için önemli olmayabilir. Ama karanlık odaya girip baskı yapınca bu farkı kolayca göreceksiniz.

Soru 317: Tele konvertörler (tele extender) gerçekten kullanılabilir mi?

Bunlar objektifin odak düzlemini değiştirmeksizin odak uzaklığını arttıran afokal ilavelerdir. 1970'li yıllar öncesinde kullanılan 4 elemanlı konvertörler tatmin edici değildi. Keskinliğin iyileşmesi kabul edilir düzeye gelmesi için en az 2 stop kısılmaları gerekli idi. Şimdi kullanılanlar 6 veya 7 elemanlıdır, keskinliği iyileştirilmiştir. Ayrıca tele bölgesi ikiye ayrılarak 300 mm öncesine ve sonrasına ayrı konvertörler tasarlanmıştır. Ayrıca büyütme katsayıları 1,4 ile 2 ve 3 olanlar arasında da keskinlik farkları vardır. Genel kanı x1,4'ün en iyi olduğudur. Bu katsayılara bağlı olarak asıl objektifin ışıklılığı büyütme katsayısının karesi ile azalmaktadır. Örneğin: $1,4^2=2$ (bir durak) $2^2=4$ (iki durak) $3^2=9$ (üç durak) azalma olmaktadır.

Örneğin objektif max açıklığı (4) iken x1,4 konvertör kullanıldığında açıklık 5,6, x2 konvertör için 8, x3 konvertör için 11 olmaktadır.

Soru 318: Tele objektif, yaklaşılamayan konular için; geniş açı da dar mekanlarda uzaklaşmanın olanaksız olduğu haller için midir?

Değişik objektiflerin, işlevlerinin en kaba tarifi budur. Yaban hayvanları fotoğrafında onları ürkütmeden yaklaşılabilecek son mesafe, çoğunlukla bir teleobjektif gerektirir. Veya bir iç mekanda fotoğraf çekerken gerileyebildiğimiz son noktada sırtımız duvara dayandığı halde, konu hala çerçeveye sığmamışsa, geniş açı objektif gerekir. Ama nedeni bu kadar basit değildir. Yaklaşma olanağı varken ve konuya biraz daha yaklaşayım derken, objeler arasındaki ilişkiler değişir. Örneğin objeler birbirlerini kapatırlar veya oranlar istemediğimiz ölçüde değişir. Buna perspektif bozulması diyoruz. Öyle ki, sonunda fotoğrafı ilk baktığımız noktadan çekip, çerçeveyi baskıda daraltmaktan başka çare kalmayabilir. İşte uzun odaklı veya bir zoom objektif o vakit gerekir. Özellikle zoom objektifle daha ince bir çerçeve ayarı yaparsınız. Kalabalık bir sahnenin çekiminde bir geniş açı objektif size yakın olan figürleri ve objeleri daha önemli, arka planı daha önemsiz yapar; geniş açı yoksa normal objektifle gerilemek bu sorunu çözmez. Özet olarak objektif değiştirmek perspektif ve kadraj içindir.

Soru 319 : Neden çekim, agrandisör ve projeksiyon için ayrı ayrı objektifler üretiliyor? Adaptörle biri diğerinin yerine kullanılamaz mı?

Normal bir çekim objektifi büyütme oranı 1:10'dan daha uzun mesafeler için tasarlanır ve hesaplanır. Agrandisör objektifleri bu oranın altında cisim ve görüntü oranı 1: 1 ile 1:10 arası için hesaplanır ve x3 - x5 büyütme aralığı çoğunlukla en iyi aralıklardır. Bu büyütme oranları, çekimde "makro çekim" alanına girer. Bu nedenle bir agrandisör objektifini, adaptörle makro çekim ve dia duplikat işlemlerinde başarı ile kullanabilirsiniz. Bunun tersine baskı işlerinde olağan dışı büyütmelerde, (x10'dan daha büyük baskılarda) bir çekim objektifi kullanılabilir ancak bu, ışıklılık adına aşırı zorlanmış bir çekim objektifi olamaz. 1:3,5 açıklıklı tessar tipi veya 1:5,6 açıklıklı Gauss tipi bir simetrik objektif olabilir. Projeksiyon objektiflerine gelince bunlar çoğun lukla 1:2,8 gibi nisbeten aydınlık ancak keskinlik adına yetersizdirler; sadece projeksiyon için üretilmişlerdir. Çekimde ve baskı işlerinde yeterli keskinlik sağlayamazlar.

Soru 320: Normalden dar açılı objektifler için zaman zaman "tele objektif' deyimi yanında "uzun odaklı" deyimi kullanılmaktadır. Arada ne fark var?

Her formatın normal objektifi, format köşegenine eşit odak uzaklığına sahiptir. Büyük film formatı için üretilmiş bir normal objektif, örneğin 13x18 cm format için 210 mm normal objektifdir. Bu objektifin net görüntü dairesil3X18 formatı dolduracak büyüklükte, hatta biraz da paylıdır. Bu objektifi bir tüp aracılığı ile 35 mm formatta bir makineye takarsanız buna uzun odaklı objektif denir. Bu yeni kullanımda net görüntü dairesinin sadece ortasına rastlayan 24x36 mm'lik kısmı kullanılır. Bu objektifin açıklığı en fazla 1:5,6 gibidir ve boyu odak uzaklığı kadar 21 cm'dir. Böyle uzun odaklı bir objektifin normal objektife göre büyütme oranı yaklaşık olarak 4 katdır. Aynı şekilde normal objektifi 210 mm olan körüklü makinenin x4 büyütmesi için yaklaşık 840 mm'lik objektif gerekir. Bu objektifi kullanırken körük boyu 84 cm olmalıdır. Bu körüğü taşıyacak rayların ve netleme düzeneğinin büyüklüğünü düşününüz. Bunu üretmek kabil olsa bile bu makine nasıl taşınır, hangi tripot üzerine konur. Bu objektiflerin arkasında zorunlu gibi görünen bu boşluğun bir şekilde azaltılması için bir çare bulunmalıdır. Bu, özellikle büyük format körüklü makineler için yaşamsal önemdedir. Bu çözüm, kuşkusuz diğer daha küçük formatlara da bir rahatlık getirecektir. Optik mühendisleri bu arka odak (back focus) mesafesini azaltmayı başardılar. Bulunan bu sisteme "tele sistemi" denildi. Bunun hangi oranda bir küçültme sağladığı da adına telefoto oranı denen bir değerle ifade edildi:

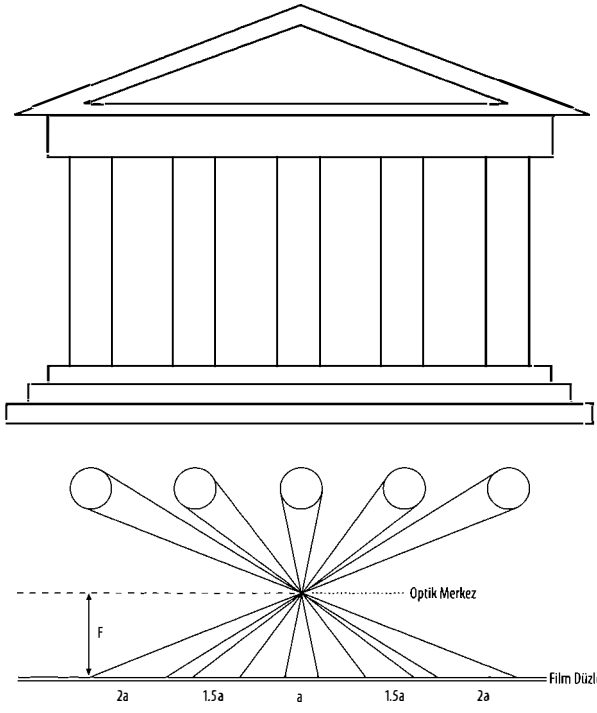
Telefoto Oranı=Objektifin Fiziksel Boyu/Odak Uzaklığı Bu değer son yıllara kadar 0,7 civarında idi. Günümüzde bu oran iyice küçüldü. Normal objektiften hafifçe uzun 200 mm'lik objektifler yapılıyor. Bu sistem fiziksel küçülmeye bağlı olarak şu avantajları da beraberinde getirdi. Uzun odaklı objektiflerin büyük formatı dolduracak net görüntü dairesi, küçük format için gereksiz olduğundan bu alan daraltılmış ve boşa gidecek olan ışık tasarruf edilerek objektifin ışıklılığı artırılmıştır. Uzun telelerdeki, büyük pozitif ön eleman, küçük negatif arka eleman bu objektiflerin tipik görüntüsünü oluşturmaktadır. Aynı şekilde görüntü dairesinin daraltılmasıyla küçük format alanında daha yüksek bir keskinlik elde edilmiştir.

Soru 321: Aynalı teleler (katadioptrik teleskoplar) objektif boyunu daha da kısalttığı halde mercek teleler neden hala üretiliyor?

En önemli nedeni, sadece mercek telelerde diyafram kontrolünün mümkün olmasıdır. Böylece hem alan derinliği hem de maksimum keskinlik artırılabilir. İkinci bir gerekçe ise, aynalı telelerde görüntü alanı içinde, ortadaki aydınlık alanın "hot spot" un bir türlü yok edilememiş olmasıdır. Özellikle homojen arka planlı konularda ve kontrast filmler kullanılırken bu ciddi bir sorun yaratır. Bu objektiflerin önemli bir üstünlüğü renkseme kusurunun olmaması idi. Şimdi florürlü ve düşük dağıtıcılığı olan yeni camlarla, mercek telelerde de ciddi iyileşmeler sağlandı.

Soru 322: Geniş açı objektiflerden bazılarında görülen çerçeveye yakın düz çizgilerin bir yay şeklini alması bir objektif kusuru mudur, yoksa geniş açıların bir özelliği midir?

Basit bir mercekte oluşan görüntüde bu sorun vardır ve "distorsiyon" olarak bilinir. Ayrıca ışıklılığı yüksek normal objektiflerde dahi kalıntı halinde rastlanabilir. Geniş açı objektiflerin bu kusurdan arındırılması dahada zordur. O yüzden bazı prestijli firmaların en geniş objektiflerinde bile bu kusurun kalıntılarına rastlanabilir. Bir özellik değildir. Normali giderilmiş olmasıdır.



Soru 323: Aşırı geniş açı objektiflerle çekilen grup halindeki anı fotoğraflarında en kenarda ve köşedeki yüzlerin kavun gibi ovalleşmesi de bu hata yüzünden midir?

Hayır. Bu perspektifin doğal sonucudur. Şekilde görülen yuvarlak kolonlu bina cephesinin çok yakından aşırı geniş açı objektifle çekilen fotoğrafında kalınlıkları hep aynı olan kolonlardan ortadakilerin normal oranlarında kalıp kenardakilerin şişmesi de böyle bir perspektif deformasyonu sonucudur. Aynı nedenle bu tür objektiflerde köşe kararması meydana gelir.

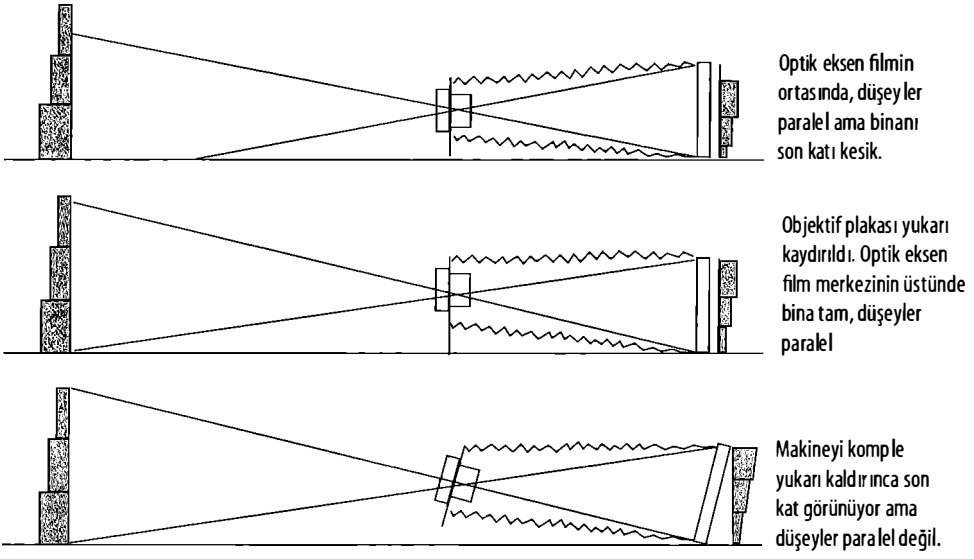
Soru 324: Köşe kararması giderilebilir mi; objektif yapımcıları bunu üretim de önleyemezler mi?

Aşırı geniş açılardaki köşe kararmalarını gidermek için üretici firmalar, adına "center filter" denen ortası gri kenarları berrak degrede yoğunluk filtreleri yaparlar. Bu filtrenin ortası, kenarına göre ışığı 2 diyafram kadar keser bu objektifteki 2 diyaframlık köşe kararmasını dengeler. Yapım sırasında köşe kararmasının giderilmesi mümkün değildir çünkü bu tip kararma bir kusur değil perspektifin doğal sonucudur. Kusur sayılabilecek ikinci tür kararma, büyük açıklıklı normal objektiflerle zoom objektiflerin en açık diyaframlarında da görülür. Bu tür kararma diyafram kısılarak önlenebilir.

Soru 325: Geniş açı objektifle çekilen sıra ağaçlar, direkler ve bina düşeyleri neden bir tarafa devrilir gibi yatarlar; bu bir kusur mudur? Düşeyleri koruyabilen bir objektif yok mudur?

Hangi objektifle çekim yapılırsa yapılsın düşeylerin düşeyliğini koruması için film düzleminin düşeyde olması yani makinenin teraziye alınması gerekir. Çok eski makinelerde yapım sırasında makineye bir su düzeci konulurdu. Şimdi ise ancak aksesuar olarak alınıp flaş kızağına takılabilir ve makine her çekimde teraziye alınabilir. Makine teraziye alındıktan sonra en geniş açı ile dahi düşeyler bozulmaz. Ne var ki, geniş açı ile binalara yaklaşıldığı ve yerden

çekim yapıldığı için görüntü alanın alt kısmı, zemini görür ve bina, film karesinin üst yarısında yer alır. Alttaki bu fazlalık baskıda kesilebilir. Bunu çekimde gidermek için makineyi yukarı yöneltirsek düşeyler üstte birbirine yaklaşır, perspektif bozulur. Hem düşeyleri korumak, hem de çerçeveyi yukarı kaydırarak aşağıdaki gereksiz zemin alanından kurtulmak için çözüm, makinenin terazisini koruyarak sadece objektifi yukarı kaydırmaktır. Ancak bu, sadece bu amaçla yapılmış shift veya P.C. olarak bilinen objektiflerle yapılabilir. Teknik kameralarda bu düzeltme işlemi ön plakanın yukarı kaydırılması ile yapılır. Bu tür objektiflerin net görüntü dairesi çapı, kaydırmaya elverecek kadar geniş olmalıdır.



Soru 326 : Bazı lenslerin önündeki "APO" kelimesi neyi ifade etmektedir? Bazı kelimelerin baş harflerinden mi oluşuyor?

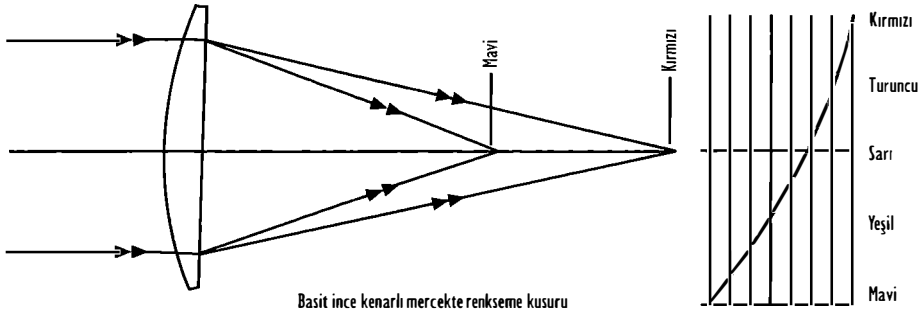
APO, Apochromatic sözcüğünün kısaltmasıdır. Bu kelime, renkseme kusuru giderilmiş anlamına gelir. Renkseme kusuru için optik ders notlarının ilgili bölümünü aynen aktarıyorum.

Renkseme Kusuru

Bir merceğin paralel olmayan iki yüzünü yaklaşık olarak prizmaya benzetebiliriz veya merceği optik eksene paralel birimlere ayınp bunlardan her birinin bir prizma olduğunu düşünebiliriz. Bu yüzlerden her birine düşen beyaz ışık ışını karşı yüzden renklerine ayrışmış olarak çıkar. Renklerden mavi olanı merceğe en yakın, kırmızı olanıysa merceğe en uzak noktada optik eksenle kesişir. Buna bağlı olarak bir cismin mercek arkasında oluşan görüntüsü için, tek bir odak noktası olmayıp kırmızılar, maviler, yeşiller için ayrı ayrı odak noktaları mevcuttur. Başka bir deyişle optik eksen üzerine dik olarak tutulan bir ekranda görüntüdeki mavilerin net olduğu yerle, kırmızıların net olduğu yer ayrıdır. Fotoğraf çekiminde her renk için ayrı netleme yapılamayacağından, örneğin netleme kırmızıya göre yapılmışsa maviler netsiz olacak demektir. Bu kusura bağlı olarak görüntülerde oluşan netlik yetersizliğine sebep, renkseme kusurudur.

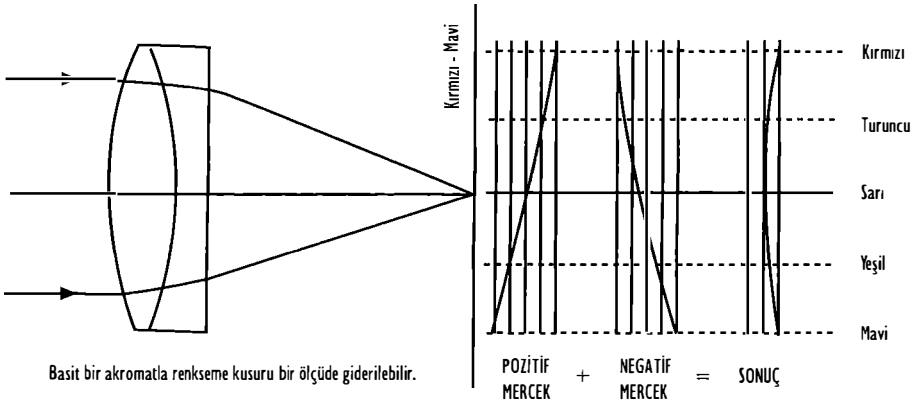
Renkseme Kusurunun Düzeltilmesi

Tıpkı küresellik kusurunda olduğu gibi, yukarıda sözü edilen sapmalar, kalın kenarlı merceklerde, ince kenarlı merceklere göre ters yönde olduğundan bir ince, bir kalın kenarlı



Basit ince kenarlı mercekte renkseme kusuru

mercekten oluşan kombine mercekte bu kusur önemli ölçüde azalır. Zaten bu yüzden bu tip merceklere basit akromat denir. Değişik kırılma indisli camların kullanılması sayesinde ve daha karmaşık sistemler tasarlayarak optikçiler bu kusuru kabul edilebilir bir düzeye indirebilmişlerdir. Mutlak olarak giderilmesi söz konusu değildir. Bu kusur özellikle uzun tele objektiflerin yapımmda en büyük sorunu oluşturur. İkincil spekturum: İnce kenarlı mercek odağında mavi görüntünün merceğe daha yakın, kırmızı görüntünün daha uzak teşekkül ettiğini, buna kalın kenarlı mercek eklenerek hatanın nötralize edildiğini biliyoruz. Ancak hata tamamen giderilmediği için geride kalan spekturum kalıntısına "ikincil spekturum" denir.



Basit bir akromatla renkseme kusuru bir ölçüde giderilebilir.

Soru 327: 28-210 zoom objektifle Hiperfocal Distance kullanılabilir mi? Sabit odaklı 28 mm objektif kullanırken f:8 açıklıkta objektif 3,26 metreye ayarlanırsa, 1,63 metreden sonsuza kadar netlik alınıyor. 28-210 mm (objektifin minimum netliği 2,5 metre) zoom objektifle 5,6, 8, 11 diyaframlarda bu kural nasıl işler? Bu açıklıklarda metre ayarı ne olmalı? zira zoom objektiflerde alan derinliği skalasında bazı açıklıkların yerleri belli değil. F:8 ve 22 için skala bilgileri mevcut ancak, diğer açıklıklar için skala çizgileri yok Kısacası, 28-210 mm zoom objektifi kullanırken 28 mm'de, f:8 açıklıkta metreyi nasıl f:5,6'da ayarlarız? Derginiz yazarlarından Bülent Erçetin tarafından hazırlanan ve derginin geçmiş sayılarından birinde yer alan Hiperfocal Distance tablosu 28-210 mm zoom objektife uygulanabilir mi?

Bütün objektiflerde uzaklık göstergesinin (çizgisinin) iki yanında diyafram çiftleri simetrik çizgilerle gösterilmiştir. Sabit odaklı objektiflerde istisnasız bu diyafram çiftleri alan derinliği kontrolü için gereklidir. Zoom objektiflerin bazılarında bu diyafram çift kavisli çizgiler halinde gösterilir. Burada, büyük odaklarda alan derinliği azaldığı için bu çizgiler orta çizgiye yaklaşır.

Kısa odaklılardaysa birbirinden uzaklaşır. Böylece hangi odak kullanılıyorsa o konumda kullanılan diyaframa ait alan derinliği çizgileri kullanılarak hiperfokal ayarı yapılabilir. Ancak bazı objektiflerde alan derinliği çizgileri bulunmamaktadır. Bu durumda hiperfokal ayan bir yana alan derinliği kontrolü dahi yapılamaz. Eğer diyafram kapatma olanağı varsa alan derinliği gözle kontrol edilir. Buna rağmen hiperfokal kesinlikle gerekliyse aşağıdaki şekilde hesaplanabilir.

H=F+1000F÷f

Burada F, objektifin odak uzaklığı; f, diyafram sayısını; H, hiperfokal mesafeyi gösterir. f:8 diyafram ve 50 mm bir normal objektif için hesap edelim:

H=50+1000x50÷8=50+6250=6300 mm Yani 6,3 metre bulunur. Her diyafram için bu hesabı yapıp bir yere not edebilirsiniz.

Soru 328: 9x12 cm format için yapılmış bir objektif, örneğin 150 mm normal objektif. Tüp takılarak 35 mm makinada kullanılır mı?

Teknik kamera objektiflerinin kendine özgü netleme düzeneği yoktur, makinanın körüğü ile netlenir, o nedenle bu, tüp aracılığı ile olmaz ama bir körükle olur. Aynca bu objektiflerin mercekleri arasında kendi obtüratörleri vardır. Kullanılan makine, perde obtüratörlü ise objektif obtüratörünü açık duruma getirip filmi, makine obtüratörü ile pozlamak gerekir. Ayrıca diyafram otomatik olmadığı için netlemede en açık duruma getirilen diyafram, son anda seçilen değere göre kısılıp öyle çekim yapılmalıdır.

Soru 329: Böyle bir objektifle çekilen fotoğraftaki keskinlik, orijinal 150mm objektif kadar olur mu?

Bu kullanılan objektifin kalitesine bağlıdır. Ancak çok genel bir söyleyişle büyük format için yapılan optiklerin merkezdeki çizgi ayırma güçleri bile küçük format objektiflerin biraz gerisinde kalır.

Soru 330: Makro objektifle (örneğin 100mm) yapılan çekimlerde oldukça az olan net alan derinliği arttırılabilir mi? Arttırılabiliyorsa, bunun için ne yapmak gerekir?

Her çeşit objektifin alan derinliği diyafram kısarak arttırılabilir. İkinci olarak da çekilen obje uzakta ise aynı diyaframda, daha büyük alan derinliği elde edilebilir. 100 mm makro objektifle yakın objeler çekiyorsanız bu ikincisi işinize yaramaz. Madem ki 50 mm yerine 100mm aldınız tek çare diyaframı kısmaktır. Eğer 200mm makro almış olsaydınız, sorunumuz daha büyük olacaktı. Teselli olabilirsiniz. Hal böyle iken küçük objelerin yakın çekimleri için neden 100-200 gibi makro objektifler yapılıyor diyebilirsiniz. Sadece çekilecek objeden uzak durabilmek için. Örneğin zehirli yılanları 50 mm ile çekemezsiniz. Ama böyle bir hedefiniz yoksa niçin 100 mm aldınız? Bu odak uzaklığı portre çekmek için idealdir. Makro objektifler yakın çekimlerden başka genel kullanım için de yeterince yüksek keskinlik verir. Böyle düşünün ve çok net portreler çekin.

Soru 331: Objektiflerin bileşenleri 4,6,7- elemanlı deniyor (sayı 46, soru 190) Bu ne demektir? Profesyoneller hangisini tercih etmelidirler?

Bir fotoğraf objektifi olarak,

1- Tek ince kenarlı mercek (gözlük camı):

Mercek kusurları ile doludur. Sadece küçük bir diyafram deliği ile ortası kullanılabilir. Bu da, ışıklılığı az bir basit objektif demektir, artık kullanılmıyor.

2- Basit akromat (bir ince bir kalın kenarlı bileşik mercek): Mercek hatalarının bir kısmı giderilmiştir. Çok küçük bir diyaframla basit makinelerde kullanılır.

3- Üç elemanlı sistemler (Tripleler): Mercek hatalarından önemli bölümü giderilmiştir. Ancak hala köşelerde görüntü bozuktur. Astigmatizm kalıntıları vardır.

4- Triplelerin 4 elemanlısı (Tessar tipi): Dünyada belki de en çok üretilen orta fiyat diliminde satılabilen kusursuz denebilecek objektiflerdir. Hem yakın hem uzak performansları iyidir. Sadece orta ışıklılıkta (1:3,5) yapılabilir. Az ışıklı yerlerde röportaj için pek uygun değildir ve verdiği görüntü çapı ancak kullanılan film boyutunu dolduracak kadardır. Daha geniş değil. Bu yüzden teknik kameralardaki düzeltme hareketlerine uygun değildir.

5- Altı elemanlı (Gauss tipi) simetrik-objektifler: Bunlar her bakımdan kusursuz objektiflerdir. Net görüntü dairesi çapı geniş ve kamera hareketlerine uygundur. Teknik kameralar için vazgeçilmezdir. Ama bunlar daha az ışıklı objektiflerdir (1:5,6)

6- 5 elemanlı simetrikler: Net görüntü dairesinden ödün verilerek ışıklılıkları biraz daha arttırılmış objektiflerin türevleridir.

7- 6.7 elemanlı objektifler (Speed Panchro): Bunlar özellikle 35 mm nin yaygınlaşması ve röportaj için az ışıklı ortamlarda kullanılması için yapılmıştır. Net görüntü dairesi format kadar, ışıklığı fazla objektiflerdir. 1:2-1:1 arası.

Buraya kadar saydıklarım sadece normal objektif sistemleridir. Mercek sayısı başka faktörler yüzünden de artar. Özellikle çok geniş açı ve zoom objektifler çok elemanlıdır. Profesyonellik bir işten para kazanmayla ilgili bir kavramdır. Amerikalıların dillerine doladıkları gibi bir mükemmellik ölçüsü değildir. Düğünlerde, lokantalarda fotoğraf çekenler ve vesikalıkcılar birer profesyoneldir. En iyi optikler ve makineler profesyoneller kadar amatörlerin de elindedir. Bu pahalı ve mükemmel optiklere kimileri ihtiyaç duyduklarından bilinçli olarak, kimileri de prestijli olduklarından statü kazanmak için sahip olurlar. Her işe uygun ayrı objektifler vardır. Önemli olan hangi statüyü kazanmak istediğimiz değil, o objektiflerle ne yapacağımızdır.

Soru 332: Bazı makinelerin objektiflerinde sonsuzluk ayarı gibi mesafe ayarları yok (Canon 28- 80 vs). Bu neden kaynaklanıyor, çözümü nedir?

Bütün objektiflerde mesafe skalası ve sonsuz işareti vardır. Ancak bu işaretler vazgeçilmez değildir. Refleks makinelerde netlik, görerek yapıldığı için kullanmaya engel yoktur. Son yıllarda makine gövdesi ile birlikte 35-70 mm veya 28-80 mm gibi zoomlar kit olarak satılmaktadır. Sözünü ettiğimiz optik bu tip popüler objektiflerden biri olmalı.

Soru 333: Objektifler için kullanılan manuel, preset, yarı otomatik ve otomatik sıfatları ne anlama gelir, aralarında ne fark vardır?

Bu deyimlerin tümü SLR (Tek objektifli reflex) makineler için kullanılmıştır. Daha önceki makinelerde böyle bir ayırıma gerek yoktu. Onların diyafram düzenekleri, bugün manuel dediğimiz diyaframlar gibi elle kapatılırdı. Reflex makinelerde kadraj ve netleme objektiften geçen ve aynadan yansıyan görüntü üzerinden yapıldığı ve diyaframın baştan kısılması vizorü karartacağı için çekim anına kadar diyaframın tam açık olması gerekir. Öyleyse son anda diyaframı kapamak için vaktimiz kalır mı? Yapılanlar hep bu soru ile ilgilidir.

• **Manuel diyafram:** Son anda elle kapatılan diyaframdır. Kadraj ve netleme önceden açık diyaframla yapıldığı için diyafram kısıldıktan sonra saptanmış kadraj bulunup deklanşöre basılır,

sonraki çekim için de elle açılır.

• **Preset diyafram:** Çift halkalı diyafram sistemidir. Diyafram değerlerini gösteren halka, bir tür stoper (durdurucu) dir. Hangi değere ayarlanmışsa, ikinci halka kapatılınca diyafram oraya kadar kısılır. İkinci halka, üzerinde diyafram değerleri olmayan bir kapatıcıdır. Makine gözümüzde iken elle çevrilir, böylece diyafram, önceden saptanan değere kadar kısılır.

• **Yarı otomatik diyafram:** Preset diyaframlarda son anda elle yaptığımız hareketi üstlenmek üzere kurulan bir yay vardır. Bazı makinelerde kurma kolunu çevirince obtüratör kurulurken bu yay da kurulurdu. Çekim sırasında deklanşöre basılınca önce bu yay boşalır ve diyaframı kısar, sonra obtüratör açılıp kapanır, çekim yapıldıktan sonra kurma kolu yeniden kurulmadıkça diyafram kısık kalır. Bu tür makinelerde ayna da geri dönmediği için vizör zaten karanlıktır; diyaframın kısık olduğu farkedilemez.

• **Tam otomatik diyafram:** Yarı otomatik diyaframdan farkı, obtüratör çalıştıktan ve çekim yapıldıktan hemen sonra diyafram yeniden açılır ve ayna 45°'lik konumunu alır.

Soru 334: Otomatik deyimi başka şekilerde de kullanılıyor. Örneğin; - Bu makinelerin otomatiği var mı? - Objektif otomatik mi? - Bu makinenin enstantare ve diyafram otomatiği var mı? Şeklindeki sorular ne anlama gelir?

- Birincide kastedilen obtüratörü geciktirmeli olarak çalıştıran "self timer" düzeneğidir. Makineyi tripoda bağlayıp, fotoğraf karesine girebilmenize yarayan bu geciktirme bugün daha çok titreşimin geçmesi için obtüratörü gecikmeli olarak açmaya yarıyor. Bu gecikme 2 ve 10 saniye olabilir.
- İkinci otomatizm objektifle ilgilidir. Bir önceki soruda cevaplanmış oldu.
- Üçünücüsü ise kendisinden pozometreli bir makinede poz ölçüldükten sonra pozlandırmayı sizin önceden seçtiğiniz obtüratöre göre diyafram bularak veya önceden seçtiğiniz diyaframa göre obtüratör hızı bulunarak belirler ve çekim böylece yapılır. Son ana kadar siz sadece konu ile ilgilenirsiniz.

Soru 335: Perdeli ve mercek arası (merkezi) obtüratörlerden hangisi daha kullanışlıdır.

Eğer çekimlerinizi flaşla yapıyorsanız ve 1/500'ün üzerinde bir çekim hızına hiç ihtiyacınız yoksa merkez obtüratörü (mercek arası) daha uygundur. Çünkü flaşı bütün hızlarda kullanabilirsiniz. Buna karşılık perdeli makinelerde (özellikle orta formatta) temel hızlar düşüktür ve flaş bu hızın üstünde kullanılamaz, bu yüzden hareketli objelerin çekiminde, örneğin moda çekimlerinde çift görüntü ve bunun sebep olacağı netsizlik oluşabilir. Eğer işiniz flaşla değilse ve hızlı konulann çekimlerinde kullanıyorsanız perdeli obtüratör daha uygundur. Yüksek hızları kullanabilirsiniz.

Soru 336: Neden değişik boyutlarda makineler yapılıyor?

Boyutla kastedilen film boyutu olmalı. İlk makineler büyük boyutta negatif kullanır ve baskılar kontakt kopyalama ile yapılırdı. Bu dönem cam negatifler dönemidir. Daha sonra selüloid negatifler yaygınlaşınca yaygın boyut olan 9x12 cm negatiflerin yerini 6 cm'lik roll film negatifler aldı ve makine boyutları da küçüldü. Bundan sonra 127 format film kullanan daha küçük boyda makineler yapıldı ve bunların negatif boyutları da 4.5x6 ve 4x4 oldu. Bu noktaya kadar gene kontakt kopya ile çoğaltılan 6x9 formattan farklı olarak büyütmeler başladı. Derken 1924'de ilk Leica yapıldı. 35 mm film çekilen 24x36 mm format, artık hiç bir şekilde kontakt kopyada kullanılmayacağı için büyütme zorunlu oldu. Olanaklarının gelişmesine paralel olarak bu formatta makine yapımı hızlandı. Bugün en yaygın format budur. Bu değişim ile daha kolay

taşınabilir, kolay kullanılabilir ve bir filmde mümkün olduğunca fazla fotoğraf çekecek makine amaçlanmıştır. Hal böyle iken neden orta format ve büyük format makineler hala yapılıyor? 24x36 mm negatif genel bir söyleyişle 30x40 cm kağıt boyutuna kadar büyütülebilir. Bunun üstündeki baskılarda keskinliğin iyi bir düzeyde olması için baskı boyutuna bağlı olarak sıra ile 4.5x6, 6x7, 9x12 veya daha büyük negatif boyutu kullanan makinelere baş vurulur. Öte yandan küçük ve orta formatta bulunmayan ve gerek stüdyoda gerekse özellikle mimari çekimlerde gerekli olan kamera hareketlerine olanak veren 9x12 cm boyutunda teknik kameralar gerekir. Pekiyi neden ayrı boyutta değişik vizör sistemi olan makineler var? Bu tamamen çalışma alanınızla ve hangi objektifleri kullandığınızla ilgilidir. Örneğin aktüalite çeken ve daha çok geniş açı ve normal objektif kullanan bir fotoğrafçı için RF(optik vizör ve telemetreli) makineler uygundur. Çünkü özellikle geniş açılarda telemetre refleks vizorden daha etkili bir netleme sağlar ve optik vizör, hareketli çekimlerde çekim anını tam olarak kontrole olanak verir. Yok eğer daha çok tele bölgesinde çalışıyorsanız, bu durumda RF makineler yetersiz kalır. Zorunlu olarak reflex makine kullanmanız gerekir. Bu, orta format makinelerde de böyledir. Örneğin Mamiya RB 67 format makinelerinin birçok kaliteli rakiplerine rağmen en çok satan makine haline gelmesinin en önemli nedeni tripod üzerinde makineyi çevirmeden dönen magazin yardımı ile yatay ve düşey konuma kolayca geçebilmesidir. Orta format makinelerden merkez obtüratörlü olan, özellikle flaş kullanan stüdyo fotoğrafçılarınca tercih edilmektedir. Buna karşılık gün ışığında çalışanlar için 6x7 Pentax daha kullanışlı bulunmaktadır. Tıpkı 35 mm dünyasında olduğu gibi, orta formatta da daha çok geniş açı kullananlar için Mamiya RF ve Fuji gibi vizörlü telemetreli seçenekler vardır.

Soru 337: Paralaks hatası nedir?

İster optik vizör aracılığı ile olsun, isterse TLR makinelerin üst objektifi aracılığı ile izlenen görüntü ile asıl objektifin çektiği arasında bir kadraj fark vardır. Bu, iki bakış doğrultusu arasındaki birkaç santimlik bir farktır. Vizörün bize gösterdiği görüntünün üstü, biraz kesilerek çekilir. Bu birkaç santimlik farkın uzak çekimlerde önemi yoktur ama yakın çekimlerde ciddi bir sakınca yaratır. Makine yapımcıları vizör alanını netleme(mesafe) ayarına bağlı olarak kayan bir maske ile bazen de bir işaretle düzeltirler.

Soru 338: SLR (tek objektifli refleks) makineler en gelişmiş makineler midir?

Teknolojik gelişmeler her türden fotoğraf makinelerine yansıyor. Yansıyan bu yeni marifetlerden bir kısmına ihtiyacımız dahi yoktur. Örneğin bazı makinelerde bulunan yedi ayrı program, diğer bazı makinelerde bulunan "custom fonction" diye anılan, kullanıcının beğenisine sunulan 20 kadar kullanım alternatiflerinden sadece bir iki tanesi bize gerekebilir. Soruda amaçlanan makine türü olarak en ileri olan kasdediliyorsa, böyle bir hüküm yanlış olur. SLR makineler tele-objektif dünyasının vazgeçilmez makinesidir. Başka bir vizör sistemi ile bu objektifler kullanılamaz. Bu makinelerle her ne kadar çeşitli geniş açı objektifler de kullanılıyorsa da geniş açıların azami kalitesinden yararlanmak için RF telemetreli makineler eşsizdir. Sadece normal ve geniş açı kullanan birisinin SLR makineye ihtiyacı yoktur.

Soru 339: Merhaba Sabit Hocam, Ben Fethiye Anadolu Lisesi, son sınıfta okuyorum. Her yaz bir fotoğrafçının yanında çalıştım. Şimdi bir tane "Zenit" manuel fotoğraf makinesi buldum. Kabul ediyorum süper bir makine değil ama ilk makinem, siz de bilirsiniz en kıymetliden de kıymetli oluyor ilkler. Ama çektiğim fotoğraflara tam canlılık veremiyorum. Tam kıvamını, kullandıkça öğreneceğim ama yine de bir büyük ve hoca olarak sizin yardımınıza ihtiyacım var. Bana verebileceğiniz tavsiyeleriniz ve estantene-diyafram ayarları varsa lütfen onları bana yollar mısınız? Bir de gece manzara çekiminde kullanılabilecek diyafram-bekleme süresi ayarlarını bana yazabilir inisiniz? Cevabınızı inanın ki dört gözle bekliyorum.

Zenit makinenin yetersizliğine karar vermek için onun olanaklarını sonuna kadar kullanmanız gerekir. Makinenin diğerlerinden daha ucuz olması tam olarak bir kalite göstergesi değildir. En büyük eksiklik pozometresinin olmayışındandır. Ayrı bir el pozometresi ile bu eksikliği giderebilirsiniz. Bunun yerine geçebilecek enstantane diyafram konusunda tavsiyeler belki sadece güneşli günler için kullanılabilir. Gece fotoğrafları ve özel ışık koşullarını kapsamaz. Ancak pozometrenin bozulması halinde kullanılabilecek bir "f16" kuralı vardır.

Şöyle özetleyeyim:

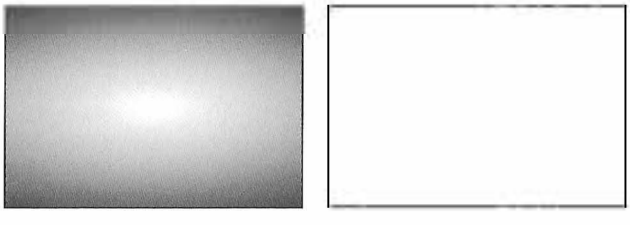
Filmin ASA değeri enstantene olarak seçilir. Film 100 ASA ise enstantane 100 veya 125 olmalıdır. Parlak güneşli bir günde doğrudan ışık alan konularda 16 diyafram, hafif puslu bir havada 11 diyafram, yüksek ince bulutlarla kapalı gökyüzü için 8 diyafram ve kapalı gökyüzünün olduğu gölgesiz konularda 5.6 diyafram seçilebilir.

Soru 340: Güneşe doğru fotoğraf çekerken, ters ışıktan oluşan diyafram lekeleri (gölgeleri), parasoley kullanımı dışında nasıl giderilebilir?

Herhangi bir parlak yüzeye düşen ışık ışını, üzerine düştüğü madde cam ya da su gibi geçirgen olsa bile bir miktar yansır. Objektiflerde birbirinden hava ile ayrık bir çok mercek bulunur. Birinci merceği geçip ikinciye giren ışık bu yüzden bir miktar yansıyarak geri döner. Birinci merceğin arka yüzüne çarpıp yeniden yansır. Bir objektifte mercek sayısına bağlı olarak birden çok hava boşluğu ve onun iki katı kadar cam yüzeyi vardır. Özellikle çok geniş açılı objektiflerde ve zoomlarda bu miktar çok fazladır. Bu yüzden, özellikle bu tip objektiflerde, bir ışıklı noktadan gelen ışık ışını iç yüzeylerde defalarca yansır ve ana görüntüye ek olarak pek çok parazit görüntü oluşur. Bu ön bilgiden sonra sorunuza gelelim. Bu sorun objektifler üretilirken yüzeylerin çok katlı kaplanması ile önlenir, böylece yüzeylerin yansıtıcılıkları azaltılır ve geçirgenlikleri arttırılır. Başarılı uygulamalarda yansıma oranı %5- %2 gibi bir değere düşürülebilir. Bu filmin etkilenmemeyeceği kadar düşük bir düzeydir. Çekim sırasında parasoley kullanarak görüş alanı dışında kaldığı halde böyle bir iç yansımaya sebep olacak parlak noktalardan gelecek ışınlar engellenmiş olur. Bunun dışında yapabileceğiniz, eğer objektifiniz yeterince güvenli değilse parlak ışıklı noktalardan ve yüzeylerden sakınmak, kadraj yaparken bunlara dikkat etmek olabilir. Böylece problemden uzak durmuş olursunuz. Objektif önüne takılan filtreler de bu etkiyi arttırabilir. Buna karşılık düzlem yerine dış bükey camlarla yapılmış "ghostless" filtreler kullanılmaktadır.

Soru 341: Odak obtüratörlü bir makinede, homojen aydınlanan bir yüzeyin fotoğrafı açık diyaframla çekildiğinde görüntü köşesindeki kararmanın nedeni nedir?

Işıklılığı fazla bir normal objektif en açık diyaframla kullanıldığında, görüntüde köşe kararması olur. Aynı sonuç zoom objektiflerin açık diyaframlarında da izlenir. Diyafram kısılarak bu kusur giderilir.



Soru 342: Benzer durum merkez obtüratörlü bir makinede açık diyafram ve 1/500 enstantanede de oluyorsa bunun nedeni nedir?

Merkez obtüratörlü bir makinede, obtüratörün açılması ve kapanması kısa da olsa bir süre alır. Dolayısıyla görüntünün orta kısmı obtüratör açılırken en erken ışık alır, kapanırken de son ana kadar aydınlık kalır. Açılma ve kapanmanın aldığı süre, tam açık kalma süresi uzunsa yani

makine düşük hızlarda kullanılıyorsa önemsiz bir fark yapar ve hissedilemez. Ama 1/500'de tam açık kalma süresi çok kısa olduğu için açılma ve kapanmanın aldığı zaman önemlidir ve orta ile kenar aydınlanma farkı hissedilebilir.

Soru 343: Objektifin karşısında belli uzaklıktaki cismin görüntüsü objektifin arkasında matematik olarak hesaplanabilen kesin bir netleme mesafesinde olacağına göre bunun önünde ve arkasında netliğin devam etmesi anlamına gelen "alan derinliği" kavramı saçma değil mi? Bir nokta ya nettir ya da değil.

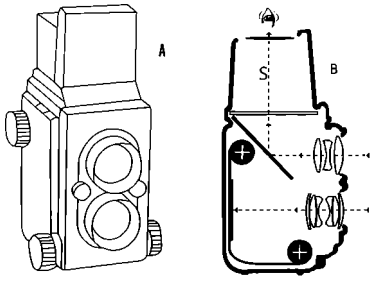
Temelde doğru ama alan derinliği bilimsel bir gerçek değil, bir kabuldür. Netlenmiş cismin önündeki objeler, filmin arkasındaki bir noktada net olabilir. Cismin gerisindeki objeler ise filmin önünde net görüntü verir. Her ikisinde de bu cisimden gelen ışınların yolu film tarafından kesilir ve film üzerinde nokta yerine küçük birer ışık dairesi oluşur. Bu lekelerin çapı yeterince küçükse biz onu nokta olarak görürüz. Işık lekeleri için belirlenmiş büyüklük, objektif odak uzaklığının binde biridir.

Işık lekesi çapı $D \leq f/1000$. Bu ölçüt orta ve büyük formatlar içindir.

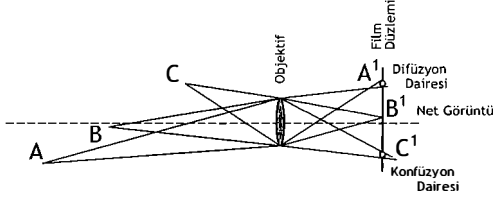
Küçük format için bu ölçüt 1/2000 f dir. $D \leq f/2000$

Soru 344: T.L.R makineler adeta üstüste iki makine gövdesi gibi. Bu yönüyle rasyonel olduğu söylenebilir mi?

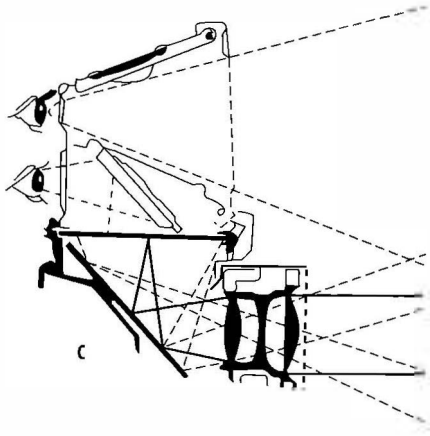
Üstüste iki gövde sayılsa bile çok iri ve ağır değildir. Örneğin bugün, bazı orta format makinelerin yarısı kadardır. Maliyeti arttıran üstteki objektif, çekim objektifine göre daha ucuz bir üründür. Sadece tek normal objektifle çalışanlar için özellikle eğitici yönüyle değerlidir. Üstteki buzlu cam vizörde görüntüyü adeta bitmiş fotoğraf gibi iki boyutlu olarak görürsünüz her türlü kompozisyon ve ışık hataları için bu vizör sizi adeta uyarır. Ben bu makineyi başlı başına bir okul sayıyorum. Keşke herkes böyle bir makine ile başlayabilse. Tek kusuru olan paralaks hatası, Rollei gibi bazı firmalarca giderilmiştir. Şu anda üretilmiyor. Rolleri sadece, koleksiyoncuları için özel bir fiyatla yapıyor.



Şekil A bir TLR (çift objektifli refleks makinedir).Şekil B bu makinenin kesitidir. Üstteki objektife giren görüntü 45°lik açılı aynadan yansıyıp S bölümünün tabanındaki buzlu camda görüntü oluşturuyor. Normalde göğüs hizasında tutulup üstten bakılıyor. S bölümü etrafı siperlerle çevrili üstü açık bir kutudur. Açılıp kapanabilir ve makineden ayrılabilir. Menteşeli bir lup üst kısmını kapatacak şekilde döndürülür ve netlemede görüntü büyütülmüş olarak buradan kontrol edilerek netleme yapılabilir.



Şekil C'de bu üst bölümün önü menteşeli bir düzenekle açılıyor ve arkadaki iki delikten bakılarak üst delikten bakıldığında önündeki boş çerçeve bir spor vizör görevi görüyor. Hemen altındaki delikten bakılınca ise buzlu cam görüntüsü 45° açılı bir ayna ile göze yansıtılıyor, buradan netleme yapılıyor. Böylece spor fotoğrafı çekerken, kadraja karar verdikten sonra aşağıdan bakarak kesin bir netlemeyi çabucak yapmak mümkün oluyor. Bu çok amaçlı başlık sadece Rollei firmasınca uygulanmıştır. Bu mükemmelliğe ek olarak paralaksı gidermek için bazı üreticilerin yaptığı gibi buzlu cam üzerine alt ve üst çizgiler yerine, koyu bir maske geliştirmişlerdir. Bu maske, mekanik bir bağlantı ile netleme düzeneğine bağlıdır ve mesafe yakına ayarlandıkça aşağı doğru kayar, sonsuza ayarlanınca da en üst noktaya çıkar. Şu anda bu makine yeniden üretimdedir. Büyük ölçüde koleksiyoncularca alınmaktadır. Fiyatı geçmişte hiç olmadığı kadar yüksektir.

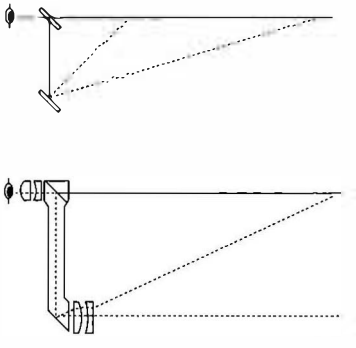


Soru 345: Optik vizör nedir?

Reflex olmayan makinelerde konuyu gözlemek için bir optik pencereye gereksinimi vardır. Optik olmayan bazı vizörler de vardır ve bunlar makinenin üzerine bağlanmış bir çerçeve ve bir göz deliğinden ibarettir. Gözümüzü bu deliğe dayayıp çevreye bakarsınız konunun sınırlarını görebilirsiniz. Bu tür tel vizörler makine üzerinde bir çıkıntı teşkil eder. O yüzden katlanır cinsden menteşeli bir yapısı vardır. Optik vizör ise klasik bir Galile dürbünüdür. Bir ince, bir kalın kenarlı iki mercekten ibarettir ve çoğunlukla makine gövdesi içindedir. Ayrı bir çıkıntı yapmaz. Telemetreli makinede ise objektifin diğer tarafında, vizörden ayrı, ikinci bir pencere vardır. Buradan giren ışınlar bir prizma yardımı ile 90 derece döndürülüp asıl vizör görüntüsü ile üst üste düşürülür. Bu iki görüntünün çakışması, ışığın yönünü değiştiren bir prizmanın döndürülmesi ile olur. Prizmanın bu hareketi, objektifin net halkasına bağlanırsa bu halka döndürüldğünde iki görüntü çakışır. Buna da "telemetre" denir. Fotoğrafın netliği böylece kontrol edilir.

Soru 346: Üniversal vizör nedir; neye yarar?

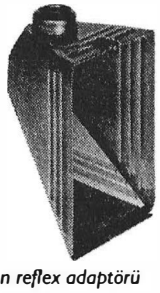
Genel olarak, vizörlerde belirlenen görüntü çerçevesi, kullanılan objektife göre ayarlanır. Makine değişir objektifli ise birden fazla objektiften her biri takıldığında vizörün de değişmesi gerekir. Bu, her objektifin özel vizörünü makine üstündeki aksesuar (flaş) yuvasına takarak olabileceği gibi kullanılan objektiflere ait değişik vizörlerin çevrilebilir bir taret üzerine dizilmesi ve hangi objektif kullanılıyorsa döndürülerek ilgili vizörün göz hizasına getirilmesiyle de olur. Böyle bir vizör tipi 35 mm makineler için yapıldığı gibi büyük format teknik kameralar için de yapılmıştır.



Şekilde döner aynalı ve döner prizmalı telemetre prensibi gösteriliyor.

Soru 347: Plan film makinelerinde de başaşağı ve sağ sol tersliği olan görüntü düzeltilmiş olarak izlenemez mi?

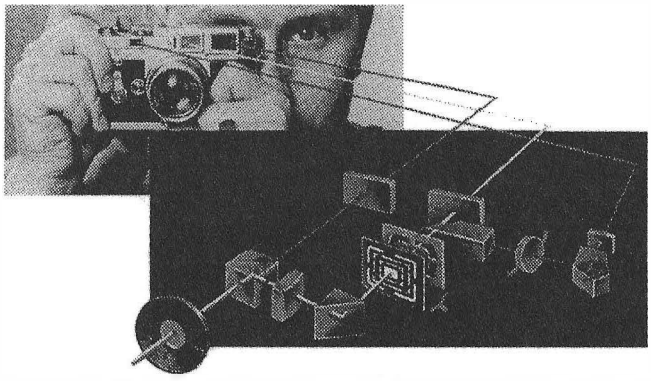
45 derecelik aynalı bir tür çevirici refleks vizör, buzlu cam üzerine takılarak başaşağı olan görüntü düzeltilebilir. Ama hala sağ-sol tersliği devam eder. Sağ-sol tersliği bütün makinelerin bel hizası reflex vizörlerinde özellikle TLR makinelerde yaygındır. Kısa bir uygulamadan sonra bu tersliğe alışılır. Plan film makinelerindeki bu refleks vizörle çalışmak çok rahatlatıcıdır.



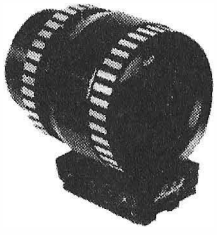
Büyük format teknik kamera için reflex adaptörü

Soru 348: RF (vizörlü-telemetreli) makineler, reflekse dönüştürülebilirler mi?

Bugüne kadar sadece Leitz firması böyle bir dönüştürücü yapmıştır. Vizoreflex denen bu cihaz objektifle makine arasına takılan içinde 45 derecelik bir döner ayna olan refleks kutusudur.



şekilde Leica M tipi makinanın telemetre açılımı gösteriliyor.



Linhof'un teleskobik bir düzenekle kadrajı değişen üniversal vizörü

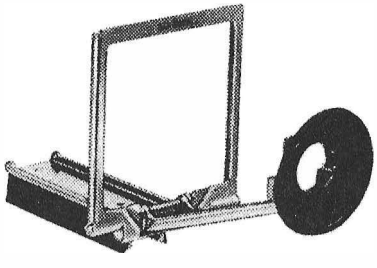
Aynanın 90 derece döndürerek üstteki buzlu cama gönderdiği görüntü, buzlu camdan bir beşgen prizma aracılığı ile gözlenebilir ve buna bağlı netleme yapılır. Bu düzenekte ayna, asıl olması gereken yerde değil daha önde olduğu için objektif tüpünün boyu da aynı miktarda kısa olmaktadır. Objektifin vizoflex kutusuna bağlantısı ve netleme, bir körük aracılığı ile de olabilir.

Soru 349: RF makinelerde zoom objektif kullanılabilir mi?

İlk 35 mm makine yapma onurunu taşıyan Leitz firması zoom objektif şöyle dursun, objektif değişince değişen bir vizör sistemi bile geliştirmedi; Bu makinelerde sadece bir ışıklı çerçeve ile kadraj ifade ediliyor. Sadece zeis-ikon firmasının geliştirdiği Contax G1-G2 makinelerinde optik vizör objektif değişimine bağlı olarak tüm çerçeveyi o objektifin vizörü haline getiriyor, yani vizörün optik sistemi değişiyor. Aynı sistemi bir adım öteye götürerek, bu makineler için zoom objektif kullanımı mümkün olabilir. Bildiğim kadarı ile önemli makineler için yapılmış böyle bir sistem henüz yok. Sadece iki ayrı odak için tasarlanmış bir değişken odaklı objektif son yıllarda Leitz firması yaptı.

Soru 350: Spor vizör nedir; neye yarar?

Spor vizörün işlevi, bir eylemin çerçeve içine girmesinden önce izlenmesine olanak vermesidir. Çerçeve içine girdiği anda fotoğrafçı hazır olsun ki olayı kaçırmasın. Spor vizörün temel şekli bir tel vizördür. Göz noktasından bakan kişi çerçeve sınırlarını ve içini gördüğü gibi sınırların dışını da görebilir. 35 mm Refleks vizörlü makinelerde bu olanak yoktur. Sadece prizması çıkarılabilen makinelerde örneğin Nikon'da, prizma yerine, video kamera vizörüne veya monitöre benzeyen değişik bir prizma takılır. Buna uzaktan bakılır ve kadraj dışı da gözlenebilir. Orta format makinelerin de bazılarında, prizma veya bel hizası vizörün yerine takılabilen çerçeve türü bir vizör vardır.



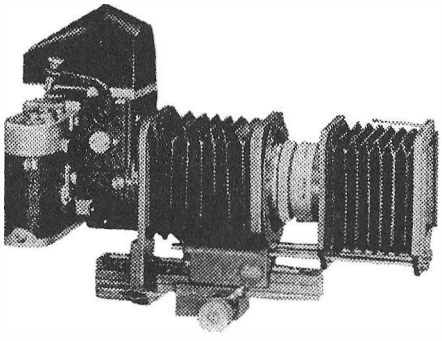
6x6 orta format makinenin spor vizörü

Soru 351: Bel hizası vizör nedir, prizma vizör nedir?

Bütün refleks makinelerde objektifin arkasında ve makine gövdesinin içinde 45 derece açı ile duran bir ayna vardır. Bu, görüntüyü tavana yollar. Tavan bir buzlu camdır ve görüntü bu cama üstten bakarak izlenir. Dış ortamın ışığı, camdan yansımasın diye buzlu cam, çepeçevre

siper görevi yapan açılır kapanır düzenekle çevrilir. Takılıp çıkabilen bu yaylı siper üzerinde bir de büyüteç vardır. Buna bel hizası vizör denir. Burada görüntü başaşağı değil ama sağ ve solu ters olarak görülür.

Bu vizörü çıkarılıp yerine beşgen prizmalı bir vizör takılabilir. Bu yeni vizör, göz hizasında kullanılır. Tıpkı optik vizördeki gibi gözünüzü bir okülere dayayarak bakarsanız; kadraj ve netlik buradan kontrol edilir. Burada görüntü zahiridir ve ışık dağılımı konu kontrastı, bel hizası vizördeki kadar sağlıklı değerlendirilemez. Oysa buzlu cama doğrudan baktığınızda görüntü hakikidir. Sanki bitmiş fotoğrafı izliyorsunuzdur. Gölge ayrıntıları ve parlak bölgelerde bir kayıp olup olmayacağını ve komposizyonu, iki boyutlu bu görüntüde çok daha iyi yargılarsınız. Bu vizör, kendi başına bir fotoğraf okulu gibidir.



Körükle kullanılan Visoflex aparatı



Visoflex bu kez özel çabuk netleme parçası ile

Soru 352: Telemetreli fotoğraf makinalarının SLR makinalara oranla fotoğraf çekilirken ayarlanması gereken unsurları azdır deniliyor. Aradaki farklar nelerdir?

Her türlü fotoğraf makinasında üç temel düzenek (ve buna bağlı ayar) vardır: Netleme, diyafram ve obtüratör. Günümüzü elektronik makinalarında bu üç düzeneğin yardımcı bazı ek düzenekleri vardır. Otomatik netleme, otomatik pozlandırma, program poz telafi düzeneği gibi. Bu düzeneklerin bazıları şimdilik RF (telemetreli) makinalarda bulunmayabilir ama bu belirleyici bir fark değildir.

Soru 353: Telemetreli makinalarda bakaçtan görünen görüntünün kalitesi düşük ve netlik yapması zordur deniliyor. Bakaçtan görünen görüntünün kalitesi düşük demekle ne denilmek istiyor?

Böyle bir tanımlama yanlış. RF makinalarda bakaç sadece bir penceredir. Gözünüzle nasıl görürseniz yaklaşık olarak öyle görürsünüz. Daha ince bir tanımla telemetreli bir fotoğraf makinasının bakacı bir Galile dürbünüdür, büyütme oranı fazla olmayan bir dürbünden bakar gibi görürsünüz. Bu görüntü zahiridir ama kalitesi düşük değildir. Refleks SLR makinalarda buzlu cam üzerindeki gerçek görüntüye bakarsanız görüntü ancak buzlu cam grenlerinin ve "fresnel" halkalarının inceliği oranında kalitelidir.

Soru 354: Telemetreli fotoğraf makinalarmda kullanılacak objektiflerin odak uzaklığı en fazla ve en az kaç mm olabilir?

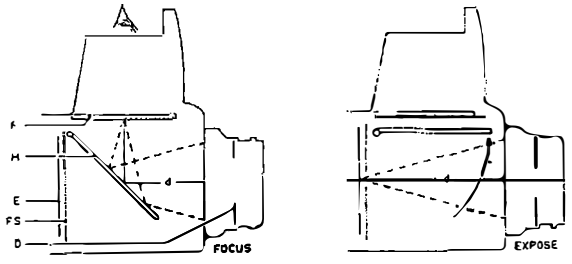
Özel vizörler kullanılarak şimdilik en geniş açılı olarak 12 mm, en dar açılı olarak 135 mm objektif kullanılması mümkündür. Ayrıca Leica M serisi fotoğraf makinalarda Visoflex denen bir araç kullanılarak makina bir SLR'e dönüştürülür ve tele objektiflerin manuel olarak kullanımı sınırsız hale getirilebilir.

Soru 355: Bazı makinalarda "view" tipi makinalarda olduğu gibi görüntünün ters görünmesi, TLR'lerde görüntünün sağ tarafının gerçekte sol tarafı oluşunun, SLR'lerde ise düz oluşunun sebepleri nelerdir?

Bütün makinalarda film düzleminde görüntü baş aşağıdır. Sağı ile solu yer değiştirmiştir. Bunu düzelten reflex vizörlerdir. 45 derece aynalı bir reflex vizör görüntüyü üst- alt olarak doğrultur. Ama sağ ve sol tersliği hala vardır. Teknik kamera ve TLR'lerde böyledir. Vizör beşgen prizmalı ise sağ sol tersliği de düzelmiş olur ama bu sade bakaç içindir. Film düzleminde görüntü hala terstir.

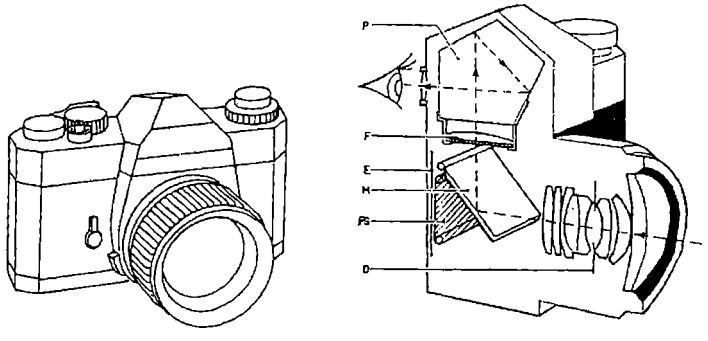
Soru 356: SLR sistemli orta format makina ne demektir?

SLR (tek objektifli reflex) makinaların orta formatta olanları da vardır. Bunların görüntü boyutları 6 cm x 8.5 cm, 6 cm x 7 cm, 6 cm x 6 cm, 4.5 cm x 6 cm olabilir. Değişik firmaların orta format makinaları mevcuttur.



F: Buzlu cam
M: Ayna
E: Film
FS: Obtüratör perdesi
D: Diyafram
P: Prizma

Üstteki çizimler bir SLR (tek objektifli refleks) makine kesitidir. Üzerindeki vizör buzlu camı ve koruyucu perdelerden oluşan bir VLF (bel hizası vizör)'dir. Üstteki çizimde vizör açık ve ayna 45°lik konumundadır. Görüntü baş aşağı değildir ama sağ sol terstir. Alttaki çizimde ayna yukarı kalkmış ve vizör kapanmıştır. Obtüratör pozlamaya hazırdır. Fotoğraf çekildikten sonra bazı makinelerde ayna derhal eski yerine döner, bazılarında ise film sarılıp obtüratör kuruluncaya kadar vizör karanlıktır.



F: Buzlu cam
M: Ayna
E: Film
FS: Obtüratör perdesi
D: Diyafram
P: Prizma

Üstteki çizimlerde solda bir 35mm SLR (tek objektifli refleks) makine görünüyor. Sağda bunun kesiti var. W.L.F (bel hizası vizör) yerine bir prizma vizörlü olan bu makine vizörüne göz seviyesinden bakılır. Burada W.L.F'den farklı olarak görüntüde sağ sol tersliği de kalmamıştır. Orta format makineler için de bu türden prizma vizörler yapılmıştır. Bunlar isteğe bağlı olarak takılıp çıkarılabilir. Oysa 35mm makinenin birkaçı hariç tümü sabit prizma vizörlüdür.

Soru 357: Büyük boy baskılar yapılabilmesi için büyük format makinelerle mi çekim yapmak gerekir?

Evet, büyük boy baskılara olanak veren en önemli faktör budur. Ama bu tek başına yeterli değildir. Format faktörüne yakın önemde diğer değişkenler şöyle sıralanabilir:

1- Yüksek çözünürlüklü bir optik kullanılması

2- Doğru netleme yapılması

3- Uygun alan derinliği verecek diyafram seçilmesi

4- İnce grenli bir film kullanılması

5- Grenleri irileştirmeyecek bir ince gren banyosu kullanılması

6- Tercihen akütans etkili bir banyo seçilmesi

7- Banyonun doğru sıcaklıkta ve sürede yapılması

8- Geliştirme durdurma ve saptamanın aynı sıcaklıkta olmasına özen gösterilmesi

9- Ani kurutma ve aşırı sıcak kurutma yapılmaması

Soru 358: Obtüratör nedir hangi türleri vardır?

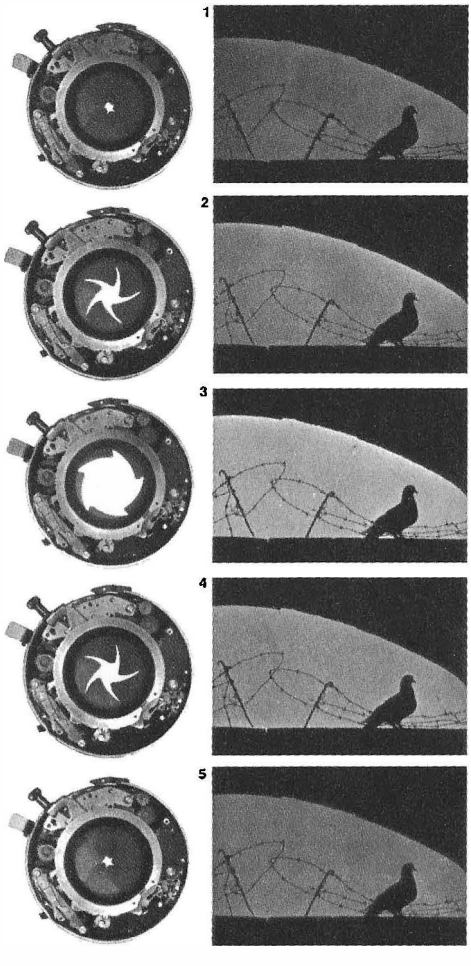
Sürekli olarak filmin önünü kapatarak onu ışıktan koruyan, çekim anında objektiften geçen görüntünün film üzerinde doğru etkiyi bırakacak şekilde, bir süre açılıp sonra kapanan bir örtü sistemidir.

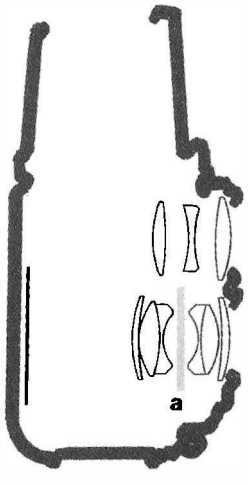
Başlıca iki türü vardır:

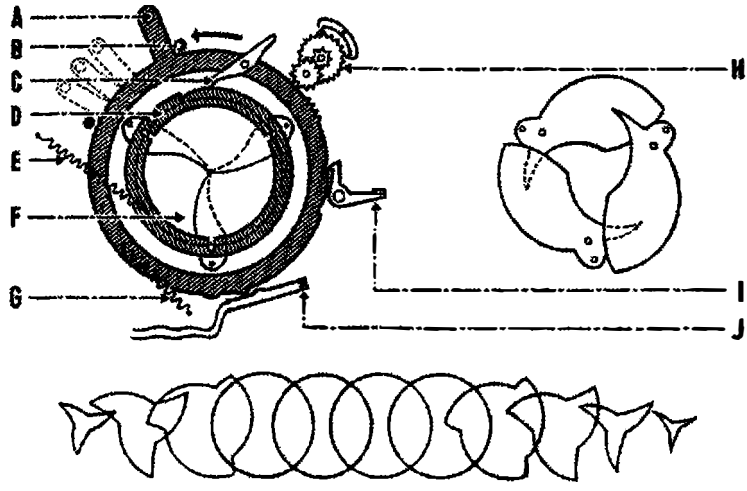
1- Mercek arası obtüratörler:

Objektifin merkezinde ince çelik yaprakların merkez etrafına yan yana dizilmesinden oluşan bir kapak sistemidir. Yapraklardan her biri çevredeki bir pime bağlı olarak açılıp kapanma hareketi yapar.

Metal yaprak açılmaya başlayınca önce merceğin ortasında bir açıklık oluşur. Bu açıklık gittikçe artar ve en sonunda objektif çapı kadar olur sonra tersine bir hareketle kapanır.





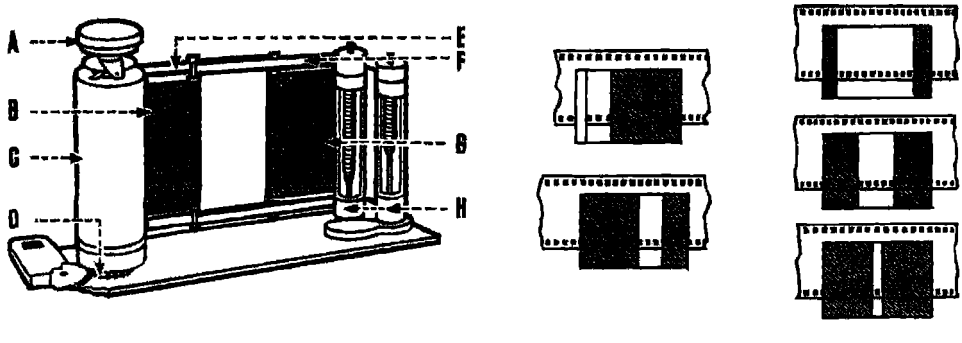


Merkez Obtüratör:

Çoğunlukla mercek grupları arasında bulunan metal yapraklardan oluşur. Yandaki çizimde üç yapraklı bir obtüratörün açılıp kapanma süreci animasyon mantığı ile çizilmiştir.

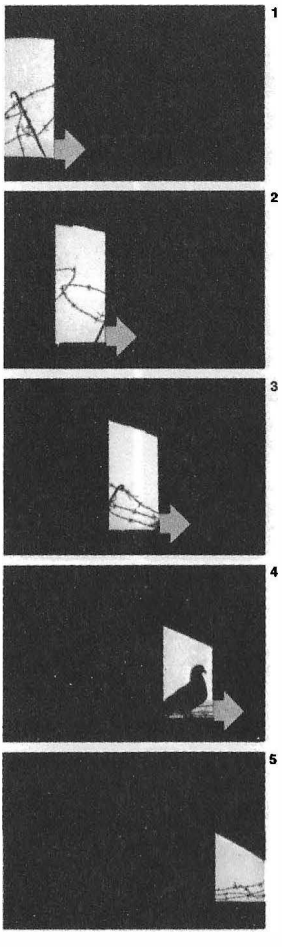
A- Değişik hızları ayarlayan sıkıştırma halkası ve kolu
B- Obtüratör hareketini tetikleyen pim
C- Mandal
D- Obtüratör palalarının açılmasını sağlayan iç halka
E- Geri dönüş yayı
F- Obtüratör yaprakları (palaları)
G- Ana sıkıştırma yayı
H- Geciktirme otomatiği, aynı zamanda senkron gecikmesi için kullanılıyor.
I- Deklanşör yeri
J- Flaş kontakları

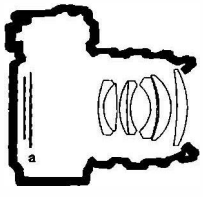
2- Odak obtüratörü: Film düzleminin hemen önünüde bulunan bir stor sistemidir. İki perdeden oluşan bu stor, belli aralıklarla yatay olarak filmin önünden geçer veya çok parçalı bir panjur sistemi, formatın düşey istikametinde toplanıp açılır sonra tekrar yerine dönüp filmi kapatır.



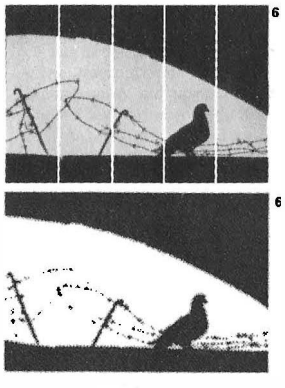
Odak Obtüratörü:

Mercek arası oblüratörden farklı olarak bu tip obtüratör makine gövdesinde filmin hemen önünde bulunur. Bu obtüratörde aralarındaki bir aralıkla, peşpeşe film önünden geçen iki perde bulunur. Film bu aralıktan geçen ışıkla taranarak görüntüyü kaydeder. Bu obtüratörün başlıca avantajı, objektif içinde bir engel bulunmadığı için bütün objektifler bu lip makinelere adapte edilebilir. ikinci avantajı ise 1/500 saniye ile sınırlı olan mercek arası oblüratörden farklı olarak sadece perde aralıkları daraltılarak 1/2000 gibi bir hızın sağlanması mümkün olur. Perde bütün enstantanelerde film önünde aynı hızla geçer, enstantaneyi belirleyen perde aralığıdır. Bu tip oblüratörün dezavantajı ise flaşlı çekimlerde flaşın yüksek enstantanelerde kullanılamamasıdır. Çok kısa olan çakma süresinde filmin önünün tam açık olması gerekir. Oysa bu durum sadece obtüratörün temel hızında mümkündür. Daha yüksek hızlarda örneğin 1/500'de filme görüntünün sadece bir dilimi kaydedilmiş olur.





No:6'daki bütün görüntünün filmin önünden geçen perdenin bir bakıma sonsuz sayıda görüntü dilimleri şeklinde filme aktarıldığı görülüyor. Perdenin 1'den 5' e kadar filmi dilim dilim pozlandırdığı görülüyor.

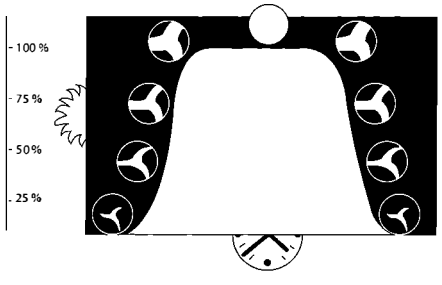


Soru 359: Hangi obtüratörler özellikleri bakımından daha üstündür?

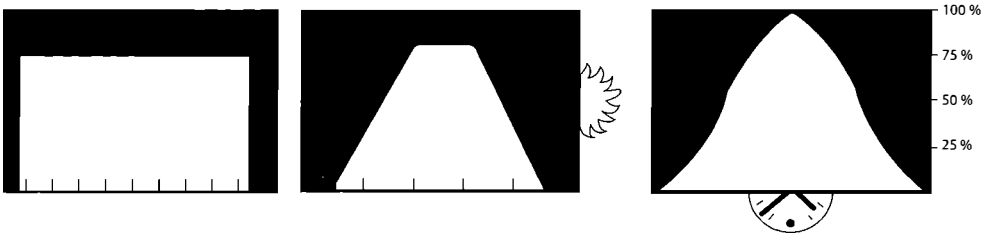
İkisinin de üstün olduğu alanlar vardır. Eğer stüdyo flaşı kullanıyorsanız, merkez obtüratör bütün hızlarda kullanılacağı için tercih edilir. Buna karşılık merkez obtüratörlü makineler sadece kendi orijinal objektiflerini kullanabilirler. Başka objektifleri adapte etmek olanaklı değildir. Odak obtüratörün ulaşabileceği hız merkez obtüratör gibi 1 /500" ile sınırlı değildir. Günümüzde hızları artık 1/8000"'e ulaşılmıştır. Böyle makinelere, herhangi başka bir objektifi adapte ederek kullanabilirsiniz. Ayrıca bu tip obtüratörlerin etkinliği (shutter efficiency) merkez obtüratörlere göre daha yüksektir.

Soru 360: Obtüratörün etkinliği ne demektir?

Tüm görüntü alanının homojen aydınlanmasıdır. Bu, uzun pozlandırmalarda problem değildir ama merkez obtüratörün yüksek hızlarında şu problem vardır: Obtüratör ortadan kenara doğru açılıp geri dönerken görüntünün ortası önce aydınlanır. En son kapanan gene orta kısmıdır; dolayısıyla görüntünün ortası daha fazla aydınlanır. Ancak eğer, açılma ve kapanma ani, yani sıfır zamanda olabilseydi bu bir sorun olmazdı. Ama bu hareketler belli bir zaman alır obtüratörün tam açık kaldığı süre uzun ise bu süreye oranla açılıp kapanma süresi ihmal edilebilir. Ancak 1/500'de açık kalma süresi çok kısadır ve özellikle açık diyafram kullanılıyorsa açılıp kapanma süresinin etkisi ihmal edilemez. Dolayısıyla bu sürede yapılan pozlandırma tam homojen olmaz. Halbuki perdeli obtüratörlerde, süre ne kadar kısa olursa olsun bu süre iki perde arasında kalan yarık daraltılarak sağlanır. Obtüratörün perdeleri filmin önünden, normalde düzgün bir "temel hız"la geçer. Dolayısıyla film boyunca homojenliğin zarar görmesi, ancak perdenin sürüklenmesinde bir arıza, bir sekme olması ile olabilir ki bu sık rastlanan bir durum değildir. Sadece film karesinin ilk ve son aydınlanan kenarlarında, perdenin filmden uzaklığına bağlı olarak küçük bir fark oluşabilir ki, bu da perdenin filmi adeta yalayarak geçmesi sağlanarak halledilir.

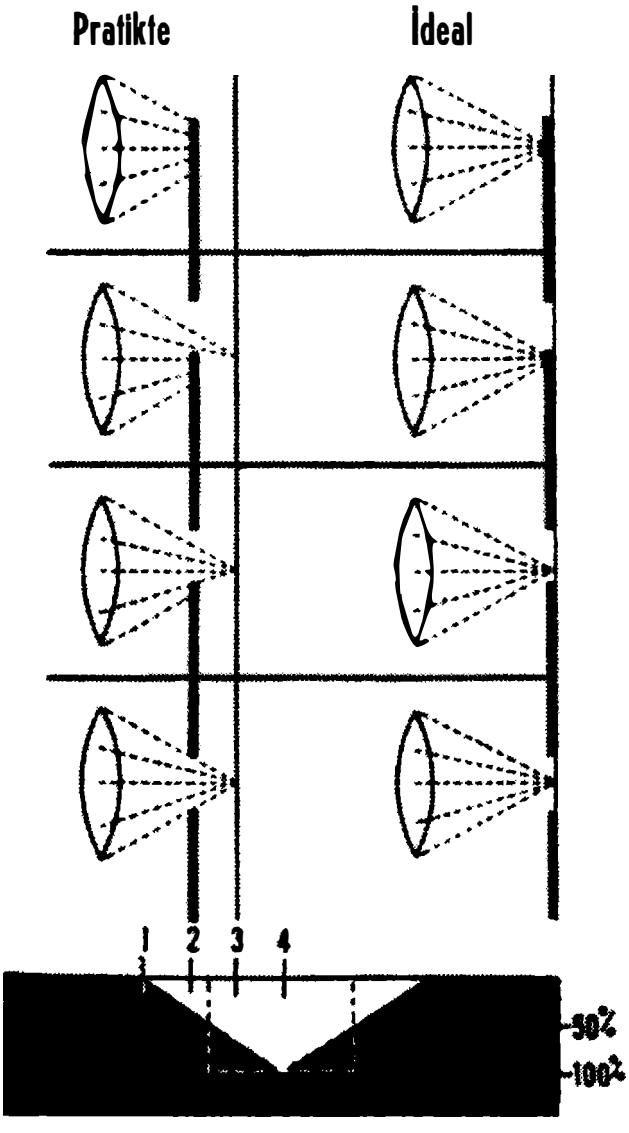


Merkez obtüratörde pozlandırma süresinin sadece bir bölümünde tam açık kalan yani sadece bu sürede filmin tamamı aydınlanan açılma ve kapanma eylemi boyunca mercek çapı değişken olduğundan kenarlar daha az aydınlanır. Uzun pozlarda açılma ve kapanma süreleri toplam açık kalma süresinden çok daha kısa olduğu için aydınlatma homojen olur. Buna yüksek obtüratör etkinliği denir. Yüksek hızlarda ise tam açık kalma süresi çok az olduğunda görüntüde orta en aydınlıktaki köşelere doğru kararma izlenir, buna düşük obtüratör etkinliği deni



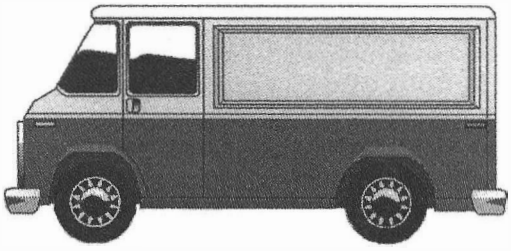
Soru 361: Odak obtüratörlü makinelerde hareketli objeler çekilirken bazı deformasyonlar oluyormuş, doğrumudur?

Doğrudur. Bu deformasyonlar obtüratör hareketinin yönüne bağlı olarak da farklılık gösterir. Karayolu kenarında durup da sonra önümüzden geçen kapalı dikdörtgen kasalı bir aracın fotoğrafını çektiğimizi varsayalım. Eğer perdenin hareket yönü ile aracın yönü aynı ise taşıtın boyu fotoğrafta kısalmış olacaktır. Hareket yönleri ters ise taşıtın boyu fotoğrafta uzayacaktır. Eğer düşey hareketli bir obtüratör kullanıyorsak bu kez aracın dikdörtgen kasası geliş yönüne bağlı olarak sağa ya da sola eğik bir parelelkenara dönüşecektir. Ancak bunlar çok uç örneklerdir. Çektiğimiz fotoğrafların pek azında böyle bir deformasyonla karşılaşırız.

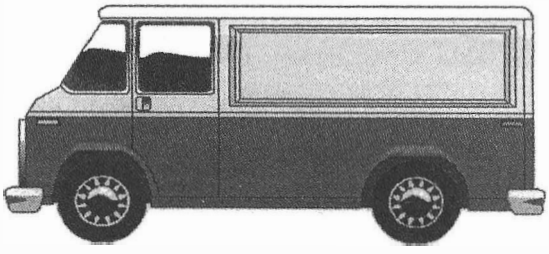


Odak obtüratörlerde ideal olan perdenin filme yapışık olmasıdır. Bu durumda perde aralığı film yüzeyini hep aynı yoğunlukta aydınlatır. Oysa pratikte perde ile film arasında küçük de olsa daima bir mesafe vardır. Bu yüzden objektifin odakladığı ışık konisi, ortalarda hiç bir kesintiye uğramadığı halde hareketin başında ve sonunda yani film karesinin sağ ve sol kenarında bir miktar kesintiye uğrar ve eksik pozlama olur. Burada da meydana gelen düşük etkinlik daha çok yüksek hızlarda görülür. Düşük hızlarda etkinlik problemi yaşanmaz, ya da önemsizdir.

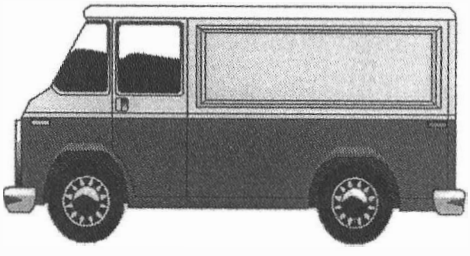
kamyonetin durağan fotoğrafı



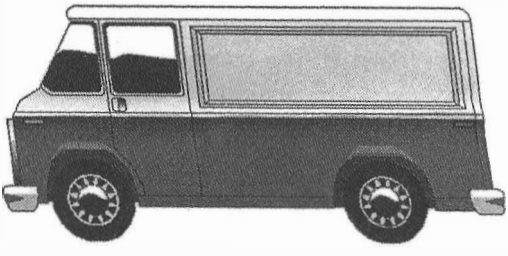
Obtüratörün hareket yönüne ters giden kamyonet fotoğrafı



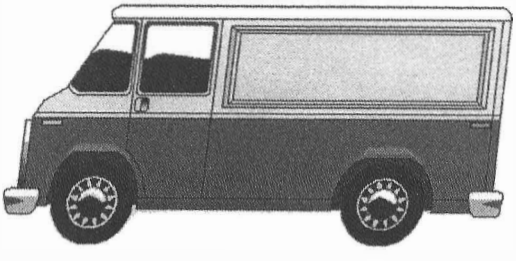
Obtüratörün hareket yönüne giden kamyonet fotoğrafı



Obtüratör yukarıdan aşağıya hareket ederken sağdan sola giden kamyonet fotoğrafı



Makine başaşağıya tutularak çekim yapılırsa sonuç böyle olur.



Soru 362: Pratikte obtüratör hızları, üzerinde yazılı değerlere eşit midir?

Değildir. Bu yüzden makine testlerinde obtüratör testleri önemli yer tutar. Sadece orta değerler sağlıklıdır. 1/60, 1/125 gibi. Genel bir kural olarak daha uzun pozlarda (-), daha kısa pozlarda (+) sapmalar görülür. Bu yüzden değişik firmaların uyguladığı genel tolerans örneğin - ±%15 iken 1/500 ve ötesi için bu tolerans ± %50 ye çıkar. Günümüzün elektronik obtüratörlerinde, hem hız 1/8000"e kadar arttırılmış hem de hata paylan oldukça azalmıştır.

Soru 363: Hareketsiz konular çekerken dahi, eğer tripod kullanmıyorsak net görüntü elde etmek için en düşük obtüratör hızı ne olmalıdır?

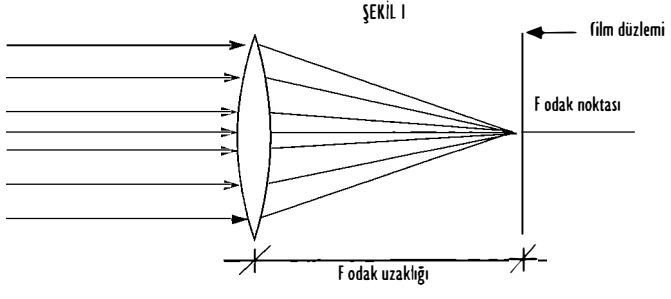
Bunun için çok bilinen bir kural vardır. $T \leq 1/f$ kuralı. Bu ne demektir? Odak uzaklığı kaç mm ise enstantane en az o kadar olmalıdır. Örneğin 200 mm lik bir objektif elde ancak 1/250" lik bir hızla kullanılmalıdır.

Soru 364: Öyleyse sinema çekimleri 1/50 gibi sabit bir enstantane ile ve sırasında hareketli konular da çekildiğine göre perdede gördüğümüz netlik nasıl sağlanıyor?

Öncelikle sinema çekimleri zorunluluk olmadıkça elde yapılmaz. Ayrıca sinema projeksiyon makinesi kazara durunca sahnedeki görüntünün gördüğümüz kadar keskin olmadığını farkedebilirsiniz. Keza, video görüntüleri ile bunu bilinçli olarak da kontrol edebilirsiniz. Saniyede 25 kare beynimizde üstüste iz bıraktığı için her karedeki parça parça keskinlikler üstüste birikerek daha keskin bir etki yapar. Ayrıca, tek kare projeksiyonu çok grenli olduğu halde sinema projeksiyonda grenler beynimizde üstüste etki yapar, grenler arası boşluklar sonraki karelerin grenleri ile dolar ve görüntüyü daha grensiz gibi algılarız.

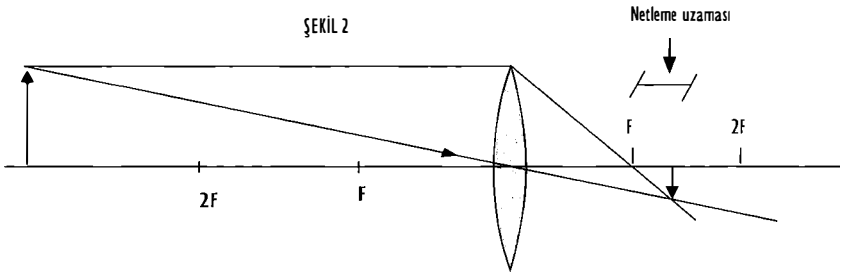
Soru 365: Extention tube, konverter ve ara halka birbirinden farklı mıdır, ne amaç için kullanılırlar?

Extention tube, uzatma halkası ve ara halkası, aynı aksesuar için kullanılan farklı deyimlerdir. Bu aksesuara duyulan gereksinmeyi açıklayan aşağıdaki çizimlere bakalım. Sonsuzda yani çok uzaktaki objelerin görüntüsü objektifin odak noktasında oluşur. Yani bu durumda objektif filme en yakın mesafededir. (Şekil 1)

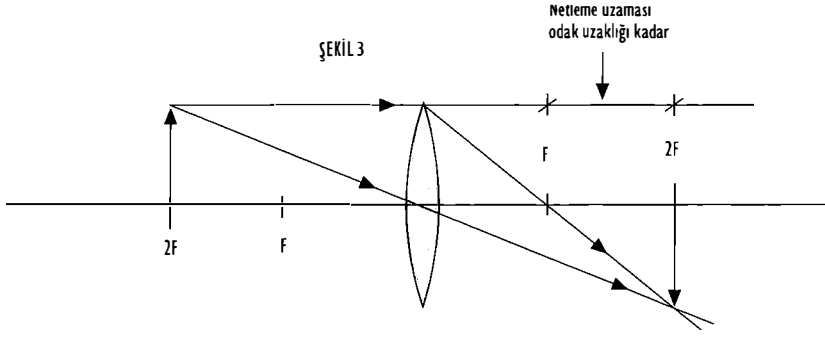


Konu objektife yakla ştıkça net görüntü daha uzak bir noktada yani filmin gerisinde oluşacağı için objektif ve film arasındaki mesafe uzamalıdır ki, net görüntü film üzerine düşsün. Bu işlem objektifin öne doğru hareket ettirilmesi ile olur. Bunu sağlayan, katı gövdeli makinelerde adına helikoid denen bir vidalı boru sistemidir. Teknik kameralarda ise bu körük hareketi ile sağlanır. Konu sonsuzla 2F mesafesi arasında ise (Şekil 2) görüntünün F ile 2F arasında oluşacağı ve baş aşağı olduğu görülüyor.

Konu daha da yaklaşıp odak uzaklığının iki katı olan 2F noktasına gelince (Şekil 3) görüntü



karşısındaki 2F noktasında ters ve kendine eşit olur. makrofotografinin başlangıcıdır. Makro objektiflerin netleme halkaları bile objektifi bu denli uzatamaz. Genellikle görüntü cismin yarı boyuna ulaşana kadar uzayabilirler, sonra odak uzaklığının yarısı kadar bir ara halka objektifle makine arasına takılarak boy uzatılır. Böylece görüntü boyu cismin boyu kadar olur. daha da fazla yaklaşmak istendiğinde objektifle makine arasına bir tüp daha ekleyip netleme boyunu yeterince uzatmak gerekir böylece görüntünün boyu cismin boyundan büyük olur. Bu tüplerin içinde herhangi bir mercek yoktur. Boş bir boru parçası gibidir. Bunun yerine kullanılan tek



parça bir aksesuar makro körüğüdür. Nitekim ilk makinelerin körüklü yapılması sadece bir karanlık oda elde etmek içni değil aynı zamanda körüğün ileri geri hareketleri ile onun aynı zamanda bir netleme işlevi yüklenebilmesi içindir. Körük sayesinde neteme mesafesi tüplerden farklı olarak esnek bir şekilde arttırılabilir, oysa soruda anılan "konvertör" veya aynı anlama gelen "tele konverter" veya "tele ekstender" içinde dört ya da 6-7 mercek bulunan bir tüptür. Bu optik sistem ana objektifin arkasına takılarak onun odak uzaklığını 1,4- 2- 3 kez arttırır ama netlik hala eski yerinde kalır. Bu yüzden bu ilavelere afokal ilaveler denir. Bunlardan bazıları objektifin arkasına değil önüne takılırlar. Geniş açı konvertörleri çoğunlukla böyledir. Önüne takıldığı objektifin odak uzaklağını belli bir kat sayı kadar küçültürler (0,7- 0,5 gibi) böylece normal objektifi geniş açılı bir objektife dönüştürürler. Benzer konvertörler daha çok değişken olmayan (sabit objektifli) makineler için tasarlanmışlardır. Bunların dışında gene makro çekimler için yapılmış zoom konvertörler vardır. Bu aksesuarda netleme halkası gibi boyu uzayıp kısalan bir tüp sistemi vardır. İçine zoom komponenti denen bir mercek sistemi yerleştirilmiştir. Böylece odak uzaklığı esnek bir biçimde değiştirilerek film üzerinde değişik görüntü boyutları elde edilebilir.

Soru 366: 15 mm geniş açı objektif ile 15mm fish-eye objektif arasında ne fark vardır?

İki objektifin arasındaki fark perspektif farkıdır. 15 mm düz geniş açı objektif düzlemsel perspektife göre tasarlanmıştır ve karşımızdaki sahnenin bir düzlem aynadaki yansımasına

benzer. 15mm fish-eye ise aynı sahnenin bir küresel aynadaki yansımasını verir. Dolayısıyle bu iki objektiften birinin çektiği görüntülere düz çizgiler düz olarak yansırken, fish-eye da düz çizgiler optik merkezden uzaklaştıkça artan bir şiddette yay şeklini alır. Çektiğiniz fotoğraflarda ufuk çizgisi sadece karenin merkezinden geçerse düz bir çizgi iken, makineyi aşağı yada yukarı eğince ufuk çizgisi yay şeklini alır. Gördükleri açıya gelince 15mm bir normal geniş açılı objektifin gördüğü açı uzun kenara göre 101° iken fish-eye (balık gözü) objektifte bu açı fotoğraf köşegeninde 180°yi bulur. Sırası gelmişken herhangi bir objektifin görüş açısını hesaplayalım. Optik cetvellerde bu açıyı hep köşegene göre verirler, ben bunu benimsemiyorum. Uzun kenara göre hesaplıyorum. 80mm odak uzaklığı olan objektife bazen 6/6 magazin bazen 4,5/6 magazinle çekim yapılır. Onlara göre köşegene göre hesaplanınca 6/6 da daha büyük bir açı 4,5/6 da daha küçük bir açı çıkıyor. Bana göre iki halde de çekilen manzaranın genişliği aynıdır, çünkü uzun kenar değişmemiştir.

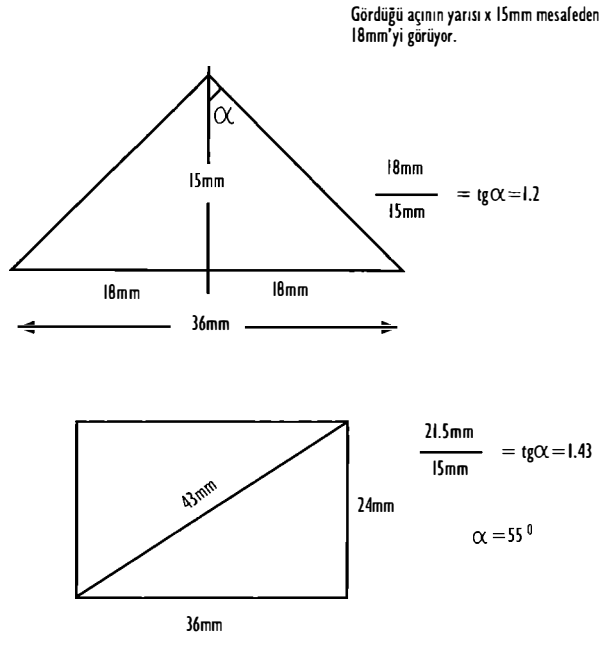
Bir objektif, biliyorsunuz 3 temel özelliği ile anılır.

a- Odak uzaklığı

b- Max diyafram açıklığı

c- Net görüntü dairesi çapı

Teknik kamera için yapılmış objektiflerin net görüntü dairesi çapı film köşegeninden daha büyüktür. Buna göre daha geniş bir açı hesaplanabilir. Ama pratikte önemli olan odak uzaklığının belli bir film formatında hangi açı ile görüntü vereceğidir. Örneğin 36 mm görüntü genişliği veren leica formatında 15 mm'nin gördüğü açıyı hesaplayalım. Bir trigonometri cetvelinden tanjantı 1.2 olan açının yaklaşık 50.5° olduğu bulunur. Demek ki görüş açısınn tamamı 101°'dir. Bunu köşegene göre hesaplarsanız 24x36'lık formatta, yukarıda da görüldüğü gibi, objektif 110° görüyor.



Soru 367: Bir fotoğrafın geniş açı, normal veya tele optikle çekildiğini nasıl anlarız?

Eğer çekilen konu bir düzlemse örneğin bir duvara veya bir gazete sayfasına tam cepheden dik olarak bakarsak bunu anlamak çok güçtür. Ama konuda herhangi bir derinlik varsa, bunu perspektif farkından anlarız. Perspektif farkı eş büyüklükte objelerin objektiften uzaklaştıkça nasıl küçüldüğüne bakılarak anlaşılabilir. Geniş açılarda perspektif daha güçlü, tele çekimlerde daha zayıf hatta ezik görünür. Bunun nedeni objektif değildir. Nedeni objektifin genişleyen açısı ile konuya çok yaklaşmış olmamız yüzündendir. Ya da çok dar açılı bir objektifle aynı konuya çok daha uzaktan bakmamızın zorunlu olması yüzündendir. Kısaca perspektif bakış uzaklığımıza bağlıdır.

Soru 368: IS (İmaj stabilizer) olan bir objektifin bu özelliği açıkken sehpada iken yapılan çekimlerde fotoğraf flu çıkıyor. Bunun nedeni nedir?

IS (image stabiliser) veya bazı firmalarda VR (titreşim düşürücü) düzeneklerin nasıl çalıştığı konusunda bilgimiz çok sınırlıdır. Üretici firma bu objektiflerde bir vibrasyon dedektörü bulunduğu ve bu sayede elimizin titreşmesindeki frekansı ve fazını saptadığı sonra da bunun nötralize eden ters fazlı aynı titreşimin üretildiği ve el titremesinin sebep olduğu sallantının nötralize ettiğini ifade ediyor. Ama titreşimin sıfır olduğu tripod üstü çekimlerinde neden hala ters titreşim üretildiğini ve bunun görüntüyü flulaştırdığını anlamıyorum.

Soru 369: Basit tanımıyla Odak uzaklığı: Sonsuzdan gelen ışıkların mercek içinde optik merkezde birleştikleri nokta ile film düzlemi arasındaki mesafedir. Bu tanım doğru mudur? Eğer doğru ise, 5000 mm bir objektifin optik merkezi ile film düzlemi arası ölçüldüğünde 5 metrelik bir mesafe olması gerekmez mi? Ama durum gerçekte böyle değildir. Bu durumu nasıl açıklarsınız?

Odak uzaklığı tanımı sorunuzdaki gibidir. Bu bir tek basit mercek için değişmez bir tanımdır. Birden çok elemanlı simetrik bir mercek kompozisyonunda odak ölçümünün başlangıç noktası mercek grubunun orta yerindedir. Ama mercek gruplarından ön grup (-)yani kalın kenarlı. Arka grup (+)yani ince kenarı olunca, odak uzaklığının ölçüleceği başlangıç noktası, mercek grubunun oldukça arkasına düşer. Dolayısıyla objektifin fiziksel boyutu, odak uzaklığından büyük olur. Refleks makinelerin geniş açılan böyledir. Örneğin 20 mm'lik bir geniş açı objektifin film düzlemine, yani odak noktasına uzaklığı 2 cm değil, 7-8 cm olur. Ancak bu sayede objektifin arkasına refleks aynası sığabilir. Tele objektiflerde bunun tam tersi söz konusudur. Pozitif bir ön grup ve negatif bir arka grup kullanılır. Böylece optik merkez yani odak uzaklığının başlangıcı bu kez objektifin önündeki boşlukta sanal bir noktadır. Böylece objektifin fiziksel boyu, odak uzaklığından çok daha kısadır. Bu orana yani fiziksel boyutun odak uzaklığına oranına, tele-foto oranı denir. Eski bilgilerde bu oran 0.7 civarında idi. Yani objektifin boyu yüzde 30 kısaltılmış oluyordu. Günümüzde yeni camlar ve sistemler sayesinde objektif boyları şaşırtıcı derecede kısaldı. Ayrıca sorunuzdaki gibi aşırı bir optik, çoğunlukla aynalı teleskop olarak yapılır. Burada mercekler değil, karşılıklı içbükey aynalara kullanılır. Işık ışınları bu aynalar arasında gidip gelerek, sonunda filme ulaşmış olur. Bu objektifler normal mercek telelere oranla daha kısa, daha hafif ve daha ucuzdurlar.

Soru 370: 50, 100, 200 mm makro objektifleri piyasada bulmak mümkün iken neden 500, 1000 gibi objektifler üretilmiyor?

50, 100, 200 mm odaklı normal çekim objektifleri varken, üretilen bunların makro objektif versiyonları, maksimum diyafram açıklığından bir miktar fedakarlık ederek daha yüksek ayırma gücü elde etmek içindir. Çünkü genel çekim optiklerinde ışıklılık kaygısı önde gelir. Çok uzun odaklı objektiflerle yakın çekimler yapılmasında hiçbir sakınca yoktur. Küçük objeleri tanıtma amacı ile yapılan ve ağız alışkanlığı ile makro çekimler denen türde çekimlerde objelere çok uzaktan bakılması ciddi perspektif ve alan derinliği kaybına neden olur. Bu tür çekimlerde alan derinliği zaten problemli iken, neden 200 mm makro objektif yapılıyor, diyeceksiniz. Haklısınız! Ne var ki, yaklaşılması sakıncalı objeleri, örneğin zehirli yılanları burnunun dibine girerek 50 mm makro objektifle çekemezsiniz.

Soru 371: Makro fotoğraf çekmek için makro objektif kullanırken, mikro fotoğraf için de mikro objektif mi kullanılır?

Mikro fotoğrafideki "mikro", arada mikroskopun olduğuna işarettir. SLR makine bir adaptörle mikroskopun okületi yerine bağlanır. Kullanılan optik, mikroskopun objektifidir.

Soru 372: Bir röprodüksjyon çekiminde 50 mm normal objektif kullanıldığında distorsiyon oluşurken, aynı görüntü 50 mm makro objektif ile çekildiğinde distorsiyon olmaz. Bunun nedeni nedir?

Bunun nedeni, ışıklılık kaygısı ile normal objektifin tasarımında distorsiyonun yeterince düzeltilememiş olması ve bu konuda ödün verilmiş olması yüzündendir. Bu objektifle röportaj çekildiğinde bu distorsiyon kalıntısı sorun olmayacaktır.

Soru 373: Otofokus makineler ile makro objektif kullanmak mümkün iken ara halkaya da körük kullanıldığında otofokus devre dışı kalır. Bunun nedeni nedir?

Bunun nedeni, normalde objektif ile makine arasında var olan ve metal kontaklarla sağlanan elektrik iletiminin ara halka veya körükle kesilmiş olmasıdır. Bunu sağlayan ara halkalarda sorun çözümlenir. Körüğe gelince, çok yakın çekimlerde körük hareketi ile makine gövdesinin objeye yaklaşıp uzaklaşması işlevleri yer değiştirir. "Nasıl?" diyeceksiniz, şöyle: Körük hareketi netlemeyi değil, kadrajı belirler. Gövde hareketi ise netlemeyi. Bir kere de bunu agrandisöre uyarlayalım. Çok küçük baskılar yapmak isterseniz her zamankinin tersine körükle görüntü büyüklüğünü, kolon üzerinde kafanın hareketi ile netliği kontrol edebilirsiniz. Bu yüzden makro körüğü ile otofokus netleme sistemi üretmek, ilk akla gelenin tersine çetin bir problemdir.

Soru 374: Kimi objektif markaları üzerinde yazan Hsm, Ex, Aspherical gibi terimler ne anlama geliyor?

Bu kısaltmaları kısaca açıklayalım:

Hsm: Sessiz ve hızlı otofokus yapan motor.

EX: Dayanıklılığı arttıran özel kaplama.

Aspherical: Özellikle küresellik kusurunu gidermek üzere genel üretimden farklı olarak küresel olmayan yüzeyleri olan mercek kullanıldığını gösterir. Küresel olmayan mercekler daha önce elle yontulurken objektif fiyatlarına büyük maliyet yansıması olur ve objektif fiyatı çok yükselirdi. Günümüzde seri üretimi mümkün oldu ve kullanımı yaygınlaştı.

Soru 375: Mercek kusuru olarak bilinen küresellik kusuru ve koma kusurundan bahseder misiniz?

Mercek kusuru olarak bilinen küresellik ve koma kusurları için optik notlarımdaki sayfaları aynen buraya koyuyorum. Bunlarda anlaşılmayan bir şey varsa sorunuz.

KÜRESELLİK KUSURU

Bu kusur mercek yüzlerinin küresel yontulmasından kaynaklanır. Işığı meydana getiren değişik dalga boyları ile yani ışığın rengi ile bir ilgisi yoktur. Adına "küresellik kusuru" denmesi bu yüzdendir. Basit yakınsak bir mercek alarak sonsuzdaki tek renkli bir cismin, merceğin odak düzleminden oluşan görüntüsünü buzlu cam üzerinde inceleyebiliriz. Görüntü ortada net, kenarlara doğru yumuşaktır. Cisimden gelen ve optik eksene paralel olan ışık ışınlarından eksene yakın olanlar 90 dereceye yakın bir açı ile düştüğü halde mercek kenarına yakın olanlar yüzeyin küresselliği nedeni ile mercek yüzeyine daha dar açılarla düşerler. Bu yüzden kenar bölge ışınları orta bölge ışınlarına göre daha çok kırılır ve odak bölgesinde daha önde kesişir. Orta bölge ışınları ise daha geride kesişir, bu yüzden görüntünün ortası netlendiğinde kenarlar netsizleşir. Aynı olay, bir ıraksak mercekte tam tersine sonuç verir. Kenar bölge ışınları orta bölge ışınlarına göre daha çok ayrışır.

Tamamen merceğin biçiminden kaynaklanan bu kusurun basit bir mercekte giderilmesi mümkün değildir. Sadece bu kusurun minimum olduğu haller vardır. Örneğin kırılma indisi 1.52 olan "crovn" camından yapılmış bir basit mercek dış yüz ve iç yüz yarıçapları hesaplanmış özel değerlerde asimetrik olarak yapıldığı takdirde küresellik kusurunun minimum olduğu tespit edilmiştir. Yoksa "Basit bir mercekte küresellik kusuru nasıl yok edilebilir?" sorusu ancak teorik bir varsayıma göre cevaplandırılabilir. Şöyle ki: Kırılma indisi, mercek ortasından kenarlarına doğru dereceli olarak azalan bir mercek yapımı mümkün olabilse idi bu kusur giderilebilirdi.

Bunun dışında uygulama kabiliyeti bulunan tek bir çözüm kalıyor ki bu da mercek dış yüzlerinin küresel olarak değil parabolik olarak yontulmasıdır. Böylece ışığın yüzeye düşme açılarının denetlenebilmesi mümkün olabilmekte ve bütün ışınların odak düzleminde kesişmesi sağlanabilmektedir. Bu yolda yapılmış başarılı uygulamalar mevcuttur. Ancak bu yöntem mercek maliyetini aşırı derecede yükseltmektedir.

Bu kusurun makul ekonomik ölçüler içinde giderilmesi için asıl çözüm, bileşik mercek kullanmaktan geçer. Bileşik mercek yapısına giren ıraksak merceklerde ise zahiri görüntü aynı küresellik kusurları ile ince kenarlı merceğe göre tam ters tarafta oluşmaktadır. Bu yüzden sapmalar matematik olarak ince kenarlıdakilerin (-1)'le çarpılmış değerleri gibidir. Buna dayanılarak uygun kesitte ve uygun kırılma indislerine sahip bir ince bir kalın kenarlı mercekten oluşan "kombine mercek"le bu kusur önemli ölçüde giderilebilir. Ancak herhangi bir odak uzaklığında objektif elde edebilmek için bu mercek ikilisinin yeterli olduğunu sanmak yanlış olur. Bu bileşik mercek uzun odak uzaklıklarında yeterli sayılsa bile kısa odaklı objektifler için yetersiz kalır.

Hatırlanmalıdır ki bu kusurun asıl kaynağı mercek dış yüzeylerinin küreselliğidir. Küresellik (yüzey eğriliği) ne kadar fazla ise kusurun giderilmesi o derece zor olacaktır.

KOMA KUSURU

Basit bir mercekte veya koma kusuru düzeltilmemiş bir objektifte merkezin uzağına düşen bir ışık ışını bir noktasal görüntü yerine kuyruklu yıldız biçiminde görüntü oluşturur. Objektif kompozisyonuna bağlı olarak bu komet içe dönük veya dışa dönük olabilir. Özellikle simetrik geniş açılarda ve büyük açıklıklı objektiflerde rastlanır. Tersine küçük açıklıklı objektiflerde görülmez. Diyafram kısmak hatayı yok etmez. Küçültür ve keskinleştirir.

Soru 376: Difraksiyon hatası ne demektir?

Difraksiyon hatasını, optikte aşırı kısık diyaframın keskinliği azaltmasından söz ederken kullanırız. Bir CD veya LP plağını ışığa tutup üzerindeki yansımaları inceleyiniz. Her ikisinde de gökkuşağı gibi renk spekturumu oluşur. Kısılan bir diyaframın yan yana gelen palalarının çıkıntı ve girintilerine çarpan komşu ışık ışınlarının çukura düşeni ile tümseğe çarpan arasında gecikme farkı oluşur. Bu faz farkı, iki ışının bazı dalga boylarının iptaline sebep olur. Böylece diğer renkler güçlenir ve tayf oluşur. Aşırı kırılmış diyafram palaları bir demet halinde yanyana dizilince plak yüzündeki gibi kanallı bir yüzey oluşturur ve geçen ışınlar buraya çarpıp difraksiyona (kırınıma) uğrarlar. Ayrışmış renkler objektiften geçince farklı mesafelerde odaklandığı için netlik azalır.

Soru 377: (Fotoğrafta) distorsiyon nedir? Hangi şekillerde karşımıza çıkar?

Distorsiyon, genel anlamda, bozulma demektir. Bu, müzikte ses bozulması, fotoğrafta biçim bozulması şeklinde karşımıza çıkar. Fotoğrafçılar arasında çokluk distorsiyonla deformasyonun karıştırıldığını görüyorum. Örneğin geniş açı bir objektifle yüksek yapıların çekiminde

karşılaşılan, düşeylerin yukarı doğru birbirine yaklaşması bir perspektif deformasyonudur. Başka bir örnek de aşırı geniş açı ile çekilen grup fotoğraflarında fotoğrafın köşesine rastlayan yüzlerin kavun gibi köşeye doğru çekilmesi, bir deformasyondur. Distorsiyon değildir.

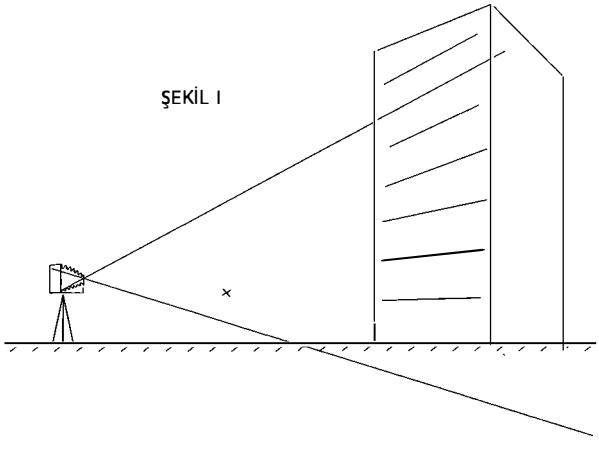
Distorsiyondan amaçlanan, bir objektifin "rektilineer" özelliğinin bozuk olmasıdır. Düzlemsel bir geniş açı objektifin (balık gözü hariç) açısı ne denli geniş olursa olsun verdiği görüntüde doğru çizgiler tam doğru dik açılar, tam dik açı olmalıdır. Ne var ki bu bir idealdir ve aşırı geniş açılarda, hatta bazı büyük açıklıklı normal objektiflerde bile, dikdörtgen konuların fotoğraf köşelerine yakınyerlerdeki dik açılar tam 90° olmaz. Köşeler ya içe doğru basılmış yani köşe açılar geniş açı gibi olmuş olabilir ki bu durumda dikdörtgen hedef fıçı şekline benzediği için buna fıçı distorsiyonu deniyor ya da tersine köşeye doğru çekilmiş gibidir yani açı daralmıştır ki, bunun sonunda dikdörtgen hedef bir iğne yastığı gibi görünür. Buna yastık distorsiyonu denir.

Bu bozulma, aynı zamanda, doğruların da birer yay şeklini alması demektir. Doğru çizgilerin yaya dönüşme derecesi merkezden başlayarak kenarlara doğru artar. Bir objektifin distorsiyon yapıp yapmadığı bu özelliği ile belirir. Yoksa kameranın eğik tutulması sonucu düşeylerin yukarı doğru birleşecekmiş gibi yakınlaşması distorsiyon değildir.

Soru 378: Perspektif kontrollü objektif ne demektir? Nasıl çalışır?

Bir objektifi belirleyen 3 özellik, ışıklılık, (max diyafram açıklığı) odak uzaklığı ve net görüntü dairesi çapıdır. Bunlardan ilk ikisini yakından tanırız da üçüncüsünün yani "net görüntü dairesi çapı"nın pek farkında değilizdir. Biz sabit makine kullanıcıları olarak görüntü büyüklüğünü hep formatla özdeşleştiririz. Gerçekten de pek çok 35mm makine objektifinin verdiği görüntü, onun köşelerinin hafifçe dışından geçen bir dairedir. (Şekil 1) Oysa perspektif düzeltmek amacıyla üretilen objektiflerin net görüntü dairesi çapları, üretildikleri formatın köşegeninden önemli miktarda daha büyüktür. Böylece objektifin görüntü alanı içinde istediğimiz kısmı kullanabiliriz. Örneğin, bir tripota bağlı makine gövdesi hiç oynatılmadan sadece objektifi yukarı aşağı veya sağa sola hareket ettirerek fotoğrafın kadrajını değiştirebiliriz.

Bir bina fotoğrafı çekerken görüntüde düşey çizgilerin birbirine paralelliklerinin bozulmaması için film düzleminin düşeyde, yani makinenin terazide olması gerekir. (Şekil 1)'deki konumda binanın son katları görüntü alanı dışında kalır. Bu katları görebilmek için makineyi yukarı doğru çevirmek, filmin düşeyliğini bozar ve buna bağlı olarak fotoğrafta düşeylerinin görüntüde paralellikleri bozulur, bina yukarı doğru daralmış görünür. Onun yerine makinenin terazisi bozulmadan sadece objektif yukarı doğru kaydırılırsa üst katlar görüntü alanına girer, aşağıdaki

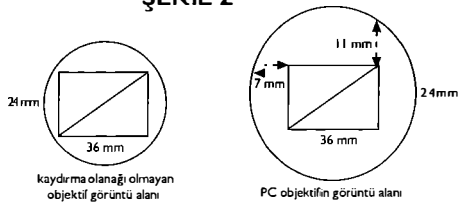


gereksiz zemin görüntüsü azalmış olur.

Bu düzeltme, körüklü teknik kameralarda öteden beri hep yapılagelmiştir. Orta ve küçük formatların yaygınlaşması sonucu bu makineler için yapılan bazı objektifler benzer kaydırmaya olanak veren bir düzenek eklenmiştir.

Ayrıca bu objektifler, ait oldukların formatın köşegeninden daha büyük bir net görüntü dairesi verecek şekilde üretilirler ki objektif kaydırılınca, filmde bir görüntü eksikliği (köşe kararması) olmasın (Şekil 2). Bu objektiflerin orta format için üretilenleri de vardır, ama orta format makinelerde, gövdelerinin yapısal sorunları nedeni ile 35mm'deki kadar geniş görüş açısı olan örnekler yoktur. 35mm için yapılan bu tip objektiflerden bazıları sadece optik ön kısmı merkezden kaydırarak "shift" hareketi ile yukarıda anlatılan düzeltmeleri yaparken bazılarının optik ön kısmı ayrıca sağa sola dönerek "tilt" hareketi ile alan derinliğini etkili biçimde değiştirme olanağı verirler.

ŞEKİL 2



Soru 379: Objektif temizleme sıvısı olarak satılan sıvının içeriği nedir? Sık kullanımı, objektif yüzeyine zarar verir mi?

Bu ürünlerin üzerinde içerikleri yazılı değildir. Bir solvent'in (eritici) düşük yoğunlukta çözeltisidir. Bildiğim kadarı ile plak ve objektif temizlemek için üretilen sıvılarda yarı yarıya metil alkol ve saf su vardır. Objektif temizliği abartılmaması gereken bir bakım işidir. Özellikle kuru kuruya silinmesi halinde üzerinde mevcut tozların objektif yüzeyine zımpara etkisi yapması mümkündür. Öncelikle bir hava pompası ile tozlar üflenmeli. Yoksa bir samur fırça ile temizlenmelidir. Objektif sıvısı eğer parmak izi veya benzeri bir kir varsa uygulanmalıdır. Sıvı, asla objektife damlatılmamalı, yumuşak temiz bir pamuklu beze veya bir özel temizleme kağıdına az miktarda damlatılıp objektif yüzeyi daireler çizerek silinmelidir. Objektif yüzeyinin ıslak bırakılması bir takım harelerin veya dalgaların oluşmasına neden olur. Bu durumda kalan ıslaklık, kuru bir bezle veya kağıtla alınmalıdır. Saf pamuklu iç çamaşırı parçalarının kalıntıları, eğer toz dökecek kadar eskimemişse iyi bir temizleme aracıdır.

Soru 380: Objektifi temiz tutmanın yolları nelerdir?

Temiz tutmanın yolu, mümkün olduğunca iyi korumak ve az kirletmektir. Neye karşı koruma? Öncelikle toza, yağmura, neme ve kimyasallara karşı korumak gerekir. Objektif kapağı, optiğin ön yüzünü korumak içindir. Kapak açılınca az ya da çok bir süre açık kalan bu yüzeyi korumak için UV veya Skylight filtreler kullanılır. Bunların keskinliğe çok az da olsa bir zararı vardır ama objektifin ön yüzünün korunması önceliklidir. Cam yüzeylerdeki parmak izleri uzun süre kalırsa kalıcı bir zarar verebilir. Filtre camları çoğunlukla optik camlar olmayıp daha çok pencere camına yakındır. Bu yüzdendir ki, parmak izi ve benzeri izler daha az zarar verir. Filtreler bozulursa bile objektifi koruma adına riske edilebilirler.

Tozlu ve nemli ortamlar sadece camlara değil objektifin mekanik bünyesine de zarar verirler.

Örneğin objektif tüplerinin aralıklarına sızıp netleme helikoidinde yağlı ortama yapışıp helikoidi aşındırırlar. Çöl gibi tozlu ortamlarda çekimden sonra netleme sırasında hissedilen gıcırtılar bundandır. Bir vakitler, çıplak makine ile dolaşırken onu bir plastik poşet içine sakladığımı gören arkadaşlar bunu biraz tuhaf bulurlardı. Tozlu ve yağışlı ortamlarda bu tedbiri hala gerekli bulurum. Hatta yağmurda fotoğraf çekmek için bu amaçla üretilmiş vücudun üst yarısına geçirilen bir plastik torba üretilmiştir. Makinenizle bu torbanın içine girip özel bir delikten objektifinizin ağzını dışarı çıkarıp üstüne parasoley takarsınız. Böylece plasik torba objektifle parasoley arasına sıkışıp sabitlenir. Bu tedbir sadece karşıdan gelen yağmur damlaları için korumasızdır. Bu torba benzer şekilde tozlu ortamlarda da işe yarayabilir. Kimyasal buharların bulunduğu ortamlarda çekimi olabildiğince kısa tutup makineyi ve tabii objektifi sık sık havalandırmak uygun olur. Hamam gibi sıcak ve nemli ortamlar makine ve objektifler için çok risklidir. Hatta bu iş için elektronik makineler yerine mekanik gövdeler tercih etmek uygun olur. Dışarıda sıcaklık örneğin +20C°, içeride +50° ise içeriye girer girmez makine ve objektif nemlenecektir. Objektif ön camı ve vizör camı buzlu cama dönüşür. Vizörden bir şey göremezsiniz. Bunu önlemek için makine kapalı bir plastik torba ile içeri sokulur. 15- 20 dakika iç sıcaklığa uyum sağlaması beklenir, sonra torba açılır ve inşallah hiç nemlenme olmaz. Olursa, bekleme süresi yetersiz demektir. Yanınızda nemi alacak pamuklu bir fanila parçası bulunmalıdır. Nem temizlenir ve deney daha uzun bir sürede tekrarlanır. Makine yeterince ısınınca, çekim, olabildiğince çabuk bitirilip dışarı çıkarılır. Makine ve objektif temiz ve serin bir ortamda hava akımına tabi tutulur. Rezistansı devre dışı, bir saç kurutma makinesi bu iş için uygundur.

Soru: 381: Son zamanlarda objektif testleri ile ilgileniyorum. Bazı çelişkili test raporları var. Örneğin Sigma 135-400 mm zoom için değişik yorumlar okudum. Bir objetifte neler test edilir? Benim kendi olanaklarımla bir objektifi test etmem olanak dışı mıdır?

Bir objektifin optik kalitesi pek çok bakımdan test edilir. Bunlar başlıca iki bölümdür:

Mekanik ve optik kusurların testi.

Mekanik Kusurlar

Burada sadece optik kaliteyi etkileyenler amaçlanıyor. Yoksa bunun dışında, netleme düzeneği gibi salt mekanik olanlar konu dışıdır.

a) Merkezleme testi

Objektifi oluşturan bütün merceklerin merkezlerinin objektif tüpünün tam ortasındaki eksene rastlayıp rastlamadığının testidir. Merkezleme, yıldız testiyle kolayca denetlenebilir. İnce bir metal levhada küçük bir delik açılır. Bu levha arkadan 25 Watlık bir opal ampul ile aydınlatılır ve yıldız hedef olarak kullanılır. Objektifin yıldıza mesafesi 4-5 metre, delik çapı 1-2.5mm olmalıdır. Hatta mümkünse bunun dışında daha küçük ve daha geniş deliklerin de denenmesi uygun olur. Bu konuda azami bilgi edinebilmek için, objektife yeteri kadar ışık verecek en küçük delik çapı araştırılır. Kaba bir kontrol için objektif, makinenin üzerinde iken odak düzlemine çok ince grenli bir buzlu cam konularak, yıldız hedef dikkatlice netlenir. Netlik kontrolü güçlü bir büyüteçle yapılır. Net görüntü düzgün bir daire biçiminde olmalıdır. Daire düzgün değil ise, merkezleme hatası var demektir. Ayrıca net halkası ile, ileriye ve geriye doğru oynanarak netlik bozulur. Bu durumda, netsiz ışıksız daire ile ilk daire eş merkezli ve düzgün ise, merkezleme iyi demektir. Bir tarafa doğru kaçıksa, merkezleme bozuktur. Dikkat edilecek önemli nokta, bu kontrol, optik eksen üzerinde (görüntü karesinin merkezinde) yapılır burada objektifin merkezleme kontrolü kendi montüründen ve netleme helikoidinden

bağımsız değildir. Bu ögelerin yapımından kaynaklanan her türlü merkez kaçıklığı objektifin görüntü oluşumunu etkileyecektir.

Bu nedenle daha bağımsız ve ince bir kontrol için:

Objektif, yıldız hedef ve buzlu cam bir optical bench (monoray) üzerine monte edilir. Netleme bu aygıtla yapılır ve objektif, üzerine monte edildiği çatal taşıyıcı üzerinde döndürülerek her konumda, buzlu cam üzerinde, yıldız hedef görüntüsünün nasıl deforme olduğu daha kesin olarak görülebilir.

b) Eksen eğikliği testi

Objektif tüpü ekseninin, film düzlemine dik ve görüntü alanının ortasına rastlayıp rastlamadığının testidir. Bir objektifle optik eksene dik duran düzlemsel bir konuya netleme yapıldığı zaman, eğer karşıt köşeler farklı netlikte oluyorsa, eksen eğikliği akla gelmelidir. Normal olarak objektifin optik ekseni görüntü düzleminin tam ortasına rastlamalı ve bu düzleme dik olmalıdır. Objektif bağımsız olarak test edildiğinde, merkezleme hatası göstermiyorsa bu durumda objektifin kendi montürüne takılmasında ya da objektifin makineye takılmasında bir eğiklik var demektir. Bu bir mekanik kusurdur ve iyi bir tamir atölyesinde bir ince mekanik uzmanınca düzeltilebilir. Halbuki merkezleme kusuru çok daha özel ve karmaşık bir iştir ve ancak yapımcı firma tarafından düzeltilebilir. Bu iki kusur, bugün önemli yapımcıların modern objektiflerinde hemen hemen hiç mevcut değildir. Ancak bir kaza sonucu meydana gelebilir. Bu testler, özellikle ikinci elden alınacak malzemelerin denetimi için büyük önem taşırlar.

Optik kusurlar

a) Diyafram kısılınca netliğin değişmesi

Özellikle büyük açıklıklı objektiflerle basit geniş açılı objektiflerde netleme diyaframı ile çekim diyaframı arasında netlik değişmesi olur. Bunun nedeni, kısık diyaframda merceğin sadece orta kısmının kullanılması ve küresellik kusurunun az etkili olmasına karşın, açık diyaframda küresellik kusurunun tümüyle etkili olmasıdır. Bu kusur, ancak yakın çekimlerde, kritik netlik için bir sorun olur. İmkan varsa, çekim diyaframında netleme yapılabilir. Aynı sorun uzun odaklı objektiflerde problem olabilir. Literatürde bu hataya odak kayması (focus shift) denir. Pratikte önlenebilir bir kusur değildir. Sadece iki objektiften biri seçilecekse bu faktör bir tercih sebebi olur.

Pratik test

Çizgili bir hedef, kareli kağıt, gazete safyası gibi bir hedef, film düzlemine eğik olarak tutulup üzerindeki belli bir noktaya büyüteçle hassas netleme yapılır. Bu noktaya bir işaret konularak kısık diyaframla fotoğraf çekilir. Çekilen negatif lup altında incelenir. Filmdeki net çizgi ile işaretli çizgi arasındaki mesafe odak kayması hakkında fikir verir.

b) İç yansıma ve hayalet görüntüler

Yoğunluğu farklı ortamlardan geçen bir ışık ışını, kırılarak yoluna devam ederken, bir kısmının da yansıması bir optik kuraldır. Yansıyan kısım diğer yüzeylerden de yansıyarak, tekrar içeriye girer ve ikincil bir görüntü oluşturur ki buna hayalet görüntü (gost image) denir. Bu olay her zaman net bir ikinci görüntü meydana getirmez. Çokluk bir ışık saçılması şeklinde olur ve ana görüntünün kontrastını düşürür. Geçen ışığa göre, en az yüzde 5 kadar bir ışığın yansımasından oluşan bu olay, kontrastın ciddi şekilde zarar görmesine kadar gidebilir.

Yansıma ile ışık kaybı, merceklerin kaplanması ile büyük ölçüde giderilir. İkincil görüntü ışığın iki defa yansıması sonucu oluşur. Bazen yansıtıcılardan biri filmin yüzü ikincisi ise objektifin

arka elemanıdır (Özellikle arka eleman iç bükey ise). Buna sebep olan obje, çokluk, güneş veya ampul gibi ışıklı bir noktadır. Bazen görüş alanı dışında da bulunabilir. Bu takdirde parasoley ile önlenmesi mümkün olur.

Objektif kaplaması

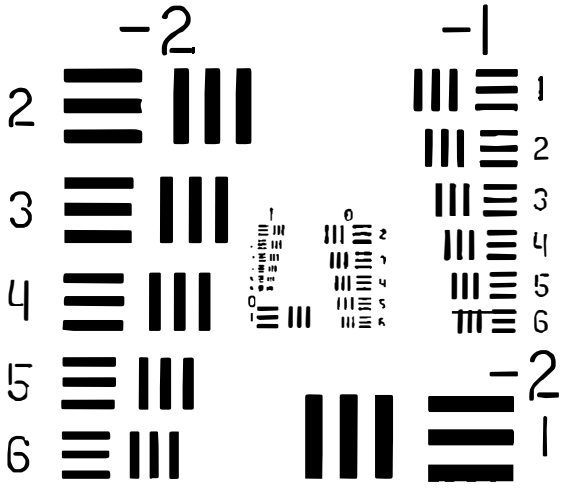
Genelde, camların kırılma indisi büyüdükçe yansıtıcılık artar. Ancak kaplamalı merceklerde bu olay tam tersine döner.

İkinci Dünya Savaşı öncesi yapımı renksiz merceklerin içerdikleri yansıtıcılık kusuru, uzun zaman kontrol altına alınmış değildi. Savaş sonrası yıllarında uygulanan mavi kaplama sayesinde yansıtıcılık önemli ölçüde azaltılmış oldu. 1960'lı yıllarda uygulamaya giren, çok katlı kaplama tekniği, değişik objektif firmalarında, değişik uygulamalarla hayata geçirildi. Bu sayede merceklerin geçirgenlikleri yüzde 95 ve daha yüksek bir düzeye çıkmış oldu ki, başka bir deyişle bu, yüzey yansıtıcılığının yüzde 5 ve daha düşük bir düzeye düşmesi anlamına gelir.

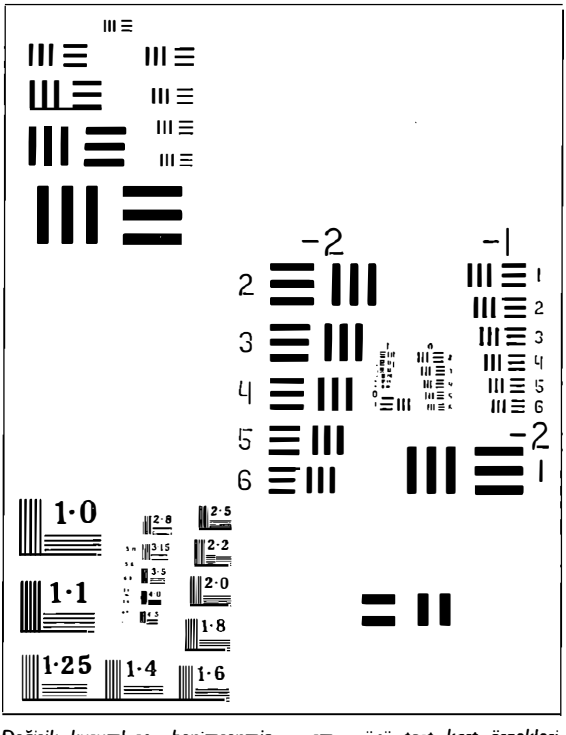
c) Optik performans testleri

Merkezin seçiciliği: Yıldız testinde gözle kontrol ya da yıldız hedefin fotoğrafı çekilerek yapılabilir. Netliğin buzlu cam üzerinde büyüteçle kontrol edilmesi gerekir. İdeal netleme halinde, yıldız hedefin kenarlarının çok keskin ve temiz görünmesi gerekir. Değil ise sebebi, küresellik kusuru ve eksenel renkseme kusuru olabilir. Normal çalışmalarda her fotoğrafçının karşılaştığı bir olgu, bu hususta bilgi vermektedir.

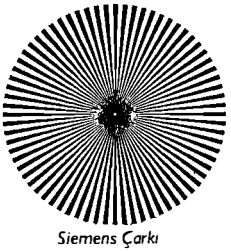
Bazı objektiflerle çok emin ve kesin netleme yapılabilirken, diğer bazı



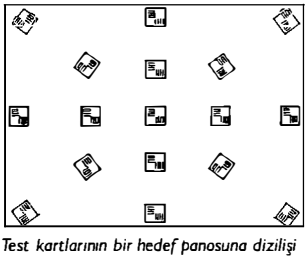
Amerikan Hava Kuvvetleri'nce benimsenmiş bir test kart örneği



Değişik kurumlarca benimsenmiş, ayırma gücü test kart örnekleri



Siemens Çarkı



Test kartlarının bir hedef panosuna dizilişi

objektiflerle bundan bir türlü emin olunamaz. Yıldız hedefin fotoğrafı çekildiğinde, görüntü kenarı net değildir ve çevresindeki siyah alanda bir ışıklı hale görülür. Bu belirti yeterince düzeltilmemiş küresellik kusurundan kaynaklanır. Eksenel renkseme kusurunun belirtisi ise, yıldız hedef kenarının kırmızı veya mavi-yeşil görünmesi ve etrafında renkli bir hale oluşmasıdır.

d) Ayırma gücü

Bir objektifin net görüntü vermesi, öteden beri büyük ölçüde o objektifin 1mm'de kaç çizgi ayırdığı ile ölçülür. Ayrıca günümüzde, bu çizgilerin ara boşluklardan hangi kontrastlık derecesi ile ayrıldığı önemsenmektedir. Buna O.T.F. (Optik Transfer Fonksiyonu) denir. Bu amaçla çeşitli kurumlarca benimsenmiş test kartları veya pratikte bir gazete sayfası bile kullanılabilir.

Ayırma gücü kartları

"Ayırma gücü", bir objektifin kalitesini belirlemek için astronomlar tarafından kullanılmış eski bir deyimdir. Çıplak gözle, yetersiz bir teleskopla tek yıldız gibi görünen, ikiz yıldızlar, ancak yeterli büyütme ve ayırma gücüne sahip teleskoplarla, iki ayrı yıldız olarak görülürler. İki yıldızın görülebildiği durumda ise "ayrıldı" veya "çözümlendi" deyimi kullanılır. Bu yüzden "resolving power" deyimi çözümleme gücü veya ayırma gücü olarak çevriliyor. Aynı kavram mikroskoplarda çok yakın iki tanecik için de kullanılır. Ayırma gücü kartlarında noktasal işaretler değil, çizgisel işaretler vardır. Yanyana çizilmiş paralel çizgilerin, fotoğraflarında görüntünün hangi incelikten sonra karışmaya başladığına bakılarak sınır belirlenir. Her ülkede benimsenmiş kart şekilleri değişiktir. Yazıya eklenen ikinci örnek, dünyada kullanılan değişik kart çeşitlerini gösteriyor. Birinci örnek ise, Amerikan Hava Kuvvetleri'nce kullanılan ve pek çok test için benimsenmiş bir hedef kartıdır.

Ayırma gücü testinin hangi aydınlatma koşulunda yapıldığı, test kartı seçimi kadar önemlidir. Başlıca iki koşulda yapılır; önce parlaklık oranı 1/1000 olan (on duraklık bir oran) bir aydınlatma durumunda, sonra da parlaklık oranı 1/20 olan (4.5 duraklık) bir aydınlatma durumunda. Kartlarda birbirine dik çizgi çiftleri sayesinde astigmat kontrolü de yapılabilir. Halbuki kıta Avrupa'sında kullanılan ve adına Siemens çarkı denilen, aşağıdaki hedefte sadece yarı çap çizgileri vardır. Teğetsel çizgiler yoktur.

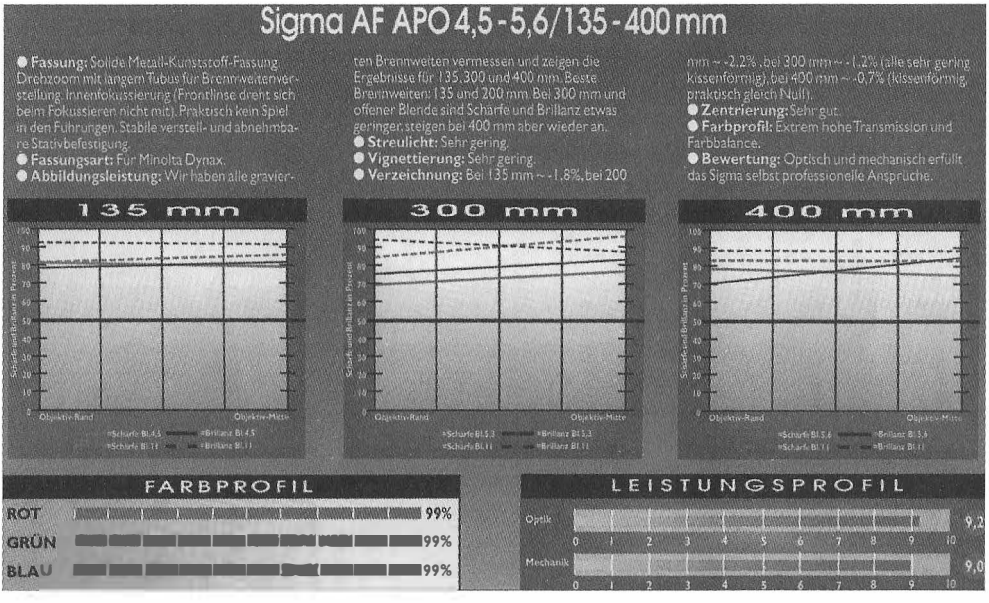
Ayırma gücü testi

Örnek olarak incelenen test kartlarından biri benimsenerek, orjinalinden 17 adet kopya üretilir. Hedef olarak seçilen bir duvarda büyütme oranı 1/20'den büyük olmamak koşuluyla, bir dikdörtgen alan belirlenir. Minimum hedef ölçüsü 50x70cm olmalıdır. Geniş açı objektifler için ise büyütme oranı 1/50 ile 1/100 arasında seçilmelidir (minimum hedef 120x180cm). Bu oranlar, kopya ve agrandisör objektifleri için geçerli değildir. Test kartlarından her biri, köşelere, merkeze, köşegen doğrultusunda merkezle köşe arasına, kenar ortayın ucuna ve kenar ortayla merkez arasına yerleştirilir. Hedefin netlenmesi maksimum itina ile yapılır. Keskinlik ve ayırma gücü, odak düzlemine lupla bakılarak yapılmalıdır.

Çekilen negatiften baskı yapmak yerine, negatifin kendisi lupla incelenmelidir. Eğer baskı yapılacaksa, mümkün olduğu kadar kusursuz bir agrandisör objektifi ile ve en iyi şartlarda büyütme yapılmalıdır. Hedef kartlarının kontrolü sırasında gördüğümüz en ince çizginin hangisi olduğu kritik bir konudur. Burada yargılama, oldukça sübjektif olmaya mahkumdur. Çünkü sadece çizgilerin doğrultusunu görmek veya çizgileri sayabilmek gibi değişik derecelerde uygulama akla gelebilir. Burada yalancı bir kontrasttan da söz edebiliriz. En seyrekten en sıka doğru inildikçe, bir noktada kontrast sıfır olur. Bundan sonra daha ince çizgilerde yeniden bir kontrast canlanması görülür ki, buna yalancı kontrastlık denir ve bu bir görsel yanılsamadır. Kontrastın sıfır olduğu noktada kalmak orayı sınır kabul etmek, uygun olur. Hedef, Siemens

çarkı olduğunda kontrastın yok olduğu yerde, daire merkezinde oluşan siyah leke düzgün olmalıdır. Aksi halde amorf bir leke, astigmatizme işaretidir.

Önümde 2004 Photokina'dan alınmış bir test raporu var. Çok iyi şeyler söylüyor. Diyor ki: Bu objektif (bir zoom olduğu halde) hemen bütün odak uzaklıklarında, çok yüksek görüntü keskinliği ve parlaklığına sahip. Genelde bu tip objektiflerin keskinlikleri belli odaklarda daha iyi, diğerlerinde ancak kabul edilebilecek düzeylerdedir. Ayrıca bu tip objektiflerde genel olarak bütün odaklar için görüntünün orta ve köşe keskinlikleri ve parlaklıkları oldukça farklıdır.



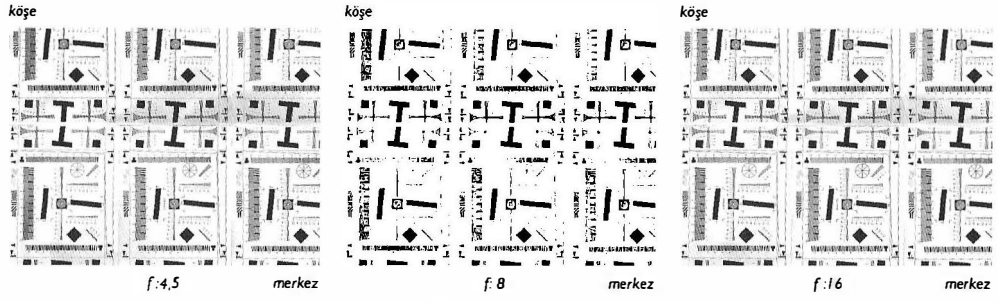
Raporda bu konularda da iyi şeyler var. Köşe ve merkez performansları çok yakın görünüyor. Öte yandan her objektifte diyafram kısıldıkça, gerek merkez gerekse köşe keskinliğinin arttığı ve orta-köşe keskinlik farkının azaldığı ifade ediliyor. En kısık diyaframda yüzde 90 olan keskinlik, en açık diyaframda yüzde 70'ten aşağı düşmüyor. Renk geçirgenliği için verdiği diyagram ise, her üç ana rengin bu objektiften eşit olarak yüzde 99 oranında geçtiğini gösteriyor. Renkli fotoğraf için tarafsız renk geçirgenliği oldukça önemlidir. Ayrıca onun kadar önemli olan, herhangi bir firmanın bütün objektiflerinin hep aynı geçirgenlikte olmasıdır. Değişik objektiflerle çekilip gösterilen, bir dizi diapozitifte renkler bazen sarıya, bazen maviye kaymamalıdır. Çok prestijli markalar bunu sağlamaya çalışırlar. Bunun için en son olanakları da, üretimin sonunda yapılan, yansıma gideren kaplamaların değişik renklerde yapılmasıdır. Bu konu bir objektifin tarafsız renk geçirgenliğini sağlamaktan daha da önemlidir. Bu yüzden, örneğin; x firmasının objektiflerinin diğer bir y firmasının objektiflerinden daha sıcak eğilimli olduğu, diğer bir z firmasının objektifinin ise daha yeşil eğilimli olduğu zaten bilinmektedir.

Rapordaki sayısal değerlerin, bu çarpıcılığı öteden beri dikkatimi çekiyordu. Yeni yıl öncesinde bu objektifi test etme olanağı doğunca, hiç değilse keskinliğini görsel olarak test etmeyi denedim. Neden sayısal olarak değil de, görsel olarak diyeceksiniz? Çünkü bu sonuçları sayısallaştıracak ve testleri daha bilimsel bir düzeyde yapacak bir optik laboratuvarımız maalesef yoktur. Ne var ki fotoğrafçıların öteden beri, bir gazete sayfasının fotoğrafını çekerek fikir edinmek gibi, alçak gönüllü yöntemleri zaten bilinmektedir. Bu kez biraz daha teknik bir hedef kartını, sevgili Emre İkizler çoğalttı. Bunları bir panoya dizip, 3 metre gibi bir mesafedenbaşlıca odak

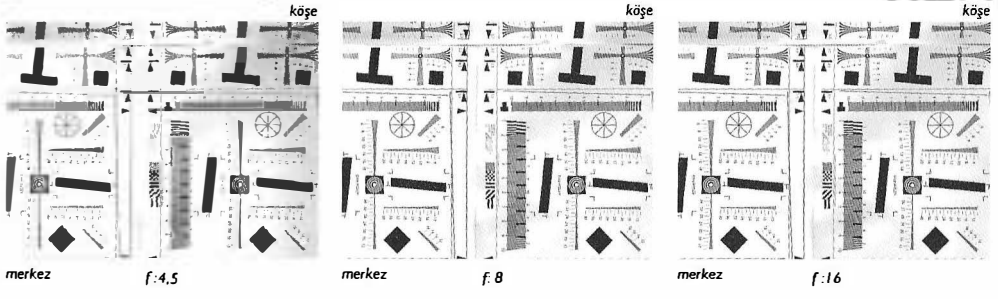
uzaklıklarını 3 ayrı diyaframda test ettim. Çekimde film yerine tam çerçeve bir dijital kamera kullanıldı. Yukarıda görüldüğü gibi seri görüntüler objektifin 135, 250, 400 mm gibi üç odak uzaklığı ile 4.5 (5/6), 8, 16 diyaframla yapılmış çekimlerini gösteriyor. Dijital makinanın verdiği ham görüntüler üzerinde sadece koyuluk farklarını gidermek için çok küçük düzeltmeler yapıldı. Sonuç görüntülere bakarak durumu takdir etmek okuyucularımıza kalıyor.

Bana sorarsanız (keskinlik adına sayısal bir ölçü veremiyorum ama) üç noktaya dikkatinizi çekmek istiyorum. Birincisi; Her görüntüde merkez ve köşe keskinlikleri birbirine oldukça

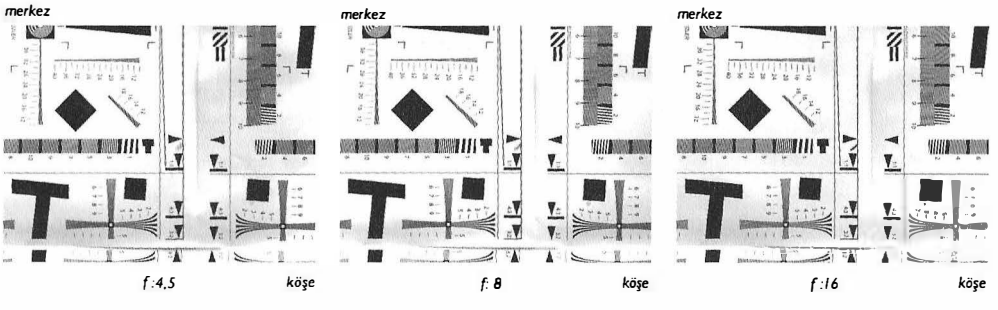
135 mm. durumu



250 mm. durumu



400 mm. durumu



Not: Milimetrede çizgi ayırma gücü nasıl hesaplanır?

Çekilen fotoğrafta çizgilerin ve aralıkların seçildiği sınır işaretlenir, orjinal karta dönülerek o noktadaki aralık ölçülür, diyelim 1 mm olsun. Sonra hedef panosu boyutları film boyutuna bölünür. Hedef panosu 120 cmx180 cm olsun.

120 cm÷2.4 cm = 180 cm÷3.6=50 bulunur. (orijinal hedef 50 kez küçültülmüştür.)

1 mm÷50=50 çizgi/mm bulunur.

24x36mm'lik filmin 1mm'sinde 50 çizginin seçilebildiği anlaşılır. Objektifin ayırma gücü o bölgede 50 çizgi/mm'dir.

yakın görünüyor. İkincisi; odaklar değiştikçe keskinlik çok değişmiyor. Üçüncüsü ise; en açık diyaframla 16 diyafram arasında keskinlik değişimi hiç de dramatik şekilde değil.

Sonuç: Yukardaki olumlu görüşler bu objektifi dünya birincisi yapmayabilir. Ama her ürünü, kalite/fiyat kriterine göre değerlendirmek gibi günümüzün çok saygıdeğer bir ölçütü daha var. Ben bunu çok önemsiyorum. Bu objektifin fiyatı piyasadaki en prestijli benzerlerinin yarısından daha az olunca durup bir kez daha düşünmek gerekiyor.



Soru:382: Hocam iyi günler, e-posta adresiniz olmadığından size mektupla ulaşabileceğimi düşündüm. Tekrar baskısı yapılan "Fotoğrafın Yapısal Öğeleri ve Fotoğraf Sanatında Kompozisyon" isimli eserinizi okuyorum. Bir ustanın eserinde yanlışlık olabileceğini söylemek benim için zor ama, eserin birkaç cümlesinde sorun olup olmadığı düşüncesi esere devam etmeme izin vermiyor. Kitabın 12. sayfasında bulunan, aşağıya yazdığım bölümde sorun olup olmadığı konusunda bana yardımcı olursanız sevinirim. Cümleleriniz şöyle:

"....Uzaktan izleyip beğendiğiniz bir konuyu örneğin; 300 mm odak uzaklığına göre çerçevelediniz. Bir kare çektiniz, konu size yaklaştı, çerçeveye sığmaz oldu. Zoom yaparak 80 mm ile çektiniz bu iki fotoğrafın sadece çerçeve sınırları birbirine benzeyebilir. Konu içinde bulunan ön elemanlarla az geride bulunan elemanların 300 mm'de hissedilmeyen büyüklük farkı 80 mm çekimde abartılmış olacaktır, yani bu iki fotoğrafta çok önemli perspektif farkları vardır. Birincide yüzeysel bir düzenleme, ikincide derinliğe dayalı bir düzenleme yapılması söz konusudur." Altı çizili cümleler için:

1) 300 mm odak uzaklığından 80 mm odak uzaklığına inmek için, zoom yapmak ifadesi kullanılabilir mi?

2) Altını çizdiğim ikinci cümle "'80 mm'de hissedilmeyen büyüklük farkı 300 mm'de abartılmış olacaktır" olması gerekmez mi?

3) Altını çizdiğim üçüncü cümle "300 mm için derinliğe dayalı bir düzenleme, 80 mm için yüzeysel bir düzenleme" olması gerekmez mi?"

Dergilerde ve kitaplarda sadece görüntülere bakıldığı günümüzde birilerinin yazılanları da dikkatle ve ilgiyle okuyor olması kutlanacak bir durumdur. Bununda ötesinde dil konusundaki titizlikler büsbütün sıra dışı sayılabilir.

Genel olarak dil konusunda dikkatli olduğumu sanıyorum. Ne var ki teknik terminolojinin dilimize bulaştırdığı batı kökenli terimleri kullanırken bazı uyum sorunları yaşanabiliyor.

Örneğin "zoom" sözcüğünü dilimizde karşılığı olmadığı için olduğu gibi kullanıyoruz. Zoom yapmak da öyle bir deyiştir. Bu fiil yerine belki odak değiştirmek demeliyiz. Zaten batı

dillerindeki kullanımında "zooming" sözcüğü iki şekilde kullanılıyor. Eğer kadrajı daraltan bir değişiklik yapılıyorsa buna "zoom-in" tersine kadrajı genişletici yönde yani odak küçültücü bir yönde hareket yapılıyorsa buna "zoom-out" deniyor. Söz konusu yazıda anglo sakson ağzı kullanıp "zoom-out" demek yerine kısaca "zoomlamak" dendiği anlaşılıyor. Kolayca anlaşılacağı gibi bu söz hem ileri hem geri zoom hareketi için kullanılabilir.

Sorunun asıl dişe dokunur yanına kısa açıklamalarla başlayalım: Pespektif nedir? Bize farklı uzaklıkta bulunan üç boyutlu cisimlerin iki boyutlu izdüşümlerinde derinlik ve üç boyutluluk etkisi vermesi idi. Bu da cisimler arasındaki uzaklığın bize olan uzaklığa oranı ile sayısallaştırılmasıdır.

Bir örnek üzerinde konuşalım:

Bir yolun ortasında durup yol ekseni doğrultusunda bakıyorsunuz. Biri diğerinden 1 metre ileride yürüyen iki kişi size yaklaşıyor. O andaki mesafeleri 100 ve 101 metre, yani arkadaki kişi diğerine göre %1 daha uzaktadır. Kişilerin boylarının oranı gerçek ölçülerinin oranına oldukça yakındır. Bekleyin yaklaşsınlar öndeki size 10 metre arkadaki 11 metreye kadar gelmiş olsun Arkadaki öndekine göre sizden %10 daha uzaktadır. Artık arkadakinin görünen boyu öndekininden oldukça kısalmıştır. Aradaki 1metrelik uzaklık farkı artık eskisi kadar önemsiz değildir. Derinlik izlenimi oldukça artmış olur.

Bunu sözle ifade yerine görerek ve deneyerek aynen uygulamak daha da eğitici olacaktır. Bu iki kişiye 300 mm objektifle kadrajlayacak mesafeye gidip çekebiliriz. Sonra 28mm bir objektif veya (Z00M kullanarak) kişiler çerçeveyi aynı oranda dolduracak oranda yaklaşmalarını bekleyip bir kare daha çektiniz. Kitapta anlatılan "derinlik artışı" izlenimi budur.

Fotoğrafın da merceğin de icadından çok önce insanlar perspektifin farkındaydılar. Bugün de elimize kağıt kalem alıp ağaçlı bir yolu ekseninden bakarak çizmeye kalkarsınız yaptığımız resme perspektifin yansımaması olanaksızdır. Her ne kadar sanat tarihçileri perspektifi Rönesans'la başlatıyor olsalar da bu araya perspektifsiz bir ortaçağ resminin girmiş olması yüzündendir. Yoksa antik çağın o şaşılası heykellerini yapan sanatçıların perspektifi fark etmemiş olmaları olanaksız görünüyor. Biz fotoğrafçılar perspektifi hep objektife bağlı olarak düşünmeye alışmışızdır. Hatta yukarıdaki soruda sanılanın tam tersine şöyle bir kanaat fotoğrafçılar arasında çok yaygındır: "Geniş açı objektifler güçlü, abartılı perspektifler verir derinlik izlenimini arttırır. Uzun odaklı objektifler ise sıkışık ezik derinlikten yoksun perspektif verir". Hani ne derler bu lafın yalanı yok da yanlışı var. Yalanı yok çünkü bu dünyaya vizörden bakanların görüşü. Gerçekten geniş açı objektif takıp vizörden bakınca abartılı perspektifler görürsünüz. Çünkü çerçeveyi dolduran yakın konulardır. Uzun odaklı bir objektifin görüş açısı dar olduğu için yakın objeleri dışarıda bırakır sadece uzakları görürsünüz bu kez de perspektif eziktir ve derinlik izlenimi neredeyse yoktur. Sadece bu açıklamadan da kolayca anlaşılacağı gibi perspektif yani derinlik izlenimi, kullanılan objektife doğrudan bağlı değil, çekim mesafesine bağlıdır. Geniş açı objektifle yakın konular çekildiği için perspektif abartılıdır. Uzun odaklarda da uzak konular çekildiği için derinlik izlenimi azalır.

Fotoğrafta perspektif fotoğraf teknolojisi sayesinde neredeyse emeksizce elde edilir. Diğer sanat alanlarında ise perspektif objektifsiz elde edilir. Örneğin mimarlar onu el emeği göz nuru ile geometri ilkelerine göre mutlak bir doğrululukla çizerler. Ve bu çizimde objektif yoktur. Sadece bakış noktasının konuya uzaklığı ve yerden yüksekliğidir sonucu etkileyen. Bu bize fotoğrafta olan perspektifin objektifle değil bakış noktası mesafesi ve yüksekliği ile ilgili olduğunu kanıtlıyor.

Şimdi soru sahibi meraklı okuyucumuza bir uygulama daha öneriyorum: Makinenizi tripoda

bağlayıp bir sokağın eksenine kurun 100 mm objektifle sokağın bir fotoğrafını çekin sonra makineyi hiç oynatmadan objektifi söküp yerine 28 mm'lik bir geniş açı takın ve bir kare daha çekin filmleri yıkayıp kurutun. Birinci kareyi 10x15 cm basıp kurutun. Baskıyı agrandizörün tablasına koyun film şasisine ikinci karesiyi takın ve görüntüyü ilk görüntüye göre 5 kez büyütün. Alttaki fotoğrafı tabladaki görüntünün tam ortasına getirin izdüşümdeki görüntünün baskıdaki görüntü ile birebir çakıştığını göreceksiniz.

Bundan çıkaracağımız sonuç şudur:

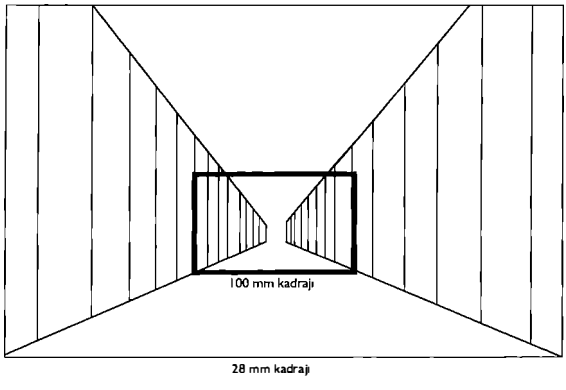
-Objektifin odak uzaklıkları perspektifi belirlemez kadrajı belirler.

-Perspektifi belirleyen bakış noktasının yeridir. Yani konuya uzaklığa yerden yüksekliği ve yataydaki yeridir.

Eşit aralıklı yüzeylerin oluşturduğu sokakta aynı bakış noktasından çekilen iki fotoğraftan 28 mm ile çekilende perspektifin daha güçlü, 100 mm ile çekilende ise derinlik izleniminin az ve perspektifin ezik olduğu görülüyor. 28 mm ile çekilenin ortasını kesip büyüttüğünüzde bunun 100 mm objektifle çekilenle birebir örtüştüğünü deneyerek görmeniz belki daha inandırıcı ve de eğitici olacaktır.

Fotoğraf yarı yarıya teknolojidir. Dolayısıyla belli bir geometri, fizik ve kimya bilgisi desteği gerekir. Bir okul eğitiminden geçmemiş fotoğrafçıların gözlem ve deneylerle elde ettikleri bilgi en azından geniş açı çekimlerde daha güçlü perspektif ve derinlik izlenimi olduğu, dar açılı çekimlerde ise daha ezik ve derinlikten yoksun etki elde edildiği şeklindedir.

Bugün ilk kez bunun tersini düşünen ve bu tereddüt yüzünden kitabımı okumaya devam edemeyen birinin yaşadığını öğreniyorum. Bence de dostumuz okumaya henüz hazır değil. Şimdi daha çok "bakıp görme ve fotoğrafını çekme" gibi doğal bir yöntemle yeterli alt yapı hazırlığı yapmalıdır.



Soru 383:

a) Hocam, görüntü dairesi çapı ne demek? Bunu yeni bir objektif alırken sormalı mıyız?

b) Nikon'un objektiflerini Canon'a, Canon'unkileri de Nikon'a takabilir miyim? Bunda bir sakınca var mı?

a) Sanırım birçok kişi objektifin duyarlı yüzey üzerine düşürdüğü görüntünün film formatı gibi dikdörtgen veya kare olduğunu düşünüyordur. Bunun böyle olmadığını görebilmek için büyük bir kamera kutusuna, örneğin, bir 9x12 cm teknik kameraya daha küçük bir formatın objektifini takınca anlarız. Film düzlemindeki buzlu camda dairesel bir görüntü oluşur. Bütün objektifin nasıl ön yüzeyleri dairesel ise arkada oluşturduğu görüntü de daireseldir. Bu yüzden çeşitli objektifler kullanan bir teknik kameraya objektif seçerken bu objektifin verdiği görüntünün, görüntü formatının dikdörtgenini eksiksiz bir şekilde kapatıp kapatmadığına bakmak gerekir. Elbette formatı doldurduktan sonra daireden artan alanlar gereksizdir. Ama teknik kameralarda objektif optik ekseninin formata göre yukarı aşağı, sağa sola hareket yapması gerektiğinden görüntü dairesinin formattan epeyce daha geniş olması gerekir. Teknik kameralara objektif alırken ilk dikkat edilecek nokta budur. Ama objektif film düzlemine göre kaydırma hareketi yapmayan 35 mm ve orta format makinelerle sinema video makinesinin net görüntü dairesinin çapı format dikdörtgeni kadar olsa yeterlidir. Bu yüzden bu tür makineler ve objektif yapan firmalar bu koşulu sağlarlar. Ne var ki, objektif firmalarının tutumuna bağlı olarak bu daire bazen ancak format kapatacak kadar üretilirken bazı ürünlerde formattan epeyce geniştir. Şimdi bu uzun açıklamadan sonra diyeceksiniz ki, teknik kamera kullanmayan biz amatörler için bu gereksiz kavramlarla niye kafamızı karıştırıyorsunuz.

Ama 35 mm kameralar için de perspektif düzeltmeye yarayan P. C (veya shift) objektiflerin optik eksenleri yukarı aşağı, sağa sola hareket eder. Bu hareketin ne kadar olabileceği objektifin net görüntü dairenin formattan ne kadar daha geniş olduğuna bağlıdır. Örneğin, bu tip objektiflerle çekim yaparken, yatay kadrajda yukarı aşağı 11 mm kaydırma yapılabilirken dik kadraj çekimde bu kaydırma ancak 8 mm olabilmektedir. Eğer format dikdörtgen değil de kare olsaydı her iki yönde de kaydırma olanağı eşit olurdu.

Fotoğraf makinesi yapımcıları yıllardan beri "siz düşünmeden deklanşöre basın gerisini biz hallederiz" deyip dururken, birilerinin çıkıp da fotoğrafta öğrenilecek bunca ayrıntıyı işaret ediyor olması özgürlükçü amatörleri (!) kızdırıyor olmalı.

b) Günümüz ürünlerinden iki kuşak önce, yani AF öncesi makineler için konuşarak başlayalım: Nikon makine gövde derinliği (yani makine bayoneti ile görüntü düzlem arasındaki mesafe) Canon makine gövde derinliğinden fazladır. Bu nedenle kullanılacak Nikon objektifin arka bayoneti ile Canon makinenin gövde bayoneti arasında bir adaptör kalınlığına yetecek kadar boşluk vardır. Bu yüzden Nikon optikler Canon'a uyarlanabilirken, tersine Canon optikler Nikon'a uyarlanamaz. Bir Canon objektifi adaptörle bir Nikon gövdeye uydurmak mümkün olsa bile bu ancak yakın çekimler için işe yarar, sonsuzdaki konular netlenemez. Ben şahsen bir Canon kullanıcısı olarak geçmişte henüz hazır adaptörler yokken kendi çizdiğim bir adaptörü tornacıya yaptırıp yıllarca kullandım. Daha sonra seri üretilmiş orijinal adaptörler aldım. Bu neden gerekti? Çünkü o sırada perspektif düzeltme objektifi ve aynalı tele objektifler henüz Canon'da yoktu. Şimdi böyle bu sorun yok. Ancak bu eski dönemdeki mekanik makinelerle bile otomatik poz ölçümü olanağı yoktu ve netleme de ancak elle yapılıyordu.

Sonraki kuşak makinelerde autofocus ve otomatik poz bilgilerini makineden objektife objektiften makineye aktaran elektrik kontakları vazgeçilmez hale gelince makinelerin gövde

derinlikleri elverse bile günümüz objektiflerinin adaptörle kullanılması güçleşti.

Ancak net halkasına ve diyafram halkasına elle müdahale edilebilen eski kuşak Nikon objektiflerin Canon makinelerde adaptörle manuel kullanım mümkün olabilecekti. Ne var ki bundan bir kuşak önceden başlamak üzere (EOS makineler) makinede gövde ve bayonet ağzı değişti. Öyle ki, bu makinelerde Nikon objektifler şöyle dursun eski Canon objektifleri bile manuel olarak kullanmak problemlidir. Bu amaçla yapılmış adaptörler var. Ne var ki sonsuzda netlemeyi olanaklı kılmak için adaptöre bir de mercek eklenmiş olması iyi çözümlenmiş optiklerin performansına az da olsa zarar vermektedir. Öte yandan en eski Pentax ve Pratika gibi makinelerin vidalı objektiflerini bir adaptörle örneğin, bir Canon gövdede kullanmak olanaklıdır. Ne var ki, sadece netleme değil poz ölçümü bile manuel yapılmak zorundadır.

Genel bir söyleyişle adaptörle objektif kullanımının sadece seyrek kullanılan özel bazı optikler için uygun olduğu günümüz teknolojisinin olanaklı kıldığı, poz ölçüm seçenekleri program seçenekleri, otomatik netleme gibi olanaklardan mahrum kalmanın çok da akılcı olmadığını ifade etmek isterim.

Soru 384:

a) Kompakt fotoğraf makinelerinde bulunan geniş zoom aralığını o küçük gövdelere nasıl sığdırabiliyorlar? Örneğin, 12x, 24x gibi geniş zoom aralıkları sizce görüntü kalitesine olumsuz etki eder mi?

b) 25-600mm'lik (24x) bir zoom aralığını SLR makine objektifleri için tasarlama imkanı var mı?

c) Kompakt fotoğraf makinelerinde diyafram değerleri neden en fazla f8-f11 gibi değerlerdedir?

a) Bildiğim kadarı ile büyük format teknik kameralar için hiçbir vakit zoom objektif yapılmadı. 1960'ların Hasselblad'ı için Schneider firması x3 katsayılı bir zoom yapmıştı. 5.6 açıklıklı bu objektif yaklaşık 3,5 kg geliyordu. Bu hesaba göre eğer 9x12 cm bir makine için yapılsa idi ağırlığı 10 kg gibi taşınamaz ağırlıkta olurdu ki bunu kameranın ne gövdesi ne de dişli rayları taşıyabilirdi.

Zoom objektifler nerede ise sadece 35 mm reflex makinelerle sinema makineleri için yapıldı. Klasik optik bilgileri x2 zoomların ideal x3 olanların ise sınırda olduğunu söylerler. Ne var ki, o günlerde bile sinema makineleri için x10 zoomlar yapılırdı. Bunun iki nedeni var. Birincisi, sinemanın yaklaşıp uzaklaşma ihtiyacıdır. Bunun etkili olması istenir. Oysa fotoğrafta zoom ihtiyacı sadece kadraj ayarı için gereklidir. Gerekirse birden çok objektif de taşınabilir. İkinci neden ise formatla ilgilidir. Profesyonel sinema karesi 24x36 mm'lik fotoğraf karesinin yarısından da küçüktür. Bir objektifin büyüklüğünü ve ağırlığını belirleyen, kendisinden istenen net görüntü dairesinin büyüklüğüdür. Dolayısı ile sinema için yapılan x10 zoomun fotoğraf için tasarlanması halinde objektif çok iri, çok ağır ve çok pahalı olacaktır.

Nitekim 70'li yıllarda çok prestijli bir firmanın yaptığı x6 gibi bir zoom bazı haber fotoğrafçıları dışında fazla ilgi görmedi. O günlerin yaygın kullanımı x3 civarında idi.

Günümüze gelinceye kadar neler değişti? Bir kere yeni sentetik kristaller (kalsiyum florür) sayesinde çok düşük dağıtıcılığı olan L.D camlarının zaman içinde sakıncaları giderildi ve geniş ölçüde kullanıma girdi. Daha önce sadece elle yontulan ve çok pahalıya mal olan asferik mercekler seri olarak yapılır oldu. Ayrıca yeni tasarım modelleri sayesinde x10 gibi bir zoomun bir taraftan klasik ağır ve pahalı örnekleri yanında yeni hafif ekonomik örnekleri geniş talep buldu. Bunlar "full-frame" için bile çok küçük boyutlarda yapılabilirken (örneğin

28-300mm aralığındaki zoomlardan bir portre objektifi boyutunda olanlar var.) daha küçük görüntü boyutuna sahip, örneğin sensör boyutu 24x36'nın üçte biri dörtte biri olan SLR olan veya olmayan makinelerin tüm objektifleri küçüldü. Kaldı ki sorduğunuz kompakt makinelerin birçoğunun alanı 24x36 mm'nin 10-25'de biri kadardır. Böyle olunca onlar için üretilecek optiklerin ağır olma riski şöyle dursun çıkıntı yapmadan gövde içine yerleşmeleri bile mümkün oldu.

b) İstenirse 24x36 tam çerçeve makineler için 28-600 gibi bir objektif yapılabilir. Ama taşınabilir mi? Satılabilir mi? Bilemem. Bugünkü olanaklarla yapılan 28-300 objektiflerin bile 200 mm'den sonrasında ciddi kontrast düşüşleri rahatsızlık vermektedir. Ama ancak kadrajın ve görüntü büyüklüğünün birinci öncelikte olduğu hallerde kullanılmaktadır. Zoom aralığı daha dar olan bir 100-400 çok tatmin edici görüntü verir ama onun 5-6 kat ağırlığındadır. Dolayısıyla hafif 28-300'le aynı yaklaşımda üretilecek bir 28-600 objektif taşınabilir ama görüntü kalitesi tatmin edici olmaktan uzak olacaktır. Ama daha pahalı ve daha ağır bir tasarımın da satış şansı olmayacaktır.

c) Merceklerin geometrik çizimlerinde arka taraftaki görüntüyü oluşturan ışınların tümünün tek bir arka düğüm noktasından çıktığı varsayılır ve ışığın yoğunluğunu kısıtlayan diyafram oraya konur. Buradan çıkan konik ışık demeti objektifin arka yüzünden (mercek yüzeyinin her noktasından) sağılarak görüntü düzleminin her noktasına ulaşır. Arka mercek çapı ne denli küçük olursa geniş açılarla ilgili köşe kararması dijital sensörün özelliği dolayısıyla filme oranla daha abartılı biçimde ortaya çıkar. Bu konuyu eski sayılarda çizimli olarak daha ayrıntılı bir biçimde yazmıştım. Bunu hafifletmek için bir taraftan sensör hücrelerinin yapısında değişiklikler yapılarak renkseme ve köşe kararması sorunu hafifletirken bir taraftan da bazı firmalar arka elemanı büyütülmüş yeni objektifler yapıyorlar ki daha kısık diyafram değerleri problem yaratmasın.

POZLANDIRMA VE RENK

Soru 385: Objenin yapısına göre ışığın yansıtıcılık özelliği de değişebildiğine göre düşen ışığı ölçen pozometrelerden nasıl iyi sonuç alınabiliyor?

Bir sahnenin fotoğrafı çekilirken belli obtüratör ve diyafram ayarı ile yapılan pozlama film üzerindeki her bölgeye eşdeğer etki yapmaz. Örneğin bir ağacın yeşil çayırlar üzerindeki gölgesine rastlayan film alanı 1 birim ışık alırken ağacın gövdesi 2 birim ışık alır. Çayırlar ve ağacın yapraklarının bulunduğu alan 4 birim filmin diğer noktalarında, uzaktaki başka ağaçlar 8 birim gök mavisi 16 birim bulutlar 32 ve 64 birimlik etki alabilir. Bir kare fotoğraf çekmek, film üzerinde bir dizi pozlandırma yapmak demektir. Normalde bir sahnenin ortalaması orta griye (V zon) karşı geldiğinden yansıyan ışık pozometreleri bu değere göre kalibre edilmiştir. Bu yüzden yansıyan ışık ölçümü sadece "ortalaması orta gri gibi olan" normal sahnelerde normal sonuç verir. Normalden koyu veya açık konularda ölçülen değer, düzeltilerek kullanılır. Oysa düşen ışık pozometresi konunun koyuluğundan etkilenmeksizin tıpkı yansıyan ışık pozometresinin orta griden ölçtüğü değeri verir ve tarafsızdır. Başka bir deyişle gelen ışık ölçümü sahneyi aydınlatan ışığın seviyesini belirler. Objenin koyuluk, açıklık gibi yansıtıcılıklarından etkilenmediği için daha güvenilir sonuç verirler. Bu ölçüm metodu kullanıldığında sadece insan gözünün algılamasını kolaylaştırmak için fizyolojik bir düzeltme yapılır. Buna bağlı olarak, koyu konular için yaklaşık +1/2 durak fazla poz, açık konular için -1/2 durak, az poz verilmesi uygun olur. Oysa yansıyan ışık pozometresi ile koyu veya siyah bir konudan ölçü alınınca objenin koyuluk derecesine göre 1,2,3 diyafram az değer verir, böyle bir durumda bu yanlışı düzeltmek için -1, -2, -3 diyafram gibi bir düzeltme yapmak yani pozu azaltmak gerekir. Tersine beyaz veya açık konulardan ölçüm alınınca da 1,2,3 diyafram yüksek değer verirler. Bunu düzeltmek için konunun parlaklığına göre +1, +2, +3 durak fazla poz vermek gerekir. Görülüyor ki genel bir ölçüm söz konusu olduğunda düşen ışık ölçümü daha doğrudur. Buna karşın objelerin koyuluk farklarının incelenmesi ve spesifik yansıtıcılık ölçümü için (yakından kullanılmak koşulu ile) yansıyan ışık ölçümü de gereklidir.

Soru 386: Selenium pozometreler pilsiz, kadmium sulfide pozometreler pilli çalışır diyebilir miyiz?

a) Öyle ise SLR makinalar kandium sulfide (cds) pozometrelerle mi ölçüm yapıyor?

b) Selenium pozometrelerle ışık ölçüm yapan makinalar hangileridir?

c) Galvonometre skalası nedir?

d) Flaşmetreler elektronik flaştan geçen ışığı yansıyan ışığa göre mi, yoksa düşen ışığa göre mi ölçüm yapıyor?

e) SLR makinalarda fotoelektrik kısım bakacın iki yanında mı yer alır?
f) Fotoğraf makinalarında ışık ölçümü düzeneği nerede bulunur?

Eski pozometreler, bir selenyum sülfür hücresi ile çalışırdı. Üzerine ışık düşen bu hücre akım üretir, akım ölçülünce ışık hakkında rölatif bir bilgi edinilirdi. Ancak bu hücrenin belli bir ömrü vardır. Örneğin bu konuda maksimun kaliteyi temsil eden 1960 yılında yapılmış Weston Master pozometre bile 1980'lerde artık doğru değer göstermez olmuştu. Tüketim ekonomisinin şımarıklıklarına henüz alışmadığım için ve firma bana artık bu hücrelerin yapılmadığını yazdığı zaman sapasağlam pozometrenin çürüğe çıkmasına üzülmüştüm. Bir sonraki kuşak ise kadmiyum sülfür hücrelerin kullanımına dayalıdır. Bu bir üreten değil, bir foto-dirençtir. Elektriği bir pil üretir ve bu direnç de devreye bağlıdır. Üzerin düşen ışık oranında akım geçirir. Bu akım ölçen galvanometrenin gösterdiği elektrik değerlerine bakarak ışık yoğunluğu ölçülmüş olur. 1970'li yıllardan itibaren yaygınlaşan bir diğer foto direnç ise mavi silikon hücresidir Silikon Cds'den farklı olarak çabuk tepkimi verdiği için az ışıklı ortamlarda ölçün

gecikmesini önlemektedir. Ayrıca bu sayede TTL flaş ölçümü de mümkün olmuştur,

a- İlk jenerasyon SLR fotoğraf makinalar selenyum pozometreli idi. Kısa bir süre sonra Cds'e dönüldü. Günümüzde artık silikon hücreler kullanılıyor.

b- Günümüzde yapılmıyor, sadece koleksiyonlarda rastlanabilir

c- Bir elektrikli ölçüm aletinin kadranından söz ediliyor olmalıdır.

d- Makinadan bağımsız flaşmetreler düşen ışığı ölçerler.

e+f- Makina tasarımcısının kararına bağlı olarak makinadan ayrılabilen pentaprizma ünitesinde bulunabileceği gibi (Nikon). Ayrılmayan pentaprizma içinde bulunabilir. Ya da kamera gövdesi içinde film düzleminden ölçün yapan türleri vardır.

Soru 387: Düşen ışığı ölçen pozometre ışık, objeden çevreye dağılırken renkler yutulmadan mı eşit dağılım olur?

"Işık objeden çevreye dağılırken renkler yutulmadan mı?" ifadesi yanlış. Işık yansımadan demek isteniyor. "Düşen ışık" ölçümünün amacı zaten budur. Cisimlerin yansıtıcılıklarının etkisini ortadan kaldıran tarafsız bir aydınlatma düzeyi ölçümü amaçlanıyor.

Soru 388: Karanlık bir odada çekim yapılırken obje karanlık bir köşede ise pencere yakınından ölçüm alınmasının önerilmesi, karanlıkta kalan objenin belirginleştirilip pencereden gelen ışığın patlamaya sebep olmaması için mi?

Birgün hoca kapısının önünde yüzüğünü arıyormuş.

Sokaktan geçenler "yardımcı olalım" demişler. "Nerede düşürdün?"

Hoca "kömürlükte" diye cevap vermiş.

Neden orada aramadığını sorduklarında ise, "orası çok karanlık" demiş.

Karanlık bir odanın dibindeki objenin fotoğrafını çekerken pencereye yakın yerden ölçüm yapmak bana bu öyküyü anımsattı. Sorudan anladığıma göre aynı fotoğraf karesi içinde hem odanın dibindeki obje (her ne ise) ve hem de pencerenin görünmesi tasarlanıyor. Bu durumda fotoğrafın çok temel bir bahsine değinmemiz gerekiyor. Konunun adı "konu kontrastı" veya parlaklık oranı"dır. Konu kontrastı sahnenin en parlak yeri ile en koyu yerinin yansıtıcılık oranıdır. Fotoğraf filmleri parlaklık oranı 1:125 olan yani 7 duraklık parlaklık farkı olan konuları tam olarak kaydedebilirler. Böyle bir konunun fotoğrafı çekilirken orta gri bir değerden "notr gri kart" yapılan ölçüm çekim pozu olarak kullanılabilir ve bu pozlandırma ile konunun en parlak yeri filmde siyahı sınır değerde yakalarken enkoyu bölge de film üzerinde minimal bir grilik oluşturur. Ancak böyle bir negatif, fotoğraf kağıdına basılırken en koyu ve en parlak bölgeden birer basamak kaybolur çünkü kağıdın kaldırabileceği parlaklık oranı 1:30 yani 5 duraklık bir kontrastlık aralığıdır. Bu durum karşısında bir konunun fotoğrafını çekerken bu sınırlamaları göz önünde tutmak gerekir. Yani basılacak bir fotoğraf sahnesinde eğer kontrast aralığı 5 duraktan daha genişse önümüzde iki seçenek vardır.

1- Ek aydınlatma ile yani dolgu ışığı kullanarak ışıksız yerleri aydınlatarak konu kontrastını düşürmek.

2- Bu mümkün olmuyorsa kadrajı değiştirerek kontrastı yükselten öğeleri dışarda bırakmak veya pozlandırmada önceliklerine göre seçici davranmak gerekir. Bunu verdiğimiz örneğe yansıtacak olursak, (eğer patlaması olası pencere ışığı ile odanın dibindeki obje arasındaki aydınlık farkı, fotoğraf kağıdının kaydedebileceği beş duraklık aralıktan daha kontrast ise)

a- Odanın dibi bir dolgu ışığı ile öyle aydınlatılır ki pencerenin ışıklı bölgesi ile bu

köşe arasındaki aydınlık farkı mümkünse 1:30, bu da olamıyorsa, 1:125 lik aralığı aşmasın.

b- İkinci seçenek eğer pencerenin fotoğraf içinde yer almasından vazgeçilebilirse onu çerçeve dışına atmak ve oda içine göre pozlandırma yapmak; bu mümkün değilse oda dibindeki objenin kapkaranlık olması veya pencerenin patlaması gibi iki felaketten birini seçmek.

Soru 389: Doğru pozlandırma için pozometre nasıl kullanılır?

Bu birkaç cümle ile anlatılamaz. Belki bir kitapçık konusu olur. Bir fotoğrafçı ne kadar deneyimli olursa olsun, çektiği fotoğrafların bitmiş halini tam olarak gözünde canlandıramaz. Bu yüzden banyo sonuçları heyecanla beklenir. Özellikle pozlandırma konusunda sorunlarımız bitmek bilmez. Negatif - pozitif çalışmalarda filmlerin toleransı sayesinde biraz daha kolaylaşır.

Çünkü pozlandırmadaki veya banyodaki küçük aksamalar baskıda çözümlenebilir. Oysa diapozitiflerde pozlandırmadaki en küçük sapma, olduğu gibi yüzümüze vurulur.

Bugün yaygın olarak kullanılan pozometreler makineye akuple ve sadece yansıyan ışığı ölçen türdendir.

Bu yansıyan ışık pozometreleri aynı ışığı alan iki ayrı konudan beyaz olanı için, siyah olanından farklı ölçüm verir. Oysa her iki konunun da çekim pozu yaklaşık aynı olmalıdır.

O zaman tarafsız bir biçimde sadece konuya düşen ışığı ölçen bir pozometreye ihtiyaç vardır. Pozometrelerde, yansıyan ışığı ölçmek için konuya yöneltilen pencerenin önüne sürülebilen bir difüzör kapsül bulunur. Plexiglasdan geçerken ışığın beşde dördü emilir, sadece %18 geçer.

Dolayısıyla arkamızı konuya dönüp makineye doğru çevirirsek pozometre, aynı ışık altındaki normal bir konudan yansıyan ışığın eşdeğeri bir ölçüm verir. Eğer konumuz normal konu değilse bu ölçü, yani gelen ışık ölçümü, yansıyan ışık ölçümüne göre doğruya daha yıkındır.

Böyle bir ölçümden sonra, yani tarafsız pozlandırmayı belirledikten sonra, fizyolojik bir düzeltme yapmanız gerekir. Eğer bu düzeltmeyi yapmazsanız koyu konular gözümüze az pozlanmış gibi görünür. Bunu 1/2 duraklık fazla pozla giderebilirsiniz. Aynı şekilde bir kar manzarası da gözümüze biraz fazla poz almış gibi görünür, bunu da 1/2 durak gibi biraz az pozla giderebilirsiniz. Özetle, gelen ışık ölçümü küçük düzeltmeler ister.

Öyleyse yansıyan ışık ölçümüne ne gerek var. Bütün makinelere neden bu tür pozometreler monte ediliyor?

Çünkü, konuların büyük çoğunluğu, adına "normal konu" diyebileceğimiz türdendir. Normal konular ortalama yansıtıcılığı %18 civarındadır. Dolayısıyla pozometrenin verdiği "ölçümü tartışmasız uygulayanların çektiği fotoğrafların büyük çoğunluğu basılabilecek durumdadır. Başka bir deyişle yukarıda andığımız bütün çerçeveyi kaplayan koyu ve açık konular azınlıktadır. Ancak bu tür konuların ölçümü dia çekimlerinde özellikle fazladan bir yorumlama gerektirir. Özellikle, örneğin dokulu bir kar manzarasında yansıyan ışık yöntemiyle ölçülen pozu 1 durak arttırmak gerekir.

Daha düz bir aydınlatma varsa bu 2 durağa çıkabilir. Bunun aksine çayırlık bir alanda ölçülen pozu 1 durak azaltmak veya çerçeveyi dolduran bir çam ormanında ölçülen değeri 1 veya 1,5 durak azaltmak gerekir. Aynı gerekçeyle, beyaz bulutlu gökyüzünün geniş yer kapladığı manzara fotoğraflarında ölçülen değeri 1 durak arttırmak uygun olur.

Ancak kritik bir poz ölçümünde, dikkat edilecek bir numaralı konu, konunun parlaklık oranının belirlenmesi ve bunun filmin kaydedilebileceği sınırlara oturtulmasıdır. Bu da, konunun değişik parlaklık bölgelerinin (zonlarının) yakın ölçümlerinin veya spot ölçümlerinin yapılması

demektir ki bu, yansıyan ışık yöntemiyle olur. Bunun dışında cam, vitray veya gün batımı gibi konuların gelen ışık yöntemiyle ölçülmesi söz konusu olamaz. Düşen ışık pozometresinin bulunmaması halinde konu ile aynı ışığı alacak şekilde yerleştirilen bir gri karttan yapılan ölçüm düşen ışıkla aynı değeri verir. Yani aydınlatma seviyesi hakkında tarafsız bilgi verir. Gri kart, gri basamakların orta değeridir ve üzerine düşen ışığın %18 ini yansıtır. Herkes, fotoğraf kağıdı kullanarak pozlandırmada kullanmak üzere, bir gri kart yapabilir. Ancak "Kodak test kartı" olarak bilinen "orjinal gri kart" gri mürekkeple basılmış bir kart değildir. Sarı, magenta ve cyan renklerinin eşit oranda bulunduğu bir renkli baskıdır ve aynı zamanda renk analizi için de kullanılır.

Soru 390 :Pozlandırma bakımından negatif ve diapozitif çekiminde aynı şekilde mi davranılır?

Konu parlaklığının film sınırları içinde kalması halinde (negatifler için 7 durak diapozitifler için 5 durak) ortalama bir poz değeri sorunu çözer ancak parlaklık oranı (konu kontrastı) bu sınırları aşıyor ise negatif çekiminde koyu bölgeleri diapozitif çekiminde açık bölgeleri detaysız bırakmamak gerekir. Bu yüzden negatif çekimlerde gölge tercihli, dia çekiminde ise ışık tercihli bir pozlandırma yeğlenmelidir. Ortalama poz ölçümüne göre bu tercihler negatife hafifçe fazla poz, diapozitif çekiminde ise hafifçe az poz demektir. Aksi taktirde negatiflerin baskısında koyu bölgeler detaysız siyah görünür. Diapozitiflerde de beyazlar patlar.

Soru 391: Makineye bağlı pozometre mi yoksa el pozometresi mi yeğlenmeli?

Ayrı bir pozometre ayrı bir cihaz taşımak demektir. Daha duyarlı ölçü yapar. Ama tele çekimlerinde TTL pozometre (objektif içinden ölçen) kadar doğru değer veremez. Gri kart kullanmak koşulu ile iyi bir TTL pozometre hem pratik hemde tele çekimler için daha uygundur.

Soru 392: Makine üzerindeki TTL pozometrenin başka üstünlükleri var mıdır?

Bu tür pozometre görüntü alanı dışındaki yansımalardan ve ışık kaynaklarından etkilenmez. Modern makinelerde bölgesel ölçüm, genel ölçüm, merkez ağırlıklı ölçüm, matrix ölçüm, spot ölçüm gibi seçenekleri vardır. Yeni makinelerdeki "zaman öncelikli", "diyafram öncelikli" otomatik çekim ya da programa bağlı çekim gibi olanaklar vardır. Bu tür otomatizm, ışığı sürekli değişen sahnelerin çekiminde son anda doğru pozlandırma olanağı verir. Ayrıca günümüzde yaygın olarak kullanılan mavi silikon hücreli pozometreler, objektif içinden flaş ışığını anında okumak ve doğru diyaframı bulmak gibi bir olanak verir. TTL flaş ölçümü özellikle dolgu flaşı kullanımında faydalıdır.

Soru 393: Pozometrelerin genel okuma yöntemi ve bunun dışmdaki özel ölçüm yöntemleri hangi çekimlerde uygundur bu ölçülerin sakıncaları var mıdır?

Homojen bir duvarın karşısına geçip bu ölçüm yöntemlerini birer birer denersek (eğer duvar görüş alanını dolduruyorsa) hep aynı değerleri bulmamız gerekir. Eğer bulamıyorsak pozometrede bir sistem hatası var demektir.

Daha önce de belirttiğim gibi normal konuların ölçümü için genel ölçüm yapan bir pozometre yeterlidir ve uygundur. Yakın ölçüm ve spot ölçüm, sahnenin değişik koyuluktaki öğelerini taramak ve parlaklık sınırlarını(konu kontrastını) ölçmek için gereklidir ve çok yararlıdır. Pozometreyi spot konuma getirip kadrajın normal konumunda ölçüm yaparsak ölçüm noktasının nereye rastlayacağı belli olmaz.

Dolayısıyla aynı sahne değişik kadrajlarla birçok kez çekilirken her seferinde değişik değer verir. Dolayısıyla bu yöntem çok spesifik bir yöntem olduğu halde sakıncalı olabilir, eğer ölçüm

noktası, orta gri bir alana uygulanarak ölçüm yapılırsa doğru değer bulunur. Dolayısıyla bu, hızlı çekimler için sağlıklı bir yöntem değildir. Bunun yerine merkez ağırlıklı ölçüm yaygınlaşmıştır.

Bunun dayandığı düşünce, görüntü alanının orta bölgesinin ana konuya rastlayacağı varsayımıdır bunun yerine daha sonra matrix sistemi getirilmiş ve görüntü alanı 5 ya da daha çok parçaya bölünmüş ve her birine ağırlık katsayıları uygulanarak ağırlıklı ortalama bulunması mümkün kılınmıştır. Buna göre, örneğin çerçevenin üst kısmına rastlayan ve daha parlak olan gök ışığının pozometreyi yanıltmasını önlemek için bu bölgeye düşük katsayı verilmiştir.

Günümüzde ölçme, daha sofistike hale gelmiş ve bazı otofokus makinelerde spot ölçümün, netlemenin yapıldığı noktaya kaydırılmasını sağlayan sistem geliştirilmiştir. Bu sistemde spot okuma noktası artık çerçevenin tam ortasında değil herhangi bir yerinde olabilir. Özellikle otomotik göz kontrolü olan makinelerde bunu bakış yönümüzü değiştirerek anında değiştirmek mümkündür. Tekrar hatırlatmak istiyorum, her türlü dar bölge ve spot ölçüm orta gri bir bölgeden yapılmadıkça hatalı sonuç verir. Her türlü yansıyan ışık okumasında, okunan bölgenin koyuluğuna göre düzeltme yapmak gerekir. Okuma yapılan alanın parlaklığı orta grinin 4 katı ise 2 duraklık bir hatalı sonuç var demektir. Bu durumda diyaframı 2 durak daha açmak ya da otomotik çekim yapan bir makine ise poz düzeltme çizelgesinin +2 konumuna getirmek gerekir. Ölçüm yapılan yer, orta griye göre 4 kez daha koyu bir alansa bu kez diyaframı iki durak kısmak veya otomotik poz düzeltme çizelgesini -2 ye getirmek gerekir.

Soru 394: Makine pozometreleri, özellikle objektif içinden ölçen pozometrelerin verdiği değerler doğru pozlandırmayı garanti etmez mi?

Ne kadar mükemmel olursa olsun pozometre insan gibi yorum yapamaz o ancak adına "normal konu" denilen ve üzerine düşen ışığın %18 ini yansıtan konulardan ölçüm yapıldığında doğru değer verir. Aynı şekilde %18 yansıtıcılığı olan bir referans kartı herhangi bir konunun önüne konulduğu ve konuyla aynı ışığı alacak biçimde yönlendirilerek buradan ölçü alındığında doğru değer verir. Böyle bir olanak yoksa, ölçümler düzeltilerek kullanılabilir. Örneğin bir kar manzarasının gri karta göre yaklaşık 4 kat daha çok ışık yansıttığı bilinmekte ise buradan yapılan ölçüm örneğin 2 durak arttırılarak kullanılabilir. Ya da tersine yeşil bir orman söz konusu ise ve bu yeşil kitlenin gri karta oranla 2 kat daha az yansıtıcı olduğu biliniyorsa, yapılan ölçüm 1 durak azaltılarak kullanılabilir.

Soru 395: Son sayıda pozometre kullanımıyla ilgili bilgiler vardı, fakat Sabit Hocanın pozometre kullanımı konusunda söylediklerini kafamda tam oturtamadım. Burada, cismin, üzerine düşen ışığın %18'ini yansıttığı yazıyordu. Pozometrenin önünde bulunan pleksiglas parçanm, ışığın 4/5'ini emerek 1/5'ine, yani ışığın yüzde 18'ine göre ölçüm yaparak değer vediğimi anladım. Benim burada anlayamadığım nokta, pozometrenin nerede ve ne tarafa doğru tutulması gerektiği?

Soruyu tamamlamadan aralarda duralım. Üzerine düşen ışığın yüzde 18'ini yansıtan sadece "normal konulardır. Bu konuların ortalama yansıtıcılığı fotoğraf gri kartı denen orta gri bir kartın eşdeğeridir. Konu, bundan daha açık ise yani yansıtıcılığı yüksekse (kar manzaraları veya Pamukkale görünümleri gibi) bu durumda yansıyan ışık pozometresi daha yüksek bir aydınlık varmış gibi yüksek değer gösterir. Yani çekimi yanıltır. Bu durumda çekilen, negatifse çok açık, dia ise çok koyu olacaktır. Yansıyan ışık pozometreleri ile ölçüm, koyu bir sahneden yapılıyorsa pozometre sanki ortamda az ışık varmış gibi düşük değer gösterir. Bu durumda da, çekilen negatifse, çok koyu, dia ise çok açık çıkar. Sadece yansıyan ışık pozometremiz varsa, konu nasıl olursa olsun önüne konan ve aynı ışığı alan bu gri karttan ölçüm yapılırsa pozlandırma hatası olmaz. Tarafsız bir ölçüm yapıl-

mış olur. Her türlü yansıyan ışık ölçümünde pozometre fotoğraf makinesinden konuya doğru tutulur.

- *Bu noktada Sabit Hoca'nın tanımlamasından şöyle bir sonuç çıkardım; pozometreyi cismin olduğu yerden pleksiglas parça kapalı olarak ışık kaynağına doğru çevirmemiz gerekiyor.*

Pozometre penceresi önüne sürülen pleksiglas kapsül, sadece gelen ışık (konuya düşen ışık) ölçümünde kullanılır. Bu ölçüm konuya doğru değil konuya arkamızı dönerek makinaya doğru (tam olarak ışık kaynağına doru değil) yapılır. Nokta pozometre ile yapılan ölçümün (spot ölçüm) bununla ilgisi yoktur. Bu tür pozometreler sadece yansıyan ışık ölçerler.

- *Bu durumda fotoğraf makinesinin TTL pozometresi, cismin üzerinden yansıyan yüzde 18'lik ışığa göre, el pozometresi de cismin olduğu yere, ışık kaynağındangelen ışığın yüzde 18'ine göre ölçüm yaparsa aynı değerleri verirler.*

Oldukça doğru.

- *Fakat bu durumu defalarca denememe rağmen el pozometresi ile TTL pozometre hep farklı değerler vermekte. Benmi bir hata yapıyorum, yapıyorsam bu hata nedir?*

İki ayrı pozometre kullanıyorsunuz. Öncelikle bunların aynı tip ölçümde aynı değerleri verdiğinden emin olalım. Yoksa aletler arasında kalibrasyon farkı sıkça rastlanan bir durumdur. Pozometreler böylece kalibre edildikten (eşitlendikten) sonra hala gelen ve yansıyan ışık ölçümleri farklı ise anlaşılıyor ki konunuzun yansıtıcılığı yüzde 18'den farklı imiş. Eğer yansıyan ışık daha yüksek çıkıyorsa konu orta griden daha parlak (beyaza doğru), yansıyan ışık ölçümü daha düşük çıkıyorsa konunuz orta griden daha koyu tondadır. Bu taktirde gelen ışık ölçümü daha güvenlidir.

- *Peki el pozometresinin önündeki pleksiglas parçayı kapatmadan, direkt ölçüm yapıyorsak el pozometresini fotoğraf makinesinin önünden cisme doğru çevirip mi ölçüm yapmalıyız?*

Evet

- *Bu durumda pozometre cisimden gelen yüzde 18'lik ışığın tamamını mı ölçer?*

Pozometrenin gördüğü alan, öncelikle aletin görme açısına sonra da konuya olan mesafeye bağlıdır. Konuya yaklaştıkça daha dar bir alanı, uzaklaştıkça daha geniş bir alanı ölçer.

- *Bir diğer konu da el pozometresinin ne kadar genişlikte bir alan için ölçüm yaptığı. Benim elimdeki pozometre Lunasix 3 marka bir pozometre ve kaç derecelik bir alanı tarayarak ölçüm yaptığını bilmiyorum.*

Lunasix 3 yansıyan ışık konumunda, çıplak kullanıldığında bu açı 30^0dir. Tele adaptörü takarak 15^0 ve 7.5^0 ölçebilir.

- *Objektifin görüş açısından, yani vizörden görünen alandan daha fazla veya daha az bir alan için ölçüm yapıyorsa yanıltıcı olmaz mı?*

Olur. Yansıyan ışık ölçümü yapılırken iki risk vardır: Birisi, ölçümün orta griden veya normal bir konudan yapılmamış olması, ikincisi ise, sizin de değindiğiniz gibi çekim alanı ile ölçüm alanının farklı olmasından kaynaklanır.

- *Bu konuda nasıl bir yol izlemeliyim, el pozometresini nasıl kullanmalıyım?*

El pozometresini daha çok gelen ışık ölçümü için kullanınız. Konunun koyuluğu ne olursa olsun bulacağınız değer yansıyan ışığa oranla daha tarafsız ve doğruya yakındır. ölçüm üzerinde sadece konu koyuluğuna bağlı olarak fizyolojik küçük bir düzeltme yapılır. Açık konularda -1/2 diyafram, koyu konularda +1/2 diyafram gibi. Halbuki yansıyan ışık ölçümü koyu bir konudan yapılmışsa -1, -2 diafram gibi daha ciddi bir düzeltme gerektirir. Bu miktar çok farklı hem de ters yöndedir. Birinde (+) olan düzeltme diğerinde (-) dir.

- *Bu doğrultuda, sahip olduğum pozometre veya genel olarak pozometrelerin kullanımı ile ilgili biraz daha detaylı bilgi verirseniz çok sevinirim.*

Bu açıklamalardan sonra tekrar kuşkunuz kalırsa çekinmeden sorun. "Bu konuların bu kadar uzatılmasına ne gerek var" diyenlere aldırmayın. Pozlandırma sorunlarını çözmek, bir fotoğrafçı için ciddi bir aşamadır. Tabi isteyenler kafa yormadan makinenin sadece "Program" modunu kullanabilirler. Eğer bu sorunları kafanızda çözerseniz program modunu daha bilinçi olarak kontrol edebilirsiniz.

Soru 396: "makineden bağımsız bir pozometreyle ölçülen değerler sadece, görüntü boyutunun cismin boyutunun 1/10'u kadar veya daha küçük olduğu çekimler için geçerlidir" ifadesi kullanılmış. Bunu örneklerle açıklayabilir misiniz?

Bir objektifin maksimum açıklığı örneğin 1:2.8 veya herhangi bir diyafram değeri örneğin 1:8 diyafram sadece net ayarı sonsuzdayken mutlak olarak doğrudur. Bu objektifin netleme boyunun en kısa halidir. Objektif yakın objelere netlenince filmden uzaklaşır ve filme düşen ışık miktarı azalır. Dolayısıyla üzerinde yazılı diyafram değerleri geçersiz olur. Belli bir noktadan itibaren pozometreyle ölçülen değer makineye uygulanırken büyütme oranına bağlı bir düzeltme yapılması gerekir. Buna körük faktörü denir. Pozometrenin yakın çekimlerde hata yaptığı düşünülmemelidir. Pozometre doğrudur. Doğru olmayan diyafram değeridir.

Örneğin siz 8 diyaframla çektiğinizi düşünürsünüz ama o netleme mesafesinde diyafram 9 olmuştur ya da 11 olmuştur. Bu taktirde pozu 1/2 ya da 1 diyafram arttırmak gerekir. Objektiften okuyan bir TTL pozometrede bu düzeltme kendiliğinden yapılmış olur. Bir örnek vermek gerekirse, dış boyutları 24x36 cm'den daha küçük alanlar 35 mm makineyle çekilirken bu düzeltme akla gelmelidir. Esasen Mamiya RB.67 veya Rolleiflex SL 66 gibi orta format körüklü makinelerde bu gibi poz arttırma faktörleri netleme rayı plakası üzerinde işaret edilmiştir.

Soru 397: Zoom objektif kullanırken çok pozlama PULL yaptırıp, az yıkama (zone sistem) işlemi nasıl uygulanacak? Örneğin, 28 mm'de ya da 210 mm'de çok pozlama nasıl yaptırılacak?

Pozometrenin verdiği değer, ister sabit odaklı ister zoom objektif kullanılsın benzer şekilde arttırılır ya da azaltılır. Birinci seçenek, okunan diyaframdan örneğin bir durak gerisi manuel olarak ayarlanarak (elbette makine manuel konumda olacak) çekim yapılır. ıkinci seçenekse üzerinde "exposure compensation" ayarı bulunan makinelerde gösterge +1 konumuna getirilip makine otomatik pozlandırma konumundayken çekim yapılır. Makinede bu düzenek yoksa ve otomatik konumda çekim tercih ediliyorsa bu kez ASA ayan değiştirilir. Örneğin 125 ASA bir filmi +1 durak fazla pozlamak için ayar 64 ASA'ya getirilir.

Soru 398: Doğru ışıkta kullanılmış ve doğru pozlandırılmış olmak koşulu ile bir renkli dia filmi her hızda doğru renkler verir mi?

Renkli filmlerin bir kısmı (S tipi) flaş ve gün ışığı için kalibre edilmiştir ve en doğru renkleri 1/125 gibi bir hızda verir. Tungsten (L tipi) filmler ise yaklaşık 1 saniye için kalibre edilirler. Bu hızların üstünde ve altındaki hızlarda hafif sapmalar olur.

Soru 399: Bayatlamış bir dia filmi nasıl olur?

Düşük kontraslı ve çoğunlukla magentaya kaçan hakim renkler görülür. Bazı filmlerde yeşil veya Cyan'a kaçma da görülmüştür.

Soru 400: Çok az ışıklı ortamlarda pozometrenin verdiği değerler uygulandığı halde neden poz yetersizliği görülür?

Eşdeğerlik yasası gereği, yani 1/125'e 8 ile 1/60'a 11 aynı koyulukta sonuç verdiği halde bu denklik 1 saniyeden uzun pozlarda bozulur. Pozometrenin gösterdiği değeri arttırarak uygulamak gerekir. Hangi oranda arttırılacağı film üreticilerinin belirlediği teknik datalarda ifade edilir. Son zamanlarda, bazı yeni filmler test edildiğinde bu denkliğin ancak 16 saniye gibi daha uzun pozlardan itibaren bozulduğu ve o noktaya kadar herhangi bir poz düzeltmesi yapılması gerekmediği, kısmen yeni datalarda kısmen yapılan denemelerde görülmüştür. Teknik dataları ile bunu, Fuji Firması ifade etmektedir. Yeni ORWO S/B filmlerde de deneme sonucu anlaşılmıştır. Bu konu daha ayrıntılı olarak bir önceki sayıda açıklandı.

Soru 401: Fotoğraf makinelerinin içindeki pozometreler, yansıyan ışığı ölçen pozometrelerdir. Ayrıca gelen ışığı ölçen pozometreler de var. Acaba makinelerin içine gelen ışığı ölçen pozometre konulamaz mı?

Pozometreler önceleri sadece makinelerden bağımsız olarak yapılırdı. Makine üzerindeki ilk örnekler bugünküler gibi objektif içinden gören, tipte değillerdi. Adeta makineye yapıştırılmış bağımsız birer alet gibiydiler, verdikleri değerler alınıp makineye uyarlanırdı. Genellikle selenyumlu hücre kullanan bu tip pozometrelerin önünde birer difüzör kapsül bulunurdu. Yani gerektiğinde düşen ışık (incident light) tipi ışık okuması yapabilirlerdi. Bir anlamda böyle bir avantajları vardı ama, en büyük eksiklikleri objektif içinden ve görüntü alanını tam olarak değerlendiren bir kabiliyetleri yoktu. Yansıyan ışık ölçümlerinde ancak yakın ölçümlerde güvenilir sonuç verirlerdi. Tele çekiminde hiç güvenilemezdi. Günümüzün pozometreleri bu açıdan mükemmeldir. Ne var ki pozometrenin mükemmel ölçmesi, pozlandırmanın doğru olacağını garantilemez. Koyu ve açık konuların yorumlanarak artı ve eksi poz düzeltmeleri her vakit zorunlu olacaktır. Düşen ışık pozometreleri yorum yapma zorunluluğunu büyük ölçüde ortadan kaldırırlar. Bu yüzden zaman zaman, "günümüz makinelerine neden düşen ışık ölçümü düzeneği konulmuyor" sorusunu hep sormuşuzdur. Ama makine üreticilerinde böyle bir niyetin belirtileri görülmüyor. Belki kendiniz bir deneme yapabilirsiniz. Örneğin objektifinize yarı geçirgen beyaz plastik bir kapak uydurarak ve bu kapağın düşen ışığın beşte birini geçirdiğini kontrol ederek, konuya arkamızı dönüp, ağzı bununla kapalı objektifi ışık kaynağına doğru tutup, bir deneme yapabilirsiniz. İyi sonuç alacağınızı umuyorum.

Soru 402: Işığın ısısını ölçen aygıta thermocolorimetre, tricolorimetre ve kelvinmetre denir. Bu üç kavramla aynı aygıttan mı sözedilmiş olur?

Bu terimlerden en eskisi "thermocolorimetre"dir. Renk sıcaklığını kelvin derecesi olarak ölçer. Ve mevcut ışıkta kullanılan film için hangi düzeltme filtrelerinin gerektiğini belirler. Bu ölçü sisteminin dayanağı ısınarak ışık veren kaynaklardır. Gün ışığından elektrik ampulüne kadar bu tür kaynakların hepsinin verdiği ışık da yeşil oranı sabittir. Oysa günümüzde fluoresan ve deşarj lambaları da var. Bunların spectrumları kesiklidir ve yeşil oranı değişkendir. Bu yüzden bu kaynakların verdiği ışık ölçülürken, sadece kırmızı-mavi oranına değil, magenta-yeşil oranına da bakılması gerekir. Bu yüzden beyaz ışığı oluşturan kırmızı-yeşil-mavi denetlenmiş olur. Bu yüzden bunları ölçebilen aletlere tricolorimetre denir. Kelvinmetre ise sadece bizde kullanılan bir piyasa deyimidir. Batı kaynaklarında rastlanmaz.

Soru 403: Renkli fotoğraf konuşulurken üç ana (mavi, yeşil, kırmızı) ve üç ara renkten (sarı, magenta, cyan) bahsedilir. Oysa ışık tayfı yedi renkten oluşur. Neden yedinci renkten hiç bahsedilmez?

18.yy'da Isac Newton'un tayfı bulduğundan buyana, bu yedi renk sıralaması zararsız bir

başlangıç bilgisi olarak dile getirilmektedir. Daha sonra, Huygens'in dalga teorisi ile rengin aynı zamanda bir elektromanyetik bir titreşim olduğu ve üç rengin üst üste bindirilmesi ile bütün renklerin oluştuğu bilgisi benimsendi. Şu anda her iki teoriyi birleştiren, Alman fizikçi Max Plank'ın teorisi bütün ışık olaylarını açıklayabiliyor. Bunları söylerken sizce kayıp olan yedinci rengi gürültüye getirmeye çalışmıyorum. Renk sayımı konusunda fiziksel sayımın dışında psikolojik renk sayımı ve ressamların renk sayımı oldukça farklıdır. Örneğin ressamlarınkinde yeşil renk yer almaz. Çünkü onlar yeşili, mavi ile sarıyı karıştırarak yaparlar. Fotoğraftaki uygulamalar fizik biliminin kazandırdığı, toplamsal ve çıkarımsal renk sentezleri ile tam olarak örtüşmektedir.

Soru 404: "Siyah-beyaz çekerken az ışıklı, dia çekerken çok ışıklı yerler düşünülür, ona göre poz verilir" cümlesi doğru mudur? Evet ise, bunun nedeni nedir?

Bütün sorun konuların parlaklık oranlarının filminkine uymaması yüzündendir. Bilindiği gibi negatif filmler, ancak yedi duraklık bir parlaklık aralığını kaydedebilir. Bu 1/125'lik bir kontrastlık derecesidir. Oysa konu kontrastları bazen 1/10 gibi düşük, bazen de 1/1 0.000 gibi yüksek olabilir. Siyah-beyaz negatifle çalışırken sıkça duyulan ama ne olduğu az bilinen "zon sistemi" ile, bu kontrast uyumsuzluğu giderilebilir. Bunun tek dayanağı geliştirme banyosunun + ve - değerleri ile yani uzun ve kısa banyo süreleri ile filmlerde farklı kontrastlıklar elde edilebilmesidir. Ama pozlandırma eksiklikleri banyo ile giderilemez. Bu nedenle bir siyah beyaz çekimde gölgelerin mutlaka yeterince poz alması, bunun önemsenmesi gerekir. Çünkü çok ışıklı bölgelerin yoğunluğu, eksik banyo süresi ile kontrol edilebilir. Bu yüzden eski kuşak fotografçıların, bir sloganı vardır: "Gölgelere göre pozlandır, ışıklı yerlere göre geliştir." Bu söz zon sistemini en net açıklayan ifadedir. Dia filmlerinin ise, banyo süreleri oldukça kesindir. Eksik ve fazla banyo, renk kaymalarına neden olur. Bir dia filmine kaydedilebilecek kontrast aralığı, tıpkı siyah-beyaz baskılardaki gibi 5 duraktır. Yani 1/30'dur. Bu yüzden siyah beyazdaki esneklik mevcut değildir. Parlaklığı 1/30'dan yüksek konularda, ya gölge detaylarından ya da ışıklı bölgelerden fedakarlık edilmesi zorunludur. ışıklı kısımlardan vazgeçmek, diada boş, delik alanlaryaratır. Gözü alır ve rahatsız eder. Özellikle projeksiyonda. Bu yüzden beyazların delinmesinden sakınılmalıdır. Işıklı bölgeler önemseniyorsa, problem yoktur. Pozlandırma bu bölgeleri kurtaracak gibi verilmeli ve bu takdirde gölge alanların kömür karası ve detaysız olacakları kabul edilmelidir. İstenmiyorsa kadraj dışına çıkarılmalıdır. Tersine, gölgeli alanlar önemli ise, bu bölgeleri kurtaracak şekilde poz arttırılmalı, ama bu kez ışıklı alanların yapacağı kötü etkiyi azaltmak için bunlar kadraj dışına atılmalıdır. Görüldüğü gibi kadraj konusu, konu kontrastı ile yakından ilgilidir. Bu açıklamalar elbette bir dolgu ışığı ile gölgelerin beslenmesi olanaksızsa özellikle uzak konular için geçerlidir, yakın konularda bunu, örneğin bir dolgu flaşı ile gölgeleri besleyerek çözümlemek olanaklıdır.

Soru 405: Fotoğraf makinemizin verdiği poz değerini hangi durumlarda + (artı) veya - (eksi) değer vererek düzeltmeye gideriz?

Bütün pozometreler yansıtıcılığı yüzde 18 olan bir orta gri referans kartından ölçüm yapıldığında doğru değer verirler. Konuların bir çoğunun ortalama yansıtıcılıkları bu mertebede olduğu için bu değer benimsenmiştir. Ama her konu bu çoğunluğa girmez. Koyu konulara bakınca, sanki aydınlatma daha azmış gibi düşük değer ölçülür. Beyazlara bakılınca da bunun tersi çok aydınlık varmış gibi yüksek değerler ölçülür. Bunları telafi edecek bir poz düzeltmesi yapılması gerekir. Açık konular için bu, konunun gri kartla olan farkına göre (+) düzeltme, koyular için (-) düzeltme yapılır. Bunun derecesi deneyimle kazanılır. Şöyle bir deney yapalım. Bir duvara yan yana beyaz ve siyah karton yapıştıralım. Makineyi elimize alıp önce beyaz, sonra siyah kartondan iki ayrı ölçü alalım. Her ikisininde de kartonun vizör çerçevesini doldurmasına bağlı olarak bu ölçümler siyah için 1/125'e 2.8, beyaz için 1/125'e 11 olabilir.

Sonra öyle kadraj yapalım ki siyah ave beyaz, vizörde 1/2 yer kaplasın bu kez ölçüm 1/125 5.6 olacaktır. Aydınlatma hiç değişmediğine göre pozun hiç değişmemesi gerekir. Bu durumda doğru poz 1/125'e 5,6'dır. Neden böyle söylüyorum. Çünkü 1/2 beyaz 1/2 siyah karışımı yüzde 18 yansıtıcılığı olan orta griyi temsil eder. Bu deneyde kadrajı değiştirerek siyahın oranını arttırırsak okunan poz süresi azalacaktır Tersine beyazın oranı artarsa artacaktır ki her durumda doğru poz 1/125'e 5,6 olmalıdır. Bu yüzden pozunu ölçtüğünüz sahnede, ortalama koyuluğun beyaza siyaha veya orta griye olan yakınlığına göre düzeltme yapılmalıdır.

Soru 406: Bazı fotoğraf makinelerinde bulunan ve poz ölçüm sistemleri olarak bilinen matris ölçüm, merkez ağırlıklı ölçüm ve spot ölçüm kullanımından özetle bahseder misiniz?

Bunlardan her biri, makinaların ışıklı panelinde simgelerle gösterilir. Spot ölçüm modu genellikle vizör ortasındaki küçük daire kadar bir alandan yansıyan bölgeyi okur. Bunun biraz daha genişi dar alan ölçümüdür ki, bu da vizörde ve panelde daha geniş bir daire ile işaretlenmiştir. Genel okuma, tüm görüntü alanını okur. Bunların bazıları merkez bölgeye karşı daha duyarlı olabilir.

Matris ölçümünde ise görüntü alanı 5'e bölünmüştür. Ağırlıklı ortalama yapan bir sistemdir. Merkezi daha büyük oranda, merkezin altındaki sağ ve sol bölgeleri ikinci derecede üstündeki sağ ve sol bölgeleri de daha düşük oranda ortalamaya katar. İncelikli bir poz değerlendirmesine vakit yoksa özellikle dia çekimlerinde en kullanışlı yöntemdir. Genel ölçüm, çok parçalı koyulukların ve büyük kontrastlıkların olmadığı standart konularda yeterlidir. Spot ölçüm incelikli poz değerlendirmeleri için vazgeçilmez yöntemdir. Ama unutularak genel ölçüm gibi kullanılması çok büyük hatalara sebep olur. Çünkü duyarlı noktanın, konunun neresine rastlayacağı bilinmiyordur. Dar alan ölçümü için de aynı sakıncalar derece farkı ile söylenebilir. Ama riski daha azdır. Bence herkes çekeceği konunun karakterine göre kullanım alışkanlığı edinmelidir.

Soru 407: Renk ölçer (color metre) nasıl kullanılır?

Color metre deyimini ilk kez duyuyorum. "Kelvinmetre" de bize özgü bir deyimdir, ama alıştık artık. Doğrusu ise "thermocolorimetre" ve "tricolormetre". Her ikisi de tıpkı pozometre ile düşen ışık (incident light) ölçümü gibi konuyu arkamıza alıp fotoğraf makinesine doğru dönerek yapılır. Amaç, konudan yansıyan ışığı değil, konuya düşen ışığın renk sıcaklığını ölçmektir. Thermocolorimetre, sadece ısınarak ışık veren enkandesan kaynakların verdiği ışığı ölçer. Çünkü bu tür kaynaklarda sadece mavi ve kırmızı oranı değişkendir. Yeşil oranı sabit olup %33.3'dür. Bu tür ışıklar sadece mavi-kırmızı filtre ikilisi ile düzeltilebilir ve bir cihaz da bu dengeyi renk sıcaklığı cinsinden belirler hatta ışığın hangi filtre ile, kullanılan filme uygun hale geleceğini gösterir.

Günümüzde, stüdyo aydınlatmasında artık bu tür lambalar kulanılmadığı için bu tür bir ölçü aleti sadece dış çekimlerde veya mevcut ışıkla iç mekan çekimlerinde işe yarar. Buna karşılık günümüzde stüdyo lambası olarak olmasa bile mevcut ortam ışığı olarak fluoresan ve diğer deşarj lambaları kullanılıyor. Bunların tayfı, kesikli olup yeşil oranı sabit değildir. Bu yüzden ortam ışığının artık sadece mavi-kırmızı dengesi bakımından değil aynı zamanda yeşil-magenta dengesi bakımından da ölçülmesi gerekir. Bunu sağlayan yani üç ana rengin üçünü de ölçen aygıtlara "tricolormetre" denir. Ayrıntılı kullanım bilgileri için her cihazın kendi el kitabına bakılması gerekir.

Soru 408: Renkli fotoğrafta doğru rengin önemi nedir?

Fotoğrafın birincil işlevi, ait olduğu obje hakkında bilgi vermektir. Objenin rengi de bu bilgilere

dahildir. Bu önemin derecesi, fotoğrafın amacına göre değişebilir. Bir ürünün tanıtımı için çekilen fotoğraflar, her devirde, renklerinin aslına uygunluğu bakımından irdelenmiştir. Günümüzde de bu kriter hala geçerlidir. Ne var ki etkisinde kalınan postmodern anlayış hiçbir gerçeğe saygı duymadığı için doğru renklerin yerini çarpıcı renkler almıştır. Bu renk deformasyonları ile tanıtım için öngörülmüş sözüm ona "konsept"e (!) göre davranılmaktadır. Bu sorumsuz sapmalar fotoğraftan çok reklam filmleri arasında göze çarpıyor. Rahatsız edici derecede kontrast ve sıtma sarısı bir dominantla sunulan bu filmler sözüm ona güneşi, doğayı ve özgürlük duygusunu çağrıştırıyor. İpe sapa gelmez bu tür demagojilerin adı hep "yeni konsept" oldu. Bu türden sapmaları, tanıtım fotoğrafının bazı dallarında da görmek mümkündür. Ama bir halı ya da tekstil ürünü çektiren işveren, ürünlerinin gerçek renkleri ile görünmesinde haklı olarak ısrar etmektedir.

Film yapımcıları, bir vakitler, filmlerinin "namuslu renkleri" ile övünürlerdi. Ama gün geldi, doğru rengin yerini güçlü renk aldı. Bu türden filmlerin diaları sanki Photoshop'ta işlem görmüş ve doygunluğu arttırılmış gibidir. Fuji Velvia, Kodak VS100 ve Elite Ultra Color böyle filmlerdir. Bugün artık, belli özel kullanımlar dışında, doğru rengin yerini etkili renk almış bulunuyor.

Fotoğrafta etkili renge önem verilmesi, yeni bir gelişme değildir. Bunu bütün fotoğrafçılar bilir. Usta fotoğrafçı ve fotoğraf hocası Andreas Feininger'in 40 yıl önce yazdığı "The Complete Color Photographer" kitabında aynen ifade ettiği gibi, fotoğrafta doğru renk ve etkili renk iki ayrı kriterdir. Çekilen fotoğraflara sonradan bakarken aldığınız izlenimlere göre bir fotoğrafta renkler;

- Doğal olduğu halde doğal görünmeyebilir.

- Doğal olmadığı halde doğal görünebilir.

- Renkler ne doğrudur ne de doğru görünüyordur, ama etkilidir.

Görünüyor ki, daha o yıllardan doğallık ve doğruluk kavramları yanında etkiye de eşdeğer bir önem verilmektedir. Özellikle işlevsel fotoğrafın dışında, kişinin özel ifadelere ulaşmak için bu tür sapmalardan yararlanabileceği öngörülmektedir. Ne var ki bu istisnai davranışların fotoğrafçılık mesleğini işgal edeceği ve fotoğrafçıyı renge ilişkin tüm sorumluluklardan kurtaracağı akla gelmezdi.

Soru 409: Plan film (tabaka, düzlem) kullanan makinalarda tek film çekilmesine imkan tanıyan mekanizma dışında birden çok film çeken mekanizma sistemi var mı?

Düzlem (tabaka) film çeken makinalarda adaptör yardımı ile roll film çekmek mümkündür. Ayrıca bu tür makinaların basın fotoğrafçılarınca kullanıldığı eski devirlerde film şasisi olarak adına film-pak adaptörü denen bir adaptörle aralarına kağıt konmuş 12 plan film bu şasiye konulmakta ve her poz çekildiğinde kağıt çekilerek çekilen filmin arkaya aktarılması yoluyla peş peşe 12 poz çekebilmekte idi.

Soru 410: Fotoğrafta beyaz yerlerde mi, yoksa siyah yerlerde mi detay gözükmeli?

Böyle sorulara oldum olası bayılırım. Daha orta okul yıllarında gruplara ayrılıp "aşk mı mutluluk getirir, yoksa para mı" konulu münazaralar yaparlardı. Şimdi söyleyin bakalım beyazlar mı detaylı olmalı siyahlar mı? İşte cevapları:

a)Her ikisi de

b)Hiçbiri

c)Duruma göre değişir

İhtiyacımız böylesi kestirme cevaplar mıdır? Pekiyi, çıplak gözle bakarken böyle bir sorununuz var mı? Belki de çoktan seçmeli sınavları hiç sevmemem bu yüzdendir.

Dönelim benim soruma; çıplak gözle bakınca beyaz yerleri yani ışıklı bölgeleri, siyahları yani gölgeleri görme sorunumuz var mı? Elbette yok. Olmadığı için gölgelere siyah demiyoruz da gölge diyoruz. Çünkü içini görüyoruz. Işıklı yeler de patlak beyaz değil dokusu ne ise belli. Bu sorun fotoğrafın sorunu mudur? Bu yüzdendir ki ben sizin sorunuza karşılık desem ki "her ikisinde de detay görülmeli" bu her durumda elimizde mi, gerçekleşebilir mi?

Objeler, üstlerine düşen ışığı farklı oranlarda yansıttıkları için farklı parlaklıkta görünürler. En parlak yerin yansıttığı ışığın en koyu yerin yansıttığı ışığa oranına sahnenin parlaklık oranı denir. İnsan gözü bire, bir milyon gibi bir parlaklık oranını, yani sahnenin kontrastını tolere edebilir. Fotoğrafta kullanılan duyarkatların hiçbiri, hiçbir zaman bu kontrastı algılayamaz. Filme çekilen görüntülerde bu kontrastlık algılaması pozlama+banyo ikilisi ile yumuşatılarak genişletilirdi. Şimdi ise dijitalde yazılımlarla aynı algı toleransı sağlanıyor.

Her iki yöntemde de yumuşatılmış ham görüntüyü bitmiş görüntüye dönüştürürken, tercihimizi yaparken, bizi sınırlayan fotoğrafın basılacağı kağıdın yansıtıcılığıdır. Kağıdın en beyaz yerinin yansıtıcılığının siyah olarak baskı yapılan yere oranı 1/30 civarındadır. O halde baskı yaparken orijinalde bin bir zahmetle elde ettiğimiz ham görüntü kontrastını 1/30'a indirirken tercih yapmak gerekecektir. Pekiyi, bu tercih neye göre yapılır? Bu tercih ne ölçüde kişisel ne ölçüde objektif olabilir?

Ben şimdi size gücümün yettiğince bazı pratik ölçütler koyarak işi reçete haline getirebilir miyim diye bakıyorum. Fotoğraf alanının çoğunu ışıklı alanlar kaplıyorsa ışıklı alanların detaysızlığı kabul edilemez. Buna karşılık, nispeten küçük ve az önemli gölgeli alanları blok siyaha gömebiliriz. O halde bu durumda doku tercihimizi ışıklı alanlar için kullandık. Alan karşılaştırması bakımından tersine bir durum varsa o takdirde alanca önemli olan gölgeli bölgelerde ayrıntı görmek isteriz ve pozlandırma tercihimizi ona göre yaparız.

Dedik ama bitmedi. Keşke bu kadar basit olabilseydi. Şimdi kanatları aralanmış, koyu renk bir kapıdan dışarı bakan bir kadın yüzü düşünün. Kadının yüzü fotoğrafın tek aydınlıklı bölgesi olsun. Ölçümü kapı kanatlarına göre mi yapacaksınız. O takdirde kadının yüzü detaysız patlak beyaz olur. Olmadı. Demek ki hazır reçetelere bu denli iltifat etmeyelim. Her fotoğraf makinesi, arkasında gören göz ve düşünen bir beyin özellikle bu beyinde yıllar yılı depolanmış deneyimler olmalı ki bir fotoğrafçıdan beklenen hızlı ve doğru karar verilebilsin. Fotoğrafta beyaz yerlerde mi, yoksa siyah yerlerde mi detay gözükmeli?

MAKALELER

Aydın Belediyesi'nin İkinci Fotoğraf Yarışması

Geçen yıl ilk kez yarışma açan Aydın Belediyesi'nin niyeti konulu ve uluslararası bir yarışma açmaktı. Sayın avukat Fatma Yakan bana fikrimi sorduğunda, ilk yıl için bunun erken olduğunu, konulu bir yarışmanın katılımı çok kısıtlayacağını söylemiştim. Bu yıl bu iki niyetten birincisini, konulu yarışmayı gerçekleştirdiler. Konu küresel ısınma oldu. Bu gerçekten günümüzün sorunu idi. Katılım beklediğimin üstünde oldu. Ne var ki bu konuyu simgeleyen motiflerden sadece bir tanesi olan çatlamış toprak görüntüleri, nerede ise katılımın tümüne egemen idi. Sanırım biz, ulus olarak birtakım simgelere saplanıp kalıyoruz. Diğer alternatiflere fazla kafa yormuyoruz. Tıpkı bazı politikacılara saplanıp kaldığımız gibi. Yarışmanın öteki alanı serbest olanı idi sanırım artık bundan sonra uluslararası bir yarışma niyeti de gerçekleşebilir. Bunu içtenlikle tavsiye ettik.

Bir süre önce Ayvacık Belediyesi Uluslararası Yarışma jürisinde bulundum. İlk kez yapılan bu yarışmanın doğrudan uluslararası olması katılımı olumsuz etkilememişti. Ne var ki yurt içinden katılım son derece sınırlı idi. Umarım Aydın Belediyesi açacağı yeni yarışmanın yurt içi koşullarımızın gerektirdiği gibi yeterince erken ve ısrarlı bir şekilde duyurmayı başarır.

Yarışmalar konusunda beni çok sevindiren görünüm de Fotoğraf Federasyonu'nun tutumu oldu. Başlangıçtaki rolü sadece biçimsel bir danışmanlık ya da ne derseniz gözlemcilik gibi algılanan kurumumuz artık etkin bir düzenleyicilik misyonunu yüklenmiş görünüyor. Ayvacık ve Büyükçekmece belediyelerinin değerlendirme öncesinde Sayın Serdar Akyay'ın her şeyi noksansız hazırladığını jüri kararı sonrasında da konuyu sahiplenip sonlandırdığını iftiharla izledim. Bu kez Aydın'da da Sayın Tayfun Kocaman'ın benzer tutumunu gördük. Üstelik zahmet edip bizi Adnan Menderes Hava Limanı'nda karşılamaya gelmişti.

Bu arada bir dileğimi ifade etmek istiyorum. Artık jüri çalışmalarının standart bir yönteme bağlanması için vakit gelmiştir. Objektif kriterlere bağlı böyle bir çalışma yöntemi bir yönüyle jürileri rahatlatacağı gibi diğer yönüyle de yarışmaya katılanlara güven verecektir. Günümüzde gerek fotoğraf çekmenin gerekse değerlendirmenin alt yapısını oluşturan fotoğrafın yapısallığı çoğu kişi tarafından göz ardı edilmekte. Her iki eylemin de sonuna kadar duygusal ve kişisel değerlendirmeler olduğu sanılmaktadır. Değerlendirmelerde böyle bir kural tanımazlığın egemen olmaması gerekir. Fotoğraf Federasyonu'na düşen bu göreve yardımcı olmak için bütün jüri üyelerimizin hazır olduğuna inanıyorum. Böyle bir yönergenin jürileri bağlayacak tepeden inme bir karar olduğu düşünülmemelidir. Şunu net olarak söyleyebilirim jürilerde bulunduğum yaklaşık kırk yıl boyunca yeterli birikimin hatta geleneğin oluştuğuna inanıyorum.

Özellikle son on beş yıl içinde benim katıldığım tüm jürilerde aşağıdaki yöntemin istisnasız uygulandığını söyleyebilirim.

- Ana ilke yere serilmiş fotoğraflardan gezerek ve konuşarak ödül grubuna aday seçmek değildir.
- Ana ilke peş peşe turlarla başarısız fotoğrafları elemektir.
- Çıkarımsal bir yöntemle finale yaklaşmak ödül grubunu süzerek oluşturmaktır.
- Bir fotoğrafın kazara elenmemesi için birinci turda sadece bir oy, ikinci turda iki oy aranır ve turlar ilerledikçe gerekli oy sayısı da artar.
- Ödül grubuna ulaşınca fotoğraflar numaralanır örneğin birden on ikiye kadar.
- Kapalı oyla her üye en beğendiği fotoğrafa 12 puan vererek fotoğrafları değerlendirir. Her puan sadece bir kez kullanılır.

Her fotoğraf için üyelerin kişisel puanlarının toplamı o fotoğrafın sonuç puanını belirler. Sıralama böylece belli olur.

Bu yöntem, bizi, etkileşmelere, duygusallığa karşı oldukça kapalı tutarak, olabildiğince objektif bir uzlaşmaya götürür. Elbette açık adla katılma yerine rumuzla katılma geleneği de kural haline getirilmelidir.

Aydın 2. yarışması da bu yöntemle yapıldı. İnanıyorum ki yüz akı ile sonuçlandı. Sonunda belediye başkanı yoğun işlerinden ayrılıp bize katıldı. Uzun uzun sohbet ettik. Ayrılırken bize her zamanki armağanları ve onur plaketlerini verdi. Herkes açısından başarı ile sonuçlandığını düşündüğüm bu yarışma için başta belediye başkanı olmak üzere tüm ilgililere teşekkür ediyorum.

Bir anma toplantısının ardından

Geçtiğimiz nisan ayının dokuzunda Mimar Sinan Güzel Sanatlar Üniversitesi oditoryumunda bir anma toplantısı yapıldı. 30 yıl önce bir kuruluş için kader birliği yapmış, bugün ise bazıları ile ancak seyrek görüşebildiğimiz kişilerle toplandık. Bunlar 30 yıl önce eski G.S.A çatısı altında kurulmuş Fotoğraf Enstitüsünün kurucu üyeleri, yöneticileri, emekli ve çalışan öğretim elemanları ile eski öğrencilerdi. Anılar tazelendi, teşekkür belgeleri verildi.

Son 30 yılın nasıl geçtiğini hiç bilmiyorum. Yıl 1978 İstanbul İmar Müdürüydüm. Bir davet aldım. Prof. Sadun Ersin Akademi başkanıydı. Prof. Erdoğan Aksel Güzel Sanatlar kısmını yönetiyordu. İlk toplantı Prof. Erdoğan Aksel'in makamında yapılmıştı. Konuk olarak da Gültekin Çizgen ve rahmetli Şahin Kaygun çağrılmışlardı. Ben ikinci toplantıdan itibaren katıldım. Katılış o katılış. O sırada akedemi kadrosunda bulunan İnal Göral, Mehmet Bayhan ve rahmetli öğretim görevlisi Cafer Türkmen de vardı.

Bu girişim, bir Japon fotoğrafçının (sanırım adı Namikava idi) Topkapı Sarayı'nda uzun soluklu bir kitap fotoğraflaması yapacağı için kendisine gerekli kolaylıkları sağlamak ve kapıları aralamak için Tokyo Büyükelçiliğimize başvurup Türkiye'de bir fotoğraf okulu açmayı vaad etmesiyle başlamıştı. Bize böyle anlatıldı. İlerleyen çalışmalarda Bay Namikava'nın sadece bir toplantıya katıldığını hatırlıyorum. Bu vaadin arkası gelmeyince Akademi yönetimi iradesini şu şekilde ortaya koydu; - madem ki çalışma bu denli ilerledi bu girişimi kendi olanaklarımızla gerçekleştirelim.

Bundan sonra her zamanki alışkanlığımızla batıdaki ve Japonya'daki örnekleri incelemeye koyulduk. Verilmesi öngörülen dersleri verecek profesyonel öğretmenler yoktu. Zorunlu olarak fotoğrafçılar hizmete çağırıldılar. Ben de bunlardan biriydim. Ama kimilerine göre de iyi ki öyle oldu. Çünkü çok iyi biliyoruz ki kendini teorik sıralara kilitlemiş nice akademisyen hiç uygulama yapmadan en üst rütbelere ulaşmaktadır. Hayatında taş üstüne taş koymamış nice mimar ya da mühendis profesörlerimiz var.

Doğmakta olan bu kurum bir okul, bir fakülte değil bir enstitü idi. Dolayısı ile tek işlevi eğitim olmamalıydı. Hayatla bütünleşen, dışarıya iş üreten ve bu arada ayağı yerde bir eğitim veren konumda olmalıydı. Bu sayede, pahalı teknik alt yapısı ve işletme masrafları akademiye yük olmadan karşılanabilirdi. (Nitekim bu sorun ileride ağır bir şekilde yaşandı.) Akademi kadroları bu görüşe sıcak bakmıyorlardı. Bu yüzden olacak, dışarıdan katılan bizler tüzük çalışmalarına çağırılmadık, tüzüğü önümüzde hazır bulduk. Bu bir yol ayrımı idi. Benim gibi yönetime talip olmayıp sadece eğitimi amaçlayanlar çalışmalarına devam ederken Gültekin Çizgen ve Şahin Kaygun artık toplantılara gelmez oldular.

İlk kez 1978 de öğrenci alındı. 1978-79 ders yılı Akademi merkez binasında kültür dersleri ve temel sanat eğitimi ile geçti. Bizler meslek dersleri için ikinci yıl eğitime katıldık. O yıl caddenin karşısında Genel Sigorta binasının arka bahçesinde yaklaşık 80 basamakla çıkılan bir set üzerindeki iki katlı bina kiralanmıştı. Eğitim orada yapılacaktı. Alt katı Geleneksel Türk sanatları, Üst katı fotoğrafa ayrılmıştı. Bina çepeçevre pencereli tipik bir açık ofis planına sahipti. Ne karanlık oda ne de stüdyo vardı. Bu boş mekânın bir fotoğraf okuluna dönüştürülmesi ciddi bir tadilat konusuydu. Akademinin onarım olanakları yetersizdi ve yeterince hızlı değildi. Meslek eğitimi bekleyen ikinci sınıf öğrencilerine çok iş düşüyordu.

Bu yetersiz ortamı iyileştirmek için onların yardımı ve özverisi unutulamaz. Ayrıca bugün dönüp bu ilk öğrencilerin işlerine bakınca şimdi biraz daha rahat olanaklarda eğitim gören öğrenciler kadar iyi olduklarını görüyorum.

Enstitü kuruluşu onandıktan hemen sonra Akademi sanırım 40 kişilik bir danışma kurulu listesi yapıp açılışa davet etmişti. O tarihte sponsorluk henüz adet değildi ama ihtiyaçlar hep vardı.

Bu yüzden bu danışma kuruluna belki bir şey danışılmadı, ayrıca bir kez daha toplanıldığında hatırlamıyorum, ama bu yöntemle oldukça malzeme bağışı sağlandı. Böylece Akademi yönetimi nerdeyse hiçbir donanım yatırımı yapmadan fotoğraf gibi pahalı bir eğitimi başlatmış oldu. Olumlu gibi görünen bu başlangıç, bir yandan bir alışkanlığın başlangıcı oldu. Fotoğraf eğitiminin masraflı bir eğitim olduğu yönetimin gözünden kaçtı. Bunun acısını yıllar boyu öğretim elemanları çekti.

Sonuç:

• Günümüzün disiplinler arası esintileri henüz başlamadan bu bölümün salt bir fotoğraf enstitüsü olarak tasarlanması isabetli olmuştur. Yoksa her şeyden birer parça veren ve sadece zengin çocuklarına sığınak olan, bir "art school" modeli ülkemiz için hiç de gerekli değildir.

• Türk gibi başlamak sözünü her kim söylemişşe ağzına sağılık. Gerçekten de Fotoğraf Enstitüsü bütün hazırlıksızlığa ve olanaksızlıklara karşın bir seferberlik ruhu ile iyi başladı. Ama bir atımlık barutu varmışcasına orada kaldı. İlk yılların zorlukla tırmanılabilen kiralık binasının terkedildiği iyi oldu ama onun yerine sadece bir buçuk apartman dairesi büyüklüğünde fotoğraf eğitimine hiç uygun olmayan bugünkü yerine geçildi ve orada kalındı. Yıllardır bir Bomonti hayalinden söz edip dururlar. Ama heralde ancak bir kuşak sonra gerçekleşecek bir hayal gibi görünüyor. O gün geldiğinde fotoğraf eğitiminin gereksinimleri ne olur bugünkü planlama neye göre yapılıyor bölümde pek bilen yok.

• Bir ülke, eğitimini istihdam gereksinemlerine göre planlamalıdır. Bu elbette planlı yaşamı seçenler için böyledir.

Bizim 30 yıllık geçmişi olan yüksek fotoğraf eğitimimizin altı boştur. Daha da uzun yıllar böyle kalacağa benzemektedir. Oysa ülkemizin gerçek ihtiyacı yüksek tasarımcılardan (!) çok ara elemanlarınadır. Ama bizim ülkemizde herkesin çocuğu, sadece bir numara ve "star" olmak üzere yaratılmış olduğundan bu gibi okullar açılsa da uzun ömürlü olmazlar.

Üniversite kapılarındaki yığılmalar hep bu statü merakından doğmaktadır. Herkesin yüksek öğrenim hakkı elbette vardır ama bunu hak etmek te gerekmez mi? Bugünün lise mezunları bundan 50 yıl öncesine kıyasla nerede ise ortaokul seviyelerindedir.

Bugün pek çok çocuğun odasında bulunan bilgisayar sadece dekoratiftir. Bilgiler internette depolanmıştır, gerekince çağrılmak üzere beklerler. Öğrenilmesi gerekmez. Esasen çoktan seçmeli bir dünyada yaşıyoruz. Sentez yapmak gerekmediği için bilgileri taşımak da gerekmez bu bir tür hammallık olur.

• Türkiye'de yeni olan fotoğraf eğitimi kıdemli bir eğitim kurumu olan Güzel Sanatlar Akademisi çatısı altında tasarlandığı için kurum yöneticileri diğer sanat dallarının doğasından gelen alışkanlıkları ile, daha pahalı bir teknik altyapı gerektiren, tüketim giderleri de oldukça yüksek olan fotoğraf eğitiminin ihtiyaçlarını bir türlü benimseyememişlerdir. Kuruluş donanımları tamamen bağışlarla karşılandığı gibi daha sonraki yıllarda da ciddi yatırımlar yapılamadığı için eğitimin ufku olanaklarla sınırlı kalmıştır.

• Genel olarak üst yöneticiler kendilerine sorun çıkaran alt yöneticiler yerine uslu ve söz dinleyenleri tercih ettiklerinden. Belki de bölümün gerçek ihtiyaçları üst yöneticilerine anlatılamamıştır.

• Sinema ve TV Bölümü daha kuruluş aşamasında farklı bir statüde gerçekten enstitü gibi kurulduğu ve üretim yaptığı için bu kendini kurtarabilmiştir. Gerek M.S.G.S. Üniversitesine bağlı, gerekse diğer bazı üniversitelere bağlı fotoğraf bölümleri öğrencilerinin durumuna bakınca görülür ki sınav kazanmış ve kayıt yaptırmış öğrencilerin sadece %10-15'i o bölümde okumaya hazırdır. Bunun başka dallarda böyle olmadığını ummak istiyorum.

Türkiye bu savurganlığı kaldıracak lükse sahip değildir. Bunun nedenlerinden biri sanat

fakültelerinin şaşılacak derecede düşük puanla öğrenci alıyor olmalarıdır. Bunu alçak gönüllülükle ya da belli bir safdillilikle şöyle açıklayabilirler; "biz zaten yetenek sınavı yapıyoruz ya" pekiyi öncesinde yapılan genel sınavın hiç mi değeri yok? Kendilerinden yaratıcılık beklenen "sanatçı"nın yeterli zekaya ve genel bir alt yapıya ihtiyacı yok mudur? Yoksa sanat fakülteleri başka hiçbir yere giremeyen öğrencilerin rehabilitasyonlarına mı yarıyor?

Öğrencilerin sanat dalları içindeki dağılımında fotoğraf öğrencileri, başka sanat dallarına kabul edilmeyenlerden mi oluşuyor. Bu nasıl bir seleksiyondur. Gerçek fotoğrafçı adayları nerede? Efendim onlar kapının dışında kaldılar. Neden? Çünkü çizemiyorlardı. Halbuki fotoğraf ilk ve tek tercihleri idi. Hem herkes gibi bir çok tercih de yapmadılar çünkü ne istediklerini biliyorlardı. Çizim barajını geçemedikleri için kapı dışarı edildiler. Ne portfolyo gösterebildiler. Ne de mülakata girebildiler.

Pekiyi iyi çizebilme fotoğrafçı adayları için bu denli belirleyici midir? Hayır kimse bunu açıkça söylemiyor. Ama genelde sanat eğitiminin kapısı ancak çizimle açılıyor. Ama iyi çizebilmek bir fotoğrafçı için artı özellik sayılabilir. Bu yüzden zarar gören olmamıştır. Ne var ki dünyanın ünlü fotoğrafçıları içinde desen becerisi ile anılan da olmamıştır. Ayrıca benim tanıyabildiğim önemli fotoğrafçılar arasında çizebilenler çok azdır.

Bu ısrar ya da bu aymazlık bir alışkanlıktan kaynaklanıyor. İfade araçları çizime çok bağımlı geleneksel dallar için bu kriter belirleyici olabilir. Ama örneğin ifade aracı gene çizim olduğu halde çok daha başka nitelikler gerektiren mimarlık ve endüstri tasarımı için çok daha kendine özgü bir sınav yapılmalıdır. Fotoğraf için ise daha değişik örneğin görsel algılama gibi, ışığı ve rengi fark etme gibi testler yapılmalıdır.

Bu özelliklerin göz ardı edilmesi bizim toptancı karakterimize dayanıyor. Nasıl ki, YÖK yasası ile özellliği geleneği ve ayrıcalıkları olan G.S.A. veya tatbiki Güzel Sanatlar Yüksek Okulu gibi okullar Üniversite adı altında üniform bir hale getirilip ucuna edebiyat, fen fakülteleri ve konservatuvarlar eklendi onun gibi...

Şimdi bir sanatçı TV'de kendini tanıtırken diyorki, "ben İ.T.U. de öğretim görevlisiyim konservatuvarın halk türküleri dalında...." 18. yy. dan beri adı önce Mühendishane sonra da İstanbul Teknik Üniversitesi olarak anılan ve özellikleri olan bir kurum bu kez müzik eğitimi mi veriyor. Ne alaka?

• Fotoğraf Enstitüsünün kuruluşunun onuncu, yirminci, yirmi beşinci (çeyrek asır demektir) yıllarında düşünülmeyen bir anma toplantısının nihayet yeni bölüm başkanı Yusuf Murat Şen tarafından önemsenmiş olmasını düşünceli bir hareket olrak algılıyor ve kendisini kutluyorum. Kuşkusuz bu konuda işleri bölüşüp ciddi çalışmalar yapan arkadaşlarını da. Ne var ki bizde iş bölümü bazı kere bütünün bazen de ayrıntıların yitirilmesine neden oluyor. Örneğin bölümün kurucuları ve eski öğretim elemanları ile yapılan röportajlar sırasında kuruluşu izleyen yıllarda emeği geçen bazı öğretmenlerin adlarını anmış olmama rağmen bazı isimleri unutulmuştu. Benimle birlikte çekim teknikleri dersini paylaşan Sevgi Evcim. Basım Matbaa ve Reprodüksiyon dersine gelen Yavuz Evcim, basın fotoğrafı dersine gelen Milliyet Gazetesi'nden Özdemir Gürsoy... Dersleri stüdyosunda yapan Moris Maçaro ve Nusret Nurdan Eren bunlar arasında idi. İhtimal ki benim de hatırlamadığım başka isimler olabilir. Ama eski dosyalara bakınca bu adları eksiksiz bulmak mümkün olurdu. Bu arada optik dersine gelen rahmetli Yılmaz Kaini'den övgüyle bahsedilmiş olmasını, bedensel özrüne rağmen özverili çalışmasının anılmasını bir kadirbilirlik örneği olarak takdirle izledim.

Kağıdı çöpe dönüştürmek

Arabanızla bir kayaya çarpsanız hasarınızı kendiniz ödersiniz. Ama yine de savcılık size kamu davası açabilir. Milli servete zarar verdiniz diye... Öte yandan kendinizi öldürmeniz bile yasaklanmıştır. Öz be öz kendi bedeniniz bile kamunun sayılır. Bir tür milli servet gibi...

Jüri üyesi olduğum yarışmalara gelen fotoğrafların yarıdan fazlası neredeyse ilk bakışta birinci turda elenmektedir. Peki, gönderenler bunu tahmin edemezler mi? Herhalde amaçları bunlarla ülkenin çöplüğüne katkıda bulunmak değildir. Peki, nedir buna sebep? Burada eksik olan yarışmacının jüriye saygısı mıdır? Yoksa fazla olan kişinin şişkin egosu mu? Belki her ikisinin de payı var ama asıl önemli olan bu iki olasılığı harekete geçiren ortak bir "soru" var: "Kime göre?" günümüzde çok kullanılan ve sanki özgür düşüncenin anahtarı gibi görünen bu soruya bayılıyorum. Sanırsınız, yukarıdaki saptama sadece benim kişisel görüşümdür de bir başkası ya da başkaları hemen gözden çıkarılıp elenen bu işleri baş tacı edebilir. Peki, ben jürilerde hep aynı kişilerle mi bulunuyorum? Bu bizim hiç değişmeyen ekibimizin ortak yargısı mıdır? Ben jürilerde "fotoğraf görüşleri taban tabana zıt" kişilerle bulundum. Bazı fotoğraflar elenirken kimsenin kalsın dediğini duymadım. Tam tersine finale doğru ödül grubuna yaklaşırken bu zıt görüşlü üyelerin aynı fotoğrafa oy verdiklerini gördüm.

Bunun adı paylaşılan temel ortak değerlerdir, ortak sağduyudur, beğenidir. Diyeceksiniz ki fotoğrafın topu topu bir buçuk yüzyılık bir geçmişi var. Üstelik değişik fikirlerle çalkalanan dünyamızda, dün ak dediğine bugün kara diyen bir moda aleminin yanı başında bu ortak beğeni dediğimiz şey nasıl oluşabilir? Yoksa bu bir temenniden ibaret midir?

Bazı insanların modaya da markalara da ihtiyaç duyduklarını, hatta bunları yücelttiklerini görüyorum. İnsan nesli yaklaşık bir iki milyon yıldır bu gezegende yaşıyor. Bunun yüzde doksanı gibi bir sürede sadece yaşama savaşı verdi, gözlem yaptı, deneyim kazandı. Milyonla ifade edilen bu süre deneyimlerinin genlere işlemesi için yeterlidir. İnsanoğlu ancak bundan sonra, (yaklaşık elli bin yıl önce) mağara duvarlarına gördüklerini çizmeye başladı. Bunların önemli bir kısmı oldukça gelişmiş bir gözlem gücünü yansıtmaktadır. O günden bu güne kadar resim yapıyor. Öteki sanatlarda da ürün veriyor. Ancak sadece yüz elli yıllık geçmişi olan fotoğrafa egemen olan değerler yüz elli yıllık bir birikimin değil milyon yıllık bir birikimin ürünüdür.

Bunun yanında gerek sanatta, gerek modada otuz kırk yıllık aralarla sürüp giden akımların, dalgalanmaların genlerimizde iz bırakmadığı bellidir. Buna karşılık genlerimize işlemiş milyon yıllık kazanımlar insanlığın ortak mirası haline gelmiştir. Kişiden kişiye ulustan ulusa ufak değişiklikler gösteren bu insanlık mirası güzelin ve doğrunun bulunmasında hiç değilse temelde bizleri birleştirmektedir. Bu hesaba göre ortak sağduyudan ortak bilgi ve beğeniden pay almış kişilerin, başkalarının güdülendirmesine, modaya ve markaya ihtiyaçları yoktur. Bunu söylerken insan yapısındaki değişiklik arayışını ihmal ediyor değilim. Sanat Tarihi boyunca birbirini izleyen karşıt akımlar hep bu arayışın sonucudur. Ama karşıt akımlarla üretilmiş bütün eserlerin kalıcı olanlarında karşıtlığın sadece ideolojik çıkış noktasında olduğu, görsel kalitenin büyük kitlelerce paylaşıldığı görülür. Öte yandan insan yaradılışını, psikolojik yapısındaki farklılığı ve yetersizliklerini de ihmal etmezsek, belli bir azınlık için bu konularda bir yol gösterici ihtiyacının varlığından da söz edilebilir. Bu insanlar için modalar, markalar vazgeçilmezdir. Bu gibi insanların markası sökülmüş kaliteli bir ürünü tanımaları beklenemez.

Fotoğraf gibi ekonomi içinde yabana atılmayacak payı olan bir etkinliğin tüketim yönünde pompalanması tüketim politikalarının bir ihtiyacıdır. Bunun sağlanabilmesi için kişileri belli akılcı ölçülerle sınırlama yerine tam tersine yetenekli, yeteneksiz herkesin kendini "özel(!)" hissetmesini sağlamak ve bu özel kişilerin "çok özel ve çok kutsal iç dünyalarını" dışa vurmalarını

teşvik etmek başkalarını hiç ilgilendirmese de dışa vurulan bu "özgün ifadelere" anlam bulmak ve yüceltmek zor değildir. "Bu çok özgün işleri yorumlayıp vaftiz edecek hatta kutsayacak" birilerini bulup görevlendirmek hatta yaratmak tüketim ekonomisinin yapamayacağı bir şey değildir.

Yaşadığımız günlerin gidişi tastamam bu senaryoya göredir. Öte yandan kalitenin yerini markaların aldığı, performansın kaliteyle değil miktarla ölçütlüğü günler yaşıyoruz. Esnaf kahvesinde veresiye götürülen her çay için duvara atılan çizik misali (buna çetele denir) günümüzde sanatçının sicili kaç adet etkinliğe bulaştığıyla ölçülür oldu.

Bu kaygı ile yıl içinde gerekli gereksiz bir takım "proje" başlıkları altında abur cubur fotoğraflar üretip, hatta bunu ekip çalışması haline getirip herkesin etkinlik sayfasına birer satır daha ekleyerek tek bir işle çeteleye daha çok çizik atılabiliyor. Ayrıca böylesi kolektif bir işi, kitaba dönüştürmek için sponsor bulma şansı da artmış oluyor. Sponsor olacak firmanın ortaya çıkacak sonucun kalitesi ile ilgili kaygısı ikinci derecededir. Zaten bu konuda titiz davransalar bile günümüz kuramcılarının yarattığı "kafa karışıklığı ortamında" neyin doğru, neyin kaliteli olduğu iyice karışmış bulunuyor. Bu, bulanık suda balık avlayabilmek için sanatsal nitelikten çok cerzebe ve satıcı niteliklerine ihtiyaç vardır. Esasen sponsor firmalar verdikleri bu desteği vergiden düşerek belli ölçüde telafi ettikleri için verilebilecek yanlış kararların sonucu çok da fazla can acıtıcı olmayacaktır.

Bir vakitler bu olanaklar yokken "sergiler açılır kapanır saman alevi gibi iz bırakmaz" diye, isterdik ki, her sergimizin katalogu olsun. Bir süredir bu dileğimiz gerçekleşmiş bulunuyor. Açılan bütün sergilerin katalogu bana ulaşmaz; buna karşın evimde koliler dolusu katalog birikti. Arada bir baktığımda "Keşke bir kısmı hiç de kalıcı olmasa idi" diyorum. Ayrıca bunlara, sergiden sonra kaç kez baktığımı hesaba katınca gereksiz olduklarını düşünür oldum. Birisi bana dese ki, "Kuryenin özenle getirip imza karşılığı ve kimlik kontrolü ile teslim ettiği bazı şirket dergilerini de, zarflarını açmadan içeriğini görmeden çöpe atıyorsun. Buna ne demeli?" Yok, bazılarını açıyorum. Çünkü şeffaf poşetleri işe yarıyor. Ama daha önce hepsini okuyup denediğim için içeriklerini biliyorum. Kâğıdın çöpe dönüştürüldüğü esas ürünler bunlardır. Asıl büyük üretim reklam sektöründen geliyor. Posta kutularına atılan el ilanları bir yana, okuduğumuz dergilerin sayfalarının yarıdan fazlası, ağırlıkları nerede ise kiloya ulaşan bazı gazetelerin okunmayan yüzde doksan beşlik bölümü çöptür. Ülkenin dövizi ile ithal edilen tonlarca kâğıt, mürekkep, insan emeği ve ileri teknoloji ürünü makinelerin amortismanları çöpe gitmektedir.

Problemin gövdesini oluşturan asıl büyük parantezi kapatıp konumuza dönersek, bizim fotoğraf katalogları devede kulak kalır. Ama yine de herkesin kendi kapısının önünü süpürmesi iyi olur. Bunların yanı sıra nerede ise yarım yüzyıldır eksiksiz biriktirdiğim ve bir daha da açıp bakmadığım dergi koleksiyonların sadece, bir kez bakıp bir daha yüzüne bakmadığım fotoğraf albümlerini neden sakladığımı ve bunlara neden türbedarlık ettiğimi bilmiyorum.

Bunlarsız hayatımızın ne denli sade ve arınmış olabileceğini düşünüp duruyorum. Sık kullanılan başucu kitaplarımı saymazsak gerçekten çok beğendiğim ama satın aldıktan sonra sadece birkaç kez baktığım albümlerin bile kütüphanede işgal ettikleri yeri hak ettiklerinden kuşkum var. Neden bizim kolektif kütüphane kültürümüz bu denli ihmal edilmiştir? Gündelik kullanım dışındaki tüm ihtiyaçlarımızı kolektif bir yöntemle karşılamak ne kadar akılcı olurdu. Belki şimdi bir miktar kalite kaybı ile bu ihtiyacı internetten karşılamak mümkün olacak. Ama gerçekten günün yüksek teknolojisini gerektiren, kalıcı olacağına inandığımız, değerli görüntülerin büyük boy baskılarının ve albümlerinin yapılmasında yarar vardır. "Peki buna kim karar verecek?" demeyiniz. Bugün böyle bir karar organı bulunmadığına ve herkes kendi kararını kendi verdiğine göre eğer bu konuda güvenilir birilerine danışılmayacaksa

tek yapılacak şey önce kendimizi geliştirmek, duygusallığımızı törpülemek egomuzun şişini indirmek ve fotoğraflarımıza çekildikten en erken altı ay sonra ve anılarınız silindikten sonra bakmaktır. Ancak o vakit onlara karşı komşunun fotoğraflarına bakar gibi tarafsız olabilirsiniz.

Bu tür albümlerin gerçekleşmesinde sponsor firmaların desteği ziyan edilmemesi gereken bir katkıdır. Çünkü Türkiye koşulları böyle bir destek alınmadan bu tür kitapların gerçekleşmesine ve kendi giderlerini karşılanmasına el vermiyor. Dolayısıyla bu olanağın boşa harcanmaması gerekir. Sponsor firmalar bu desteğin, "hangi nitelikte" bir ürüne değil de daha çok "kime verildiği" ile ilgileniyor olabilirler. Bu sorumluluğun tümü onlara ait değildir. Biz fotoğraf dünyasının üyeleri olarak bu projelerin içeriğine bakınca basılmaya değer olup olmadığını ayırt edebilecek birikime sahibiz. Yeter ki amacımız kaliteye ulaşmak olsun, yeter ki yeterince dürüst olalım.

Ekip çalışmaları

Fotoğraf okullarının açılmasından epey önce, 1960'lı yıllarda özellikle hafta sonları birkaç yakın arkadaşımla çekime çıkar akşamın geç saatlerine kadar çalışır bitkin düşerdik. Bu kadroya yeni hevesliler de katılırdı. Bazıları daha ilk günden bu çileye katlanamayacağını anlar, bir kısmı da devam ederdi. Böylece nerede ise bir sürekli kadromuz olur, akşamları Fatih'te bizim evde toplanır, projeksiyonda bir bir önceki çekimin sonuçlarına bakardık. Bu sırada grup içi bir tür öz eleştiri çalışır, ayrıca kişiler de kendilerini kıyasıya eleştirirlerdi.

Çileli çekim seanslarına katılmakla kendini kıyasıya eleştirebilmek elbette aynı karakterin belirtileridir. Nasıl ki ilk zorluktan kaçma yollarını aramakla, her yaptığını bir halt sanmak aynı karakterlerde buluşturuyorsa. Kimileri için bu hafta sonu çekimleri bir eğlencedir. Gezerken fotoğraf çekmektir. Asıl amaç fotoğraf değildir. Böyle olunca ciddiye alınmaması da sorun haline getirilmesi de gerekmez. Nasıl ki günümüzde yurtiçi veya dışında yapılan gezilerde de fotoğraf çekiliyorsa. Oysa bir de bu gezileri salt fotoğraf çekmek için yapanlar vardır. Onlar gidecekleri yerler için aylar öncesinden bir kütüphane çalışması yaparlar, gezi programlarının değil her günü her saatini fotoğrafa göre düzenlerler. Ancak gezi bitince dinlenmeye sıra gelir. Ama sıradan bir göz iki gezinin sonuçlarına bakınca her ikisi içinde "turistik fotoğraflar" diyorsa ne denir? Allah ıslah etsin.

Bu bizim grup çalışmaları zaman zaman yurt içi ve dışı gezilerine de sarktı. Bu arada fotoğrafa yeni başlayan bazı dostlarımızın çok kısa zamanda gösterdikleri gelişme inanılmaz boyutlarda oldu. Keşke aynı verimi üniversite eğitiminde de alabilseydik. Bunu iki nedenle sağlayamadık birincisi oraya sınav sistemimizin yanlışlığı yüzünden doğru öğrencileri alamıyoruz, kapının dışında bırakıyoruz. Yıllardır eleştirdiğimiz bu yanlışın güzel sanatlar kadrolarına anlatılması mümkün değildir. İkincisi ise fotoğraf eğitiminin doğası gereği, eğitim tümüyle okul çatısı altında geçirilmemeli daha çok dışarıda geçirilmelidir.

Bu durum karşısında usta çırak yönteminin ve ekip çalışmalarının hala çok daha etkili olduğunu söyleyebilirim.

Mimar Sinan Üniversitesi öğrencileri ile birkaç kez onar günlük yurt içi gezisi yapıp birlikte fotoğraf çektik. Bu geziler her zamanki gibi gün doğumu ile batımı arasında yoğun çalışmalarla geçti. Ama sadece fotoğraf çekildi. Ders, seminer, konferans gibi formel şeyler yapılmadı sadece birlikte çalışıldı. Dönüşte bu gezilerin verimlerinin bir yıllık eğitimden daha yüksek olduğunu gördüm.

Ekip çalışmasının eğitici yanı çekilen fotoğraflar uygulanan özeleştiriden geçer. Bu çalışmaların amacı; kesinlikle birlikte hoş vakit geçirmek, birbirimizin sırtını sıvazlayarak bize geri dönüşü garantili iltifatlar yapmak değildir. Bu davranışın neden olacağı aymazlık birbirimize yapabileceğimiz en büyük kötülük olur. Günümüzün en büyük hastalığı olan "haddini bilmezlik" buradan beslenir. Sonra bu çalışma sonuçlarını kendi aramızda yüksekçe bir yere koyup albümünü bastırmak gibi bir gaflete düşebiliriz. Bunu yapmakla sadece ülkenin kağıdını israf etmekle, matbaasını meşgul etmekle kalmayız, aynı zamanda gençlere kötü örnek vermiş oluruz. Çünkü denilecektir ki; "önemli olmasa basılmazdı."

Kimse ikincileri hatırlamaz

Aydın Belediyesi'nin artık gelenekselleşen fotoğraf yarışması sonuçlarını belirlemek üzere 18 Ekim günü Aydın Belediyesi'nde toplandık. Bu yılın değişik isimleri Gülnur Sözmen ve Merih Akoğul idi. Bu yarışmayı ele almamın birkaç nedeni var. İlki, bizim değerlendirme yöntemimizin artık oturduğunu görmemin sevincini sizlerle paylaşmak... Oysa bu güne kadar jürilerde çeşitli aceleci eğilimler yüzünden hoşnutsuzluk yaşandığını anımsıyorum. Biz fotoğrafçılar, gördüğü yerde iyi fotoğrafı tanıyan insanlarız. Dolayısıyla yere serilmiş ya da duvara asılmış fotoğraflardan bazıları bizi hemen kendine çeker ve favorilerimiz olur. Bu ilk görüşte çarpılma çoğunlukla isabetlidir. Ama sadece çoğunlukla, yüzde yüz değil. Bu nedenle bu ilk izlenimin heyecanını dışa vurup diğer üyeleri etkilemek yanlış olur. Jüri üyesi olmanın sorumluluğu öncelikle bir haksızlığa meydan vermemektir. Nasıl Hipokrat kuralı "önce hastaya zarar verme" diyorsa, bizler de ödül adaylarını vurgulamak yerine aday olamayacakları eleye eleye ödül grubunu geride bırakacak bir yol izlemeliyiz. Bu yüzden bazı aceleci dostlarımızın "Herkes favorilerini seçip masaya koysun. Ödül grubunu böyle oluşturalım" yolundaki önerilerini oldum olası sakıncalı bulurum. Kendime hep şu soruyu sorarım: "Acaba geride kalanlar gerçekten değersiz mi? " Bu yüzden fotoğraf yığınlarının üstünde, ilk ağızda göze çarpan en iri parçaları avuçlayıp almak yerine dipteki en ince tozları eleyerek değerli parçalara varmayı çok daha güvenli bulurum. Uzun süredir uyguladığımız bu yöntem peş peşe eleme turları içerir. Bu yüzden ilk ağızda elenen en değersiz örnekler dışındakileri sonraki turlarda üst üste birkaç kez görme imkanı doğar. Bu sayede bazen ilk turda belki belirsiz bir tercihle veya tereddütlü olarak alıkoyduğum bir fotoğrafın sonraki turlarda artan bir şekilde taraftar bulduğunu ve sonra ödül grubuna girdiğini gördüm. Oysa bu fotoğraf ilk görüşte kimseyi çarpmamıştı. Fotoğraf seçerken kendime "Gerçekten seçmeli miyim? " sorusu yerine, "Gerçekten elemeli miyim? " sorusunu sorarım. Bu fotoğrafın doğası gereğidir. Ben fotoğrafın çıkarımsal bir yöntemle oluştuğuna inanırım. Fotoğraf çekerken neleri istemediğime karar vererek sonuç kadraja ulaşırım. Bir fotoğrafa karar vermek geri kalan pek çok alternatifi reddetmek demektir. Bu çekerken de, seçerken de böyledir.

Aynı şekilde her turda gözden çıkarabildiğimiz fotoğrafları ata ata, önce sergileme sonra da ödül grubuna ulaşırız. Ödül grubu dediğim, toplam ödül sayısının bir miktar fazlasıdır. Bu aşamada fotoğraflar numaralanır ve kapalı oyla puanlama yapılır. Sonuçta her fotoğraf, üyelerden topladığı puan miktarına göre sıraya girer. Bu sıralama jüri üyelerinden her birinin tercih sıralamasına uymaz. Bu bir ortalama, bir uzlaşmadır. Deyim yerinde ise, ortalama beğeniyi ve sağduyuyu yansıtır. Aynı zamanda demokratik ve olabildiğince adildir. Pekiyi bu sıralama değişmez midir? Evet, değişebilir. Ama burun farkıyla değişebilir. Ama hiçbir zaman makul ve adil bir jürinin ilk turda elediği bir fotoğrafın ödül grubuna girmesi düşünülemez. Eğer böyle bir terslik varsa, jüriyi gözden geçirmek gerekir. Yoksa günümüzde sorumsuzluğa talip bazı kişilerin yaymaya çalıştığının aksine bu işlev söylendiği gibi kişisel ve değişken değildir. Değerlendirmenin ortak değerleri fotoğrafın yapısal değerleridir. Bu değerler kimsenin karar ve tercihi değildir, insanoğlunun binlerce yıllık deneyimi sonunda oluşmuş ortak sağduyu ve ortak beğeni ile oluşmuştur. Kendisine jüri üyesi denen kişiler bu değerleri paylaşan kişilerdir. Burun farkıyla oluşan bu sıralamada elbette ödül grubunu kaçıranlar olacaktır. Sergileme grubu belli ölçüde böyle adayları da içerir. Ama umarım bunların içinden birinci çıkaranlar olmaz.

Jürimiz adına bu riski göze alarak sergileme grubunu okuyucularımızın görmesini istedim. Doğaldır ki, kişiler aldıkları eğitim ve sahip oldukları altyapıya bağlı olarak farklı tercihler ortaya koyabilirler. Örneğin, mesleği gazetecilik olanlar fotoğrafın yapısallığına boş verip mesaja önem verebilirler. Fotoğrafın ne anlattığı elbette önemlidir. Ama nasıl anlattığı, en az o kadar önemlidir. Nasıl ki, her şiirde ya da öyküde dilin nasıl kullanıldığı anlatılan şeyden daha

önemliyse. Bu yüzdendir ki her yarışmanın jürisine o sanat dilinin egemeni olan kişiler seçilir. Bir fotoğrafçının şiir yarışmasındaki ya da bir gazetecinin fotoğraf yarışmasındaki tercihleri yargılaması söz konusu olamaz. Jüri çalışması bittikten sonra yapılan basın toplantısında bazı basın mensupları ödül grubunda düşledikleri fotoğrafları göremediklerini ifade ettiler. Doğaldır ki, jürilerin seçimi gelen işlerle sınırlıdır. Hayal ettiği işler gelmemiş olabilir. Bu eleştiriyi yapanlar normal olarak gelen fotoğrafları bilmediğine göre kendi düşlediklerini arıyor olmalılar. Laf arasında eksikliği dile getirilen "Çalışan ve üreten Anadolu kadını" temalı örnekler ise, elbette vardı. Ama sergilenenlere bakılınca görülecektir ki, bunlar fotoğrafın teknik ve yapısal kaliteleri bakımından bazan burun farkı ile, diğerleri ise büsbütün geride kaldılar. Esasen yarışmalardan sonra sergilemeler bunun için yapılır. Sergiyi izleyenler düşledikleri ve özlemleri ile ilgili bu ihtiyacı orada karşılayacaklardır. Bu fotoğraflar temaları bakımından kabaca gruplanabilir. A'dan F'ye kadar bu gruplar şöyledir:

A Grubu: Genelde biçimsel kaygıların egemen olduğu iyi fotoğraflar.
B Grubu: "Cumhuriyet kadını" imajı ile örtüşen bir şekilde taze cumhuriyete gönderme yapan örnekler.

C Grubu: Türk kadınının demokratik tepkileri konulu fotoğraflar.

D Grubu: Türban realitesine ilişkin görüntüler.
E Grubu: Çalışan ve üreten yiğit kadınlar.
F Grubu: Tipik Türk, özellikle Anadolu kadını ile örtüşen örneklerdir.

Emre Tüngü'nün Mektubu

Geçen sayımızda "sizin fotoğraflarınız" köşesine, fotoğraf gönderip mektupla görüş isteyen iki okuyucumuzun değerlendirmesini yapmıştık. Üçüncü bir okuyucumuz da Emre Tüngü idi. Onun fotoğrafları bana daha genel hatırlatmalar yapmanın yararlı olacağını düşündürdü. Bunlar bizim dışımızda birileri tarafından emredilmiş kurallar değildi. Fotoğrafın icadından çok önce, bin yıllar boyu çevresini gözlemledikten sonra gördüklerini başkalarına da göstermek isteyen insan oğlunun deneyimlerinden çıkan sonuçlardır. İnsanlığın ortak mirasıdır. Bu güne kadar bu mirasa sahip çıktığı için zarar gören olmamıştır.

Okuyucularımızdan Emre Tüngü'nün Mektubu

"İyi günler, Aralık 1970, Kadıköy doğumluyum. Liseyi bitirip çeşitli iş kollarında çalıştıktan sonra, bir şekilde 2006 sonbaharında fotoğraf sanatıyla ilgilenmeye başladım ve akabinde tüm boş zamanımı bir profesyonel disiplini ile fotoğrafa verdim. Galata Fotoğrafhanesi, fotoğrafçı ve eğitmen Yücel Tunca'dan Temel Fotoğrafçılık Eğitimi aldıktan sonra, ilk ciddi fotoğraf çalışmamı 2007 genel seçimlerinde Bağımsız sol aday Baskın Oran'ın kampanyasını (resmi web sitesi içinde) belgeleyerek yaptım. Siyasi hareketleri fotoğraflandırmaya devam etmekteyim. Bir denizcilik firmasında çalışmakta ve Bilgi Üniversitesinin İleri Fotoğrafçılık Eğitimi çerçevesinde, Fotoğrafçı Sesin Okay' in eğitmenliğinde diğer öğrenci arkadaşlarımla birlikte bir sergi hazırlığında bulunmaktayım. Cd 'deki "Sokak Kuşları" adını verdiğim, uzun soluklu olmasını planladığım bir proje başlangıcı ile birlikte birkaç ekstra denemeyi "Sizin Fotoğraflarınız" sayfalarınızın değerlendirmelerine sunar, yeni tanıştığım ve özellikle de eğitici yönüne bayıldığım yayınınıza sevgi ve saygılarımı sunarım.

Saygılarımla. Emre Tüngü"

Dikkat edilirse benim 1981'de yazdığım ve iki yıl önce tekrar basılan kompozisyon kitabımın ilk bölümü " belirginliktir." Benim çok önemsediğim bu bahis foğrafın iki şapkasından ilkini işaret ediyor. "Bu fotoğraf ne anlatıyor?". İkincisi de bileceksiniz " nasıl anlatıyor ?" hakkındadır. Birileri fotoğrafı şöyle tanımlamış; fotoğraf "bakın ben ne gördüm" demektir. Fotoğrafın oluşabilmesi için birincil koşul gerçekten anlatmaya değer bir şey görmüş olmaktır, ikinci koşul ise bunu anlatabilmektir. Fotoğraf bir dildir. Dil bilmeyen anlatamaz. Ama dil öğrenilebilir. Ama kekeme iseniz gene de zor anlatırsınız. Dinleyici sabırsızdır. Sabrı tükeniverir. Fotoğraf bir dildir. Bir iletişim dilidir. Dilin özelliği, üzerinde önceden anlaşılmış ortak işaretlerin kullanılma zorunluluğudur. Bu işaretleri kullanmada kişiselliğin payı minimumdur. Yazdığınız "a" harfi veya çıkardığınız "a" sesi yüzde yüz anlaşılır olmalıdır. Bu arada anlatımınız size özgü küçük bir özellik taşıyabilir bu da sizin el yazınız kişisel renginiz olur. Ama yazınız mutlaka okunabilmelidir. Asıl önemli olan, dile ait birimlerde değil, onlarla ortaya konan bütüncül ifadelerde size özgü bir yan bulunmasıdır. Ama kesin kes ne dediğiniz anlaşılmalıdır. Yoksa bunları ifade ederken ne denli derin duygular içinde olduğunuzun, ne denli önemli şeyler düşündüğünüzün hiç mi hiç önemi yoktur, eğer onlar izleyiciye ulaşamıyorsa... Bu köşeye basılmış fotoğrafları göndermek daha uygun olur. Çünkü ekrandaki fotoğraf hala basılı fotoğraf kadar düzlemsel etki yaratmıyor.

• Fotoğrafçının bir numaralı sorunu, üç boyutlu olarak izlediği konunun iki boyuta yani düzeleme dönüştüğünde neye benzeyeceğinin kestirebilmektir. Bu yüzden vizörden (tek gözle) Baktığımız halde bile hala düzlemsel değil, üç boyutlu algılamayı sürdürürüz. Bunun tek çözümü görüntüyü buzlu camda izlemektir. Bu yüzden keşke mümkün olsa da herkes prizma vizörü olmayan bir orta format ile fotoğrafa başlayabilse...

• İki numaralı sorun, konuya hangi yönden bakacağımızdır. Burada dikkat edilecek nokta ne taraftan bakıldığında konunun daha belirgin olduğuna, daha okunaklı olduğuna karar vermektir. Bu tek başına karar verilecek bir konu değildir. Bu arada ışık yönü önemsenmelidir.

Bitmiş fotoğrafta leke etkisi aranıyorsa ters ışık tercih edilecektir.

- Hacim etkisi aranıyorsa yanal ışık
- Konu çok girintili çıkıntılı ise cephe ışığı
- Ortalama bir etki için 45 derece cephe ışığı tercih edilmelidir.

Bir sonraki aşama hangi mesafeden bakılacağına karar vermektir. İdeal mesafe, sizin konuyu ilk fark ettiğimiz mesafe olmayabilir. Bunu belirleyen elinizdeki objektifin açısı yani konuyu nasıl çerçevelediği değildir. Eğer başka objektifiniz yoksa elinizdeki objektifi kullanarak istediğiniz kadrajı sağlamak için yaklaşmak veya uzaklaşmak çare olabilir. Ama asıl doğrusu önce mesafeye karar vermek sonrada o mesafeden istediğiniz kadrajı veren objektif; seçmektir. Mesafeye karar verirken kullanılacak tek ölçüt perspektiftir. Biliyorsunuz ki konuya yaklaştıkça perspektif güçlenir Derinlik izlenimi artar. Uzaklaştıkça perspektif ezikleşir, derinlik izlenimi azalır, fotoğraf minyatürleşir.

- Mesafeye karar verdiniz. Peki hangi yükseklikten bakacaksınız? Neye göre? Anlatımın gereklerine göre elbette. Biz gün boyu çevremize yerden 1.5 metre yüksekten bakarız. Kalabalık içinde isek önümüz başkalarının kafası ile kapalıdır. Ancak yükselirsek önümüzü görebiliriz. Ama nedense insanlar hep 1.5 metreden fotoğraf çekmeye eğilimlidirler. Yüksekliğe karar verirken anlatımın gereklerini önde tutmak gerekir. Futbol maçındaki hareketlerin geneli elbette yüksekten izlenmelidir. Arka planın olumsuz etkilerinden kurtulup bir silüeti gökyüzüne düşürmek için aşağıdan bakılması normaldir. El ele tutuşup halka şeklinde oynanan bir oyun elbette üsten çekilir. Normal bakış yüksekliğinden değil.
- Bu arada zamanlama çok önemlidir. Zamanlama deyince ilk akla gelen enstantane yakalamak olur. Konu sadece kaleye giren topu veya çıtayı aşan atleti, tramplenden atlayan yüzücüyü havada yakalamak değildir. Biz eylemleri zaman boyutu içinde izleriz. Sinema Çeken birisi zaman boyutunu da kullandığı için hareketin önemli kısmında çekim yapması olayı anlatmaya yeter. Foğraf zaman boyutunu kullanmaz. Tek bir anın tespitidir. Bu yüzden bu anın görüntüsü tüm eylemi anlatmalıdır. Öncesi ve sonrasını aratmadan...İnsanoğlu en az bir milyon yıldır yeryüzündeki birtakım eylemleri binlerce kez görmüştür ve o eylemleri anlatan şekiller, kalıplar halinde beyinlerimize kodlanmıştır. Bu kalıplardan her biri belli bir eylemin simgesidir. Biz ancak belli bir şekli görünce o eylemi algılarız. Buna görsel dilin alfabesi demek yanlış olmaz. Fotoğraf çeken ne yapmalıdır. Gözlemleyip kritik anı belirlemelidir. Kritik an algılarımızda yer alan görsel klişenin oluştuğu andır. El sıkışan iki kişi ne vakit hangi yönden çekilmelidir. Çekiçle çivi çakan adamı nasıl tanırsınız. Adamın mektup okuduğunu belirleyen işaret nedir? Vedalaşan kişiler nasıl çekilmelidir? Bunların hepsi bilgi, gözlem ve deneyim ister. Yoksa sizin ne gördüğünüzün zerre kadar önemi yoktur. Başkalarına ne gösterdiğinizdir önemli olan...
- Her bakımdan uygun olduğunu sandığımız görüntü, bir çerçeve içinde sunulmaktadır. Düzenleyeceğiniz görüntünün çerçeve içindeki oranı önemlidir. Çerçeve içinde küçük bir yer tutan uzak figürlerle anlatmak istediğimizi anlatamazsınız. Bu bakımdan görsel vuruculuk en az ne anladığınız kadar önemlidir. Şimdi Ünlü fotoğrafçı Andreas Feiningerin sözünü hatırlayalım. Fotoğraf üç evreden oluşur.

  - Keşfetme
  - Ayıklama (temizleme)
  - Düzenleme

Yapısallığı halledilmemiş fotoğraflar çoğu kez ilk aşamada kalmış keşfetmenin ötesine geçememiş olurlar. Size tavsiyem, etkileyici başlıklar altında projeler (!) yapmak yerine basit

tekil objeleri çeşitli arka planlar önünde çekmeyi ve onları, arka planın olumsuz etkilerinden koruma egzersizleri yapmanızdır. Bu arada ışığı görme ve kullanma alışkanlığı kazandıracak çalışmalar yapılmalıdır. Tıpkı yazı öğrenen bir öğrencinin sayfalar dolusu önce harf sonra hece sonrada kelime yazması gibi... Buna karşılık size bu yorucu yolu bırakıp özgürce gönlünüz ne istiyorsa öyle yapmanızı sonra fotoğraflarınıza anlamlar yükleyerek ve gereken yerlerde iyi savunarak daha çağdaş (!) başarılara imza atabileceğinizi söyleyenler çıkacaktır. Seçim sizindir. Bu yazının muhatabı sadece Sn. Emre Tüngü değildir. Öyle olsaydı kendisine mektup yazardım. O bir konunun açılmasına vesile oldu. Muhatabımız ise sanıldığından daha geniş bir kitledir.

Albümler, Bursa'dan Bir Albüm:

B.U.F.S.A.D 'ın 20. yıl albümü kısa süre önce bana ulaştı. Doğrusu hacmini alışılmışın üstünde buldum. İçinde yaklaşık 170 üyenin isim listesi ve bunlardan 112'sinin ikişer fotoğrafı var. Albümün iç sayfasında görmeye alıştığımız kitap künyesi yoktu. O nedenle sayfa düzenini kimin yaptığı belirtilmemiş gene de birilerinin yaptığı kesin. İlk izlenimlerim şöyle:

Çoğu yatay olan fotoğraflar için yatay sayfa seçilmesi ve fotoğrafların nötr bir siyah zemine oturtulması olumlu. Ama sonrası tartışılır. Eskiden grafikerler sayfada yer alacak öğeleri, yani görüntüleri, yazı karakter ve büyüklüklerini, espasların, oranları saptamaya çalışırlardı. Burada amaç estetik idi. Günümüzde bu amaç ikinci plana itilmiş görünüyor. Onun yerine "bir espri yakalamak" gibi hünerbazlıklar estetik yerine geçiyor. Albümde sayfa numaralarının etrafındaki diyafram monogramları böyle bir hevesin ürünü olsa gerek. Fotoğrafları çerçeveleyen yaldızlı çizgilerin kalınlığı, alt yazıların karakter ve büyüklükleri çok dozunda değil. Sayfa düzeni konusunda enerjinin ve yaratıcılığın buralarda kendini göstermesi beklenirdi. Bu yüzden bende artık bir kanaat oluştu. "grafik işleri grafikerlere bırakılmayacak kadar önemlidir."

Gelelim fotoğraflara:

Ülkemizin tüm ilgisini futbola, magazine ve pop müziğe yönelttiğini kaynaklarını da cömertçe bunlara harcadığını biliyoruz. Böyle bir ortamda amatör derneklerin varlığı ve buralarda iş üretiliyor olması şaşılası bir durumdur. Bu özverili çalışmalar karşısında fotoğrafları eleştirirken acımasız olmaya dilimiz hiç varmadı. Hep kayırıcı ve hoşgörülü davrandık. Bugün bunun zararını görmekteyiz. Türkiye'de bu fotoğrafları gerçekten bekleyen, kullanan ve bedelini ödeyen yoktur. Bu yüzden pratik anlamda işlevsiz olan bu fotoğrafların iyisi ile kötüsü arasındaki kalite farkı pek meydana çıkmaz. Kişilerin başarıları daha çok kendilerini pazarlamalarına, ısrarlarına ve gündemde kalmaya özen göstermelerine bağlıdır. Bu sahte başarılar gençlerde yanlış kriterler oluşmasına neden oluyor.

Ünlü bir halk deyişi vardır. "sağılmayan ineğin memeleri kurur diye" Bizim amatör dünyamız haklı olarak az ürettiği için tazelenmesi de pek yavaş olur. Ayrıca Akdeniz'li insanların açıkgözlülüğü ile "Amerika'yı yeniden keşfetmek yerine" hazır başarı modellerini kullanmayı tercih eder bir halimiz vardır. Bu yüzden tazelenmemiz ancak dış etkilere açık olmak şeklinde gerçekleşir. Bu yüzden kendi doğrularımızı bulma şansımız azalır. Özellikle bu etkiler batıdan geliyorsa en kaba halleriyle benimsenip uygulanmalarında bir sakınca görülmez.

Bir diğer handikap ise teknolojiye çok fazla bel bağlıyor olmamızdır. Fotoğraflarımız dijital öncesi ve sonrası olarak ciddi farklılıklar gösteriyor. Ne yazık ki, bu farklılaşma olumlu yönde değil. Photoshop kullanarak renkleri doygunlaştırmak çok kolay olduğu için bunu çok ölçüsüzce yapıyoruz. Son dönemin bazı fotoğraflarındaki çiğ ve kontrast renklerin kullanımı tiksindirici bir düzeye ulaştı. Bu ölçüsüzlüğü bir de bazı Çin kaynaklı fotoğraflarda görüyoruz. Oysa her iki ulusun da geçmişteki sanatı bu tür kabalıklara hiç de açık değil. Aksine ince nüanslara dayalıdır.

Her konuda olduğu gibi fotoğraftaki en büyük sıkıntımız da bir türlü kendimiz olamamaktan kaynaklanıyor. Bunun temelinde ne olduğunu biliyoruz: Ulusal öz güven eksikliği. Fotoğraf seçerken kriterlerimden biri de "bu fotoğrafı duvarıma asar mıyım?" sorusu olmuştur. Bu ölçütle 16 adet fotoğraf seçtim. Burada fotoğrafçı adlarıyla göreceksiniz. Diğer fotoğrafların sahiplerine de iyi çalışmalar ve başarılar diliyorum.

Bursa'dan Bir Albüm Daha:

Yaklaşık bir yıl önce Bursa'dan Sayın İlhan Özer telefonla benden Bursa fotoğrafları istedi. Sanırım pek çok arkadaşım da bu işe benim gibi, bir çıkar beklemeden, katkıda bulundular. Epey zaman önce albümün basıldığını duydum. Ama ne bir albüm ne bir teşekkür ulaşdı. Sonunda albümü basan matbaa, üniversite öğretim üyelerine birer albüm gönderince bu arada bana da ulaşmış oldu. Türk fotoğraf birikiminin bu gibi yararlı projelerde kullanılması, hem fotoğrafa işlev kazandırıyor hem de fotoğraf sahipleri motive edilmiş oluyor. Ne var ki bu iki amacın da gerçekleşmesi için ortaya nitelikli ürünler çıkması gerekiyor.

Nedense Türkiye'deki düzeyli insanlarımızın, daha özel bir söyleyişle nitelikli meslek adamlarımızın, kaliteleri, sonuçtaki ürünlere yansımıyor. Bu, özellikle çok aşamalı ya da ekip çalışması gerektiren işlerde böyle…

Yoksa sizde başlayıp sizde biten işlerde elde edilen sonuç, iyi ya da kötü sizi yansıtabiliyor. Bir ekip çalışmasından ya da çok aşamalı çalışmadan sonuç alabilen ender tasarımcılar, bütün aşamaları denetim altına alacak enerji ve gayreti sarfedenlerdir. Örneğin bir mimarın, projesinin rezil olmaması için, sadece onun, binayı gerçekleştirecek müteahhite anlatması yetmez. Harç karıştıran en niteliksiz işçiden başlamak üzere bütün uygulama kademelerine egemen olması gerekir. Elbette bu profesyonelce bir yol değildir. Belki kendine ev yapan mimarın bir kerelik uygulaması böyle olabilir. Bu örnekleri bırakıp biz kendi kapımızın önüne bakalım.

Albümle ilgili izlenimleri sizlerle paylaşmak istiyorum:

• Her sayfada tek fotoğrafın kullanılacağı bir albümün sayfalarına karar verirken fotoğrafların çoğunlukla yatay mı dikey mi olduğu önem taşır. Özellikle içinde, önemli sayıda panoramik fotoğraflar varsa sayfaların da enine olması isabetli olur çünkü her ürünün dışı ve boyutları içeriğine bağlıdır. Bunun bir tanrı buyruğu olmadığı, değişik (!) olmak adına bilerek tersinin yapıldığı, söylenirse hiç şaşmam. Yaşadığımız post modern dünyada insanların doğrudan çok yanlışa talip olduklarını görüyorum. Tersine, sayfalar dikine olursa ne olur? Yatay fotoğraflar ve panoramalar sayfa ortasında cılız kalır üst ve alttaki boş alanlar, özellikle eğer beyaz iseler, fotoğrafları ezerler.

• Albümü biraz karıştırınca matbaanın performansı konusunda iyimser olmanın mümkün olmadığı görülüyor. Hal böyle iken, baskıda zorluk çıkarmayacak, kolay basılır, örneklerin kullanılması iyi olurmuş diye düşündüm. Kaldı ki, orijinallerini görmüş değilim ama, bazı fotoğraflar var ki onların herhangi bir başka matbaada da iyi basılma şansı olmayabilir.

• Bu albüme bakan tarafsız kişiler korkarım ki, "Türk fotoğrafı bundan mı ibaret? Bursa bu mu? Diyeceklerdir. Böyle bir albümün amacı, bir dernek albümünden farklıdır. Amaç katılımcıların ağırlanması değildir. Gönderilen her örnek iyi ya da kötü birer fotoğraf cümlesidir. Albümün editörü bu cümleleri, uygun buldukları ile birleştirerek kendi metnini oluşturacaktır. Burada metinle amaçlanan yazı değil bir fotoğrafik ifadesidir. Albümde değişik kişilere ait benzer fotoğrafların yan yana konulup adeta yarıştırılması ile ne amaçlanıyor? Anlamak mümkün değil. Bu durumu görenler herhalde "fotoğraf kıtlığı vardı" diyeceklerdir. Öyle idi ise albümü bu denli hacimli yapmaya ne gerek vardı. Bu, sadece lafı uzatmak olur. Etkiyi zayıflatmaktan başka bir işe yaramaz. Böyle bir yapım için sayın İlhan Özer'in yeterli birikime sahip olduğunu bildiğim için, bu işi başka birinin denetlediğini sanıyorum. Çünkü fotoğraf sahiplerinin akademik ünvanlarının kullanılmasına da gereken özen gösterilmemiş.

Balıkesir'den İki Albüm Bir Ajanda:

Bir cumartesi evde çalışırken postacı kapıyı çaldı. Balıkesir'den iki albüm bir ajanda… Doğrusu beklemiyordum. Her ne kadar orada iyi şeyler olduğunu duyuyorsam da bu güne kadar katılma olanağı bulamadığım için iletişimimiz pek yoktu. Gönderen Balıkesir Belediyesi Kültür ve Sosyal İşler Müdürlüğü imiş. Kendilerine çok teşekkür ediyorum. Bu yapımları, ister bizzat gerçekleştirmiş olsunlar, isterse destek vermiş olsunlar sağladıkları yarardan dolayı onları kutluyorum.

Yurdumuzda fotoğraf yarışmalarının sıklığına bağlı olarak artık daha çok fotoğraf albümü çıkıyor. Bizleri mutlu eden bu sayısal zenginliğin yanında dileğimiz yapımların içeriğinin ve kalitesinin de yücelmesidir. Bunun gerçekleşebilmesi için çıkan her üründen sonra bir iç hesaplaşma ile "daha iyi nasıl yapabilirdik?" konusunu konuşmamız gerekir. Bunun başka yolu yoktur. Şimdi söyleyeceklerimin bu kapsamda algılanmasını diliyorum.

Ülkemizde teknolojinin son ürünü baskı makileriyle hep övünülür. Ne var ki bu övüncü basılan işler için duymak pek seyrek mümkün oluyor. Özellikle Atatürk'ün Balıkesir fotoğrafları albümü belki de üzerinde en çok titizlenmemiz gereken bir örnekti. Yapımcısı olarak Balıkesir'in iki önemli fotoğraf kurumu gösteriliyor. Ama fotoğrafların röprodüksiyon ve baskı tekniği hangi kaza ile bu hale geldi bilemem. Benzer bir talihsizlik benim de başıma geldiği için ne denli üzüntüye sebep olduğunu bilirim. Bu gibi durumlarda grafikerin fotoğraflara kenar süsü yapması ya da sayfa numaralarını kutulara yerleştirmesi durumu kurtarmıyor. Tersine öfke yaratıyor. "Bunlara itibar edeceğinize kaliteye dikkat edin" diye.

Ajanda için fazla bir şey söylemiyorum. Grafikerlerin daha bağımsız hareket edebilecekleri bir alandır. Ne var ki sayfa üstlerinde kullandıkları fotoğrafların sol tarafa orijinallerini koyduktan sonra, sağ taraftaki sayfaya yeni bir kadrajla ve kırpılmış bir parçasını büyüterek kullanmaları herhalde görüntü kıtlığı yüzünden değildir. Bu, zaman zaman karşılaştığımız bir saygısızlık örneğidir. Nedense bazı grafikerler, fotoğraf denen bitmiş ürünü, kendi yaratıları için bir hammadde gibi görüp kesip biçebileceklerini sanıyorlar.

Yarışma albümüne gelince: Sözüm grafik düzeni yapanlara. Onların bir kitabı ve albümü tasarlarken asıl görevleri, burada yer alacak yazı ve görüntülere okuyucuların rahatlıkla ve zevkle izleyebilecekleri bir düzen vermektir. Yoksa ilgiyi kendi üzerlerine çekmek için yazarla okuyucu arasına ya da fotoğrafçı ile izleyici arasına girerek akrobasi yapmak değildir. "Bakın bu kitap asıl benimdir" demek değildir. Tiyatro dilinde buna sahne çalmak denir. Başrol oyuncusu sahnede bir tirad okurken yardımcı oyuncu o sırada seyircinin dikkatini kendi üzerine çeken bir hareket yaparsa oyundan sonra kıyamet kopar.

Bizim dünyamızda grafikerlere yeterli doyum sağlayacak iş mevcuttur. Nedense bu sahne çalma merakını sıkça görüyoruz. Estetik bağlamda iyi yetişmiş olan kişi, başarıyı lekelerin boyutu, oranı tipografi seçimi gibi inceliklerde ararken bazıları da bir espri (!) bularak hünerbazlıkla işi götürebileceklerini sanıyorlar. Fotoğraf albümünün sayfalarını çevirdikçe bunları düşündüm. Bu hüner arayışları sonucunda, görülüyor ki işlevsiz ve yapay lekeler, fotoğrafları ikinci plana itiyor ve kendileri öne çıkıyor. Burada ibret olsun diye bir örneğini koyuyorum. Eğer fotoğraflar kötü olsaydı. Bu sözümona espriler albümü daha iyi yapamazdı. Burada durum tam tersine dönüyor.

Albümdeki fotoğrafların temsil ettiği ortamda bir estetik düzey var. Ne yazık ki bu grafik gayretler kaliteyi epey aşağılara çekiyor. Bu yüzden albümden kendimce bir eleme yaparak bir bölümünü özellikle sayfadaki gereksiz süslerinden kurtarıp sizlere sunmak istedim.

Kitaplıkta sadeleştirme

Zaman zaman ya ev değiştirirken ya da yer darlığından kitaplığımda sadeleştirme yaparım. Eskisi kadar okuyamadığım pek de kitap almadığım halde zamanla belli bir birikim oluşuyor. Nasıl belleğinizde yeni algılamalar eski anılarımızın ya en eski ya da az önemli olanlarını erozyona uğratıyorsa; yeni kitaplar da eskilerin tasfiyesine neden oluyor.

Geçtiğimiz yarım yüzyılda birkaç kez ev değiştirdim. Her seferinde bırakmaya kıyamadığım bazı eski kitaplarımın örneğin devlet klasiklerinin bu gün artık okunmayacak kadar koyulaşmış olduklarını görüyorum. Bunlar ne yazık ki, büyük olasılıkla ikinci hamur kağıda basılmışlardı. Ülkemizde bir kitap basılacağında hep kağıt ekonomisinden söz edilir ve kısıtlamalar hep kağıt üzerinden yapılır. Oysa tüm kağıt havlular ve tuvalet kağıtları sanıyorum selülozun en iyisinden yapılıyor.

1977'de bir Sovyetler Birliği gezisindeyim, ilk sabah kahvaltısında şikayetler hep tuvalet kağıdı üzerindendi. Gerçekten de banyodaki tuvalet kağıdı biraz esmer ve sertti. Selülozun en iyisinin bu işe tahsis edilmediği belli idi. O sırada bizde İpek Kağıt adı ile tuvalet kağıdı üretiliyordu ve bedenimiz alışık olduğu yumuşaklığı bulamadığı için mutsuzdu. Kahvaltı sonrası lobideki dükkanlara girip kitaplara göz attım sanat kitapları iyi kalite kuşe kağıda basılmıştı ve görülmemiş ucuzlukta idi. Demek ki ülke selülozun iyisini buralarda kullanıyordu. Böylece her ulusun bedenlerinin hangi tarafına daha çok değer verdiği anlaşılıyordu.

Bizim ülkemizde kağıt ekonomisi gerekçesi ile defalarca okunabilecek, yıllar boyu başvurulacak kitaplar, içinde selülozdan çok odunsu madde bulunan kararmaya mahkum düşük kaliteli kağıtlara basılıyorlar. Bu yüzden kısa zamanda kullanılmaz hale geliyorlar. Buna karşılık, zaman zaman kargo aracılığı ile yani masraf edilerek gönderilen bazı holding ve bankaların prestij dergileri geliyor. Bunların hepsi içerikleri ne olursa olsun kuşe kağıtlara basılıdır. Eskiden bunların içeriğini merak eder açıp okumaya kalkardım. Bir süre sonra bunun gereksiz olduğunu öğrendim. Şimdi bazen zarfını bile açmadan çöpe atıyorum. Çünkü açıp bakınca yazıları okumak şöyle dursun sadece sayfa düzeninin karmaşıklığı ve zevksizliği insanı sinirlendiriyor. Ülkemizde sayfa düzenine egemen olan düzeysizlik tahammül edilir gibi değil. Bu gibi ürünlerle bırakınız ziyan olan emekleri yani yazarı, çizeri, fotoğrafçısının emeğini sadece baskı ve kağıt israfı bile insanı öfkelendiriyor. Ülkenin ciddi kitapları sadece maliyet kaygısı ile ikinci üçüncü hamur kağıtlara basılırken, en geç bir hafta sonra çöpe atılacak bu dergiler için ülkenin dövizi ile ithal edilmiş kağıtların tüketiliyor olması bir kamu hukuku konusu olmalıdır. Nasıl ki arabanızla bir kayaya çarpınca hiçbir şikayetçi bulunmadığı halde milli servete zarar vermekten dolayı savcılık sizi sorumlu tutarsa, burada da milli servetin yok edildiğini düşünüyorum.

Eskiden beri Yeni Cami arkasındaki parkın önünde özellikle pazar günleri açılan işportalar vardır, burada ucuz tekstil ürünleri satılır. Bunları ucuz yapan, ipliklerinin ham maddelerinin ucuzlukları değildir. Üretimlerinin zevksizlikleridir. Yani kumaşın örgüsü ve deseni için gereken uzman emeğinden tasarruf edilmiş, kaçınılmıştır. Eğitimsiz küçük işletme patronu "bende yapabilirim neyim eksik?" demiştir. Bu haddini bilmezlik, ülkenin dövizi ile ithal edilmiş hammaddenin ziyanına neden olmuştur. Çünkü bu mallar bu nedenle satılabileceğinin çok altında bir değer bulmakta ayrıca alıcılarına ve bunları görenlere kötü örnek olmaktadır.Ben, bu üreticilerin de sonu falaka cezası ile bitecek bir kovuşturmaya alınmasını düşünürüm.

Fotoğraf Kitapları

Kitaplığımdaki mimarlık kitaplarına hiç değinmiyorum. Çünkü zaten yirmi yıldır sadece fotoğraf eğitimiyle uğraşıyorum. Bir arkadaşım vasıtasıyla Amerika'dan getirttiğim S/B karanlık oda kitaplarına bakıyorum bir iki yılda nostaljik bir müze haline geldiler. Yıllar yılı

ders verirken kullandığımız 1940'lı yılların Focall Press yayını kitapları zaten iyiden iyiye tarih öncesi buluntular haline gelip arkeolojinin alanına girdiler. İşlevlerini yitirmiş görünen bu kitapların, önümüzde ki yıllarda sadece tozunu alıp sırt yazılarına bakacağız gibi görünüyor. Eskiden sadece, toplayıp depoladığımız, sergi fotoğraflarımızın bekçiliğini yapıyorduk şimdi bir de bu kitapların türbedanlığını yapacağız

Sergi Katalogları, Fotoğraf Albümleri

Epeyce katalog ve albümümüz olmuş. Sırf bütünlüğü bozulmasın diye hepsi saklanmayı hak ediyor mu acaba? Sanmam. Bizde sıkça açılan fotoğraf sergileri sanki birer "happening". Açılıyor, seyrediliyor nerede ise tamamı sanatçısına bırakılıyor. Böylece o da eserlerinden yoksun kalmamış oluyor, onları depolayıp başında bekliyor.

Oysa plastik sanat ürünü sahiplenilmeyi bekler, insanların onu devamlı seyredebileceği yeni bir mekana konulması gerekir. Yıpranıp yok oluncaya kadar seyredilmek üzere. Bu böyle olmadığı için sergi hiç değilse kalıcı bir albümle hatırlansın diye nerede ise bir süredir bütün sergilere katalog basılıyor. İyi de oluyor ama, bir süre sonra dönüp bunlara bakınca görüyoruz ki bazıları bu kitaplaştırmayı bu kalıcılığı hak etmemişler. Pekiyi ne yapalım, bazı sergilere, katalog basılmasın da unutulmaya mı terk edilsin? Hayır, öyle değil tam tersine, katalogu hak etmeyecek sergi açılmasın.

Pekiyi, buna kim karar verecek? Elbette sergi sahibi. Sergi sahibi bunu nasıl başarabilir ki? Bunun ön koşulu "haddini bilmek"tir. Haddinizi bilmek öncelikle ortak doğruları bilmeyi sonra da yeterince alçak gönüllü olmayı gerektirir. Bu, içimizde bizi denetleyen bir polisin varlığını gerektiriyor. Oysa etrafımıza bakınca çoğu insanın özellikle sanata soyunanların büyük bölümünün bu polisi kovmuş olduğunu görüyoruz. Ortak doğrular milyon yıllık insanlık geçmişindeki deneyim ve gözlemlerin toplamı, birikimi, bir insanlık mirasıdır. Kimi özgürlükçülerin (!) söylediğinin aksine özgün yaratıya engel değildir, belki anarşiye engeldir. Ben bunun sağduyu gibi insan genlerine işlemiş olduğuna inanırım ve eşit dağıtılmış olduğuna. Eşit dağıtılmamış olan yetenektir. Yetenekli kişiler kendilerini ifade ederken ortak doğruları kendi yararlarına kullanabilirler. Bunu yapamayanlar yeteneksizliklerini gizlemek için bulanık bir ortama gereksinim duyarlar ve ortak doğrulara saldırırlar.

Tüketim ekonomisinin azgınlaştığı günümüzde herkesin, her şeyi tüketip en kısa zamanda çöpe dönüştürmesi; sonra yeniden ve yeni ürünleri tüketmesi gerekiyor. Bunun gerçekleşebilmesi için yetenekli, yeteneksiz her insanın; üretilen, tüm ürünleri tüketmeyi hak ettiğine inandırılması gerekiyor. Reklamlar geceler boyu bunu enjekte ediyor. Bu mantalite "haddini bilme"nin karşıtıdır.

Günümüzde insanların kendilerini evrenin merkezine koymaları, yetenekli olduklarına inanmaları ve her şeyi hak ettiklerini düşünmeleri sağlanıyor. Bunu sağlamak için mevcut değerler sistemine saldırıp yok edilmesi gerekiyor. Yaratılan bu anarşi ortamında herkesin kendisini ifade ederek, önemli sayılmayı hak ettiği izlenimi veriliyor. Bu saldırı, endüstri devlerinin yürüttüğü bir cihattır ve besledikleri sözüm ona bazı kurumlarca desteklenmektedir.

Dijitale geçtiniz mi?

Çok eskiden, dışarıda çekim yaparken çocuklar gelip sorarlardı "ağabey", bu makine otomatik mi diye. O günlerde otomatik, kendi fotoğrafınızı çekebileceğiniz " self timer"i olan demekti. O güne göre bir teknolojik hünerdi. Giderek başka otomatikler çıktı. Diyafram ya da obtüratör otomatikler; sonra program gibi. Bunlar fotoğrafçılar arasındaki sohbetlerde bile merakla ve iftiharla konuşulurdu. Derken dijital kayıt sistemi çıktı. Nedir dijital? Filmin yerine ışığa duyarlı hücrelerle elektronik yöntemler kullanılarak fotoğrafın nokta nokta elde edilmesidir. Sonra da bu kayıt filmden olduğu gibi kağıda basılarak fotoğrafa dönüşür. Sonuçtaki kağıda bakarak farkı anlamak güçtür. Ancak büyüteçle bakıp anlayabilirsiniz. Bu bir fotoğraf türü müdür? Hayır, bir kayıt tekniğidir. Öte yandan bugün mevcut negatifler ve dialardan baskı elde etmek için bile onlar taranıp dijitale dönüştürülüyor. Ancak öyle basılabiliyor. Ne oluyor bu fotoğrafların türleri mi değişiyor. Elbette hayır. O halde dijital fotoğraf ne demektir? Dijital dalda yarışma ne demektir? Dijital fotoğrafın yani kayıt yönteminin sadece teknik bağlamda bir farklılığı vardır. Bir dil olarak fotoğraf yine aynı fotoğraftır.

"Hocam, dijitale geçtiniz mi" diye soranlar herhalde sadece dijital bir makine aldınız mı demek istiyorlar. Film bulamayınca elbette başka çaremiz kalmayacak. Ama sanırım bu sorunun altında bir prestij ölçütü olan "bu yeni tekniğe sahip oldunuz mu?" sorusu var.

Bazı röportajlarda, anketlerde hep bu soruyu sorarlar. "Dijital fotoğraf konusunda ne düşünüyorsunuz?" Hatta bu konuda paneller, münazaralar bile var. Tıpkı "para mı mutluluk getirir aşk mı gibi" Ne diyebilirim. Dijital bir kayıt yöntemidir. Dijital kayıtlar, bilgisayarda sağlanan olanaklarla, görüntülerin iyileştirilmesi konusunda ihtiyaç duyulan pek çok düzeltmeye elveriyor. Doğrudan fotoğraf için son derece yararlıdır. Reddedilemez. Yok aranan yanıt bu değil; eski kuşak fotoğrafçılar alışkanlıklarına bağlıdırlar ya, dijitali herhalde reddederler ve bu çatışma bize malzeme olur.

Aslında bu soruları soranlardan bir kısmının daha bilinçli bir arayışı var. Eskiden sadece doğrudan fotoğraf- deneysel fotoğraf çatışması onlara malzeme olurdu. Şimdi dijital yöntemlerle, gerçek üstü bir evren artık kolayca yaratılabiliyor. Geleneksel yöntemlere oranla çok daha, hızlı ve geniş olanaklı manipülasyonlar yapılabiliyor. Şaşırtıcı illüstrasyonlara ulaşılabiliyor. Bunlar için ne düşünüyorum? onu soruyorlar. Eskiden ne düşünüyor idiysem onu düşünüyorum. Bu anlatım dilinin fotoğraftan çok resim dili olduğunu.

Dijital fotoğraf deyimi bunu açıklamıyor. Bu tür fotoğrafın geleneksel ıslak yöntemlerle yapılmış olanları, ile dijitalleri arasında bir fark yok. Bunların her ikisine de fotoğrafik illüstrasyon denilmesi çok uygun olur. Öte yandan doğrudan fotoğraf ister filmle üretilmiş olsun ister dijitalle her ikisinin de adı fotoğraftır. Bunlar ayrı türler değildir.

Pekiyi dijital dalda yarışma açanların beklentileri ne olabilir. Herhalde fotoğrafik illüstrasyon amaçlıyor olmalılar. Pekiyi bu kategori fotoğraf yarışmalarının içinde yer almalı mıdır? Tartışılır. Bana göre resim sanatının bir dalı olarak değerlendirilse yeridir.

Fotoğrafı Makineler mi Çekiyor?

Fotoğraf tarihinin ilk yıllarından beri yürütülen bu propaganda gittikçe daha çok taraftar topluyor. Nasıl toplamasın ki, "siz düğmeye basın gerisini biz çözeriz" sloganından bu yana makinelere öyle düzenekler eklendi ki nerede ise arkasında insan olmadan fotoğraf çekecek. Nerde ise ne demek? Doğada uzaktan kumanda ile vahşi hayvan fotoğrafları böyle çekilmiyor mu? Artık poz değerleri için hesap yapmaya, pozometre kullanmaya, net halkasını çevirmeye gerek kalmadı. Bütün bu kolaylıklar bizim gibi hem teknoloji meraklısı olan hem de işleri taşerona yaptırmaya meraklı uluslara çok uygun geldi. Üstelik fotoğrafı salt bir saptama olarak algıladığımızda da bunun itiraz edilecek bir yanı yoktur.

Pekiyi Fotoğraf Nedir?

Yüzlerce kez söylendiği gibi biz üç boyutlu bir mekanda yaşarız ve akan zaman içinde değişimleri ve devinimleri izleriz. Bu haliyle çevreyi algılamakta önemli bir eksiğimiz yok gibidir. Bunu sinemaya aktardığımızda akan zaman boyutu aynen vardır ama mekanın sürekliliği yerine sadece seçilmiş bir dikdörtgenin içi vardır, dışı atılmıştır. Bu seçimi yapan insandır. İnsan belli birikimi olan duyan, düşünen bir varlıktır. Ve bu seçim onun kararıdır. Yani saptama kişisel olmaya başlamıştır. Eğer fotoğraf çekiyorsak bu çok daha farklı olarak bir tek anın görüntüsüdür. O an, anlatmak istediğimiz şeyi simgeleyebilecek kritik an olmalıdır. Ve kamera arkasındaki adamın seçimi bu saptamayı iki ayrı bağlamda sınırlamıştır. Çerçeveleme ve kritik an seçimi. Dolayısıyla fotoğraf sinemaya göre daha kritik ve daha simgesel bir seçim sonucu ortaya çıkar. Bir süreç içindeki bu anlık görüntü nasıl olur da olan biteni anlatır? İnsanoğlu milyon yıldır olup biteni izleyip durmuştur. İlk kez gördüğü bir eylemi kolay çözemez. Ama bildik eylemler için simge görüntüler beyninde yer etmiş ve birtakım kalıplar oluşmuştur. O kalıplara uyan bir anın gösterilmesi onda tümüyle o eylemi çağrıştıracaktır. O anın öncesi ve sonrasına ait görüntüler şart değildir. Fotoğraf çeken ancak bunları biliyor ve uyguluyorsa meramını anlatabilir. Bu yüzden fotoğraf bir dildir, dilin sözcükleri bu kalıplardır. Makine sadece yazı kalemidir. Öyle diyorsunuz ama kalemi koyun kağıdın üstüne bakalım kendi kendine yazıyor mu? Oysa kameralar yazıyor. Bildiğimiz kağıt, kalem evet. Ne var ki günün teknolojisi artık sözlü bir kaydı yazıya dönüştürmeye de olanak veriyor. Yazıyı salt bir tespit olarak alırsak bu mümkün. Tıpkı fotoğrafta olduğu gibi bir düşünceyi, bir duyguyu yazıya çevirmek için burada da orada da bir insanın varlığı zorunludur.

Fotoğraf Dili Nedir?

Tıpkı yazı dilinde olduğu gibi fotoğrafın iki kaygısından biri ne anlattığı diğeri nasıl anlattığıdır. Ne anlattığı belirginlikle kendini açığa vurur. Belirginlik belli eylem ve durumlara karşı gelen simgelerin bilinmesini gerektirir. Bu simgeler bin yıllar boyu insanın deneyim ve gözlemleri sonucu edindiği kalıplardır.

Bunların en açık ifadesini bulması bakış yönü, bakış yüksekliği, bakış mesafesi ve özellikle zamanlama ile sağlanır. İkincisi ise söyleyeceğini etkili biçimde anlatmaktır. Bu da fotoğrafın yapısal öğelerinin bilinmesine ve bilinçli kullanılmasına bağlıdır. Bunlar başarılmadığı zaman tıpkı sözlü anlatımdaki gibi olumsuzluklar ortaya çıkar ki sözlü anlatımda buna kekemelik veya dilsizlik denmektedir. Bu durumda alt yazılar veya açıklamalar yardıma çağırılır ki bu fotoğrafın başarısızlığı demektir.

Fotoğraf Neden Hafife Alınıyor?

1. Büyük çoğunluk fotoğrafın kolay üretildiğini sanıyor. Sanılıyor ki fotoğrafı makinler çeker. Birçok fotoğrafçı da bu yanılgının içindedir. Bir bölümü sanıyor ki fotoğraf için orada bulunmak ve sahneye tanık olmak yeterlidir gerisini makine halleder. Makineniz ne kadar iyi ise fotoğraf da o kadar iyi olur. İkinci grup ise fotoğrafın tekniğini, ifade dilini ve lezzetini önemsemeyip sadece bir düşüncenin ifadesine araç olduğunu düşünüyor. Onlar için fotoğraf bir mesajı iletmek için kullanılacak araçlardan herhangi biridir. Her ikisi de fotoğrafın özgün diline bağlı fotoğrafça düşünme ve uygulama disiplinini dışladıkları için ortaya fotoğrafik tadları olan düzeyli işler çıkamaz.

2. Pek çok insan için fotoğrafı objesinden bağımsız düşünmek zordur. İnanılıyor ki güzel fotoğraflar, güzel manzaraları olan ve güzel modellerden elde edilir. Böylece fotoğraftan alınan tat objesine mal ediliyor. Bu anlayış fotoğrafı ve fotoğrafçıyı önemsiz kılıyor.

3. Önemli bir mesajı olan fotoğraf azdır. Haber fotoğrafı hariç. Ne var ki bu tür fotoğraflar çoğu kez nitelikli ellerde değildir. Çok üretilir, çabuk tüketilir.

4. Modernizmin yerini postmodernizmin alması ile sanatın akılcı ve işlevsel yanı yok edildi. Artık hiçbir şeyin doğrusu yanlışı yok bunlar önemini yitirdi. Tüketim ekonomisi yetenekli yeteneksiz herkese gerekli gereksiz kendisini ifade etme yolunu açtı. Ancak böylece çok fazla sanayi ürünü tüketilebilecektir. Bu arada güzel işleri bulmak için samanlıkta iğne aramak gerekiyor. Pekiyi bulunca onu tanıyabilecek miyiz? Kuşkulu.

5. Günümüzde reklam üretimin önüne geçti. Tüketicinin kaliteyi bizzat yargılama gücü yok edildi ve talep reklamlarla yönlendiriliyor. İyi satan ürünün kalitesiz olmasının hiç mi hiç önemi yok. " Kaliteyi belirleyen reklamdır ve yüksek fiyattır" inancı yaygınlaştı.

Üretim azgınlığı ve dünyanın hurdalığa dönüştürülmesi yüzünden, her konuda olduğu gibi nitelikli işlerin fark edilmesini beklemek boşunadır. Günümüzde tüketim ekonomisinin rüzgarı ile "sıradanlığın sanatı" denilebilecek bir akımın egemen olmaya başladığını görüyoruz. Sıradan objeler elbette sanata konu olabilir ama bu, objenin sıradanlığı için kabul edilebilir. Bu arada sanat ürününün de sıradanlaştığını görmek hayret vericidir. Bu ortamda kendini iyi pazarlayan sansasyonlarla dikkat çekmeyi başaran fotoğrafçıların, saçma sapan işlerine binlerce dolarlık müşteriler bulabildiği bir dönem yaşıyoruz.

İnsanlık tarihinde alternatif periodlarla aklın egemen olduğu dönemlere dönüldüğü görülmüştür. Tekrar böyle bir döneme dönebiliriz. Bu tür saçmalıklar ibretle hatırlanacaktır.

Tasarım

Bir ihtiyacın karşılanması bir tasarımı gerektirir. Ya da kişinin kendisini, bir fikri ifadeye mecbur hissetmesi de olabilir. Her iki durumda da beklenen sonuç işlevsel ve etkili bir ifadenin ortaya çıkmasıdır.

Tasarımdan uygulamaya doğru ilerleyen bu sürecin başarısı tasarımın uygulanabilirliğine bağlıdır. Uygulanabilir fikirler gene eski uygulamalardan çıkar. Sonuç olarak tümden gelimci gibi görünen bu süreç aslında tüme varımdan beslenmek zorundadır.

Tasarım başlangıçta bir düştür. Biçimlenmemiş bu bulutsu düşe ilham da denilebilir. Bunun fiziksel bir kimlik kazanması, biçimlenmesi için neye dönüşecekse o sanatın tekniğine bürünmesi gerekir. Teknik dil demektir. Ancak o vakit anlatılanlar ifade kazanır ve başkalarınca da anlaşılabilir. Biz kelimelerle düşünürüz diyen Descartes bunu kasdediyor.

Herhangi bir sanatı usta çırak yöntemiyle tümevarımcı bir yöntemle öğrenenler için sorun yoktur. Mimar Sinan, taş yontarak, duvar örerek, kemer kubbe yaparak mimarlığı öğrendiği için tasarım yapmayı hak etmiştir. Herhangi bir konuyu tasarlarken bu düşün nasıl gerçekleşeceğini bilmektedir. Ancak ayrıntıları bilen birinin yaptığı tasarım saygıdeğerdir. Tasarımın kararları, çizilen her çizgi ancak uygulama bilgilerine dayandığında anlamlıdır. Ancak o vakit denilebilir ki, önce tasarım vardı. Yoksa önce çizim vardı demek anlamsızdır.

Dizi Fotoğraflar

Disiplinlerarası sanatın daha adı sanı yokken dizi fotoğraflar gene bir batı esintisi olarak gelmişti. Oysa herkes çok iyi bilir ki fotoğrafı sinemadan ayıran kalın duvar bu noktadadır. Sinema tıpkı öykü gibi, müzik gibi bir süreci kullanırken fotoğraf, jilet kadar ince bir zaman dilimini kullanır. Bu özelliği ile fotoğraf tek kare işidir. Bir öncesini bir sonrasını aratmayacak tek kare. Bu yönüyle fotoğrafın sorumluluğu ağırdır. Öncesini ve sonrasını aratmayacak kritik bir anın saptanmasıdır. Fotoğraf karesini, sinema karesinden ayıran özellik budur. Bir fotoğrafın söyleyeceği söz tek karede anlaşılmamışsa ya fotoğrafçı yeterli değildir ya da fotoğraf dili bu anlatıma uygun değildir. Bu anlatım başka bir dili gerektiriyordur. İyi bir fotoğraf için başka kareler, alt yazılar ve sözlü yorumlar gereksizdir, yarasızdır, hatta zararlıdır. İşi sulandırır, bayağılaştırır. Tek kare fotoğrafın vuruculuğu gibisi yoktur.

Pekiyi hal böyle ise bir foto röportajın çoklu fotoğraflarını nereye koyuyorsunuz? Bu

fotoğraflardan her biri başlı başına birer fotoğraf cümlesi olmalıdır. Bir araya gelince bir fotoğraf metni oluştururlar. O karelerden her biri bağımsız olarak söyleyeceğini tam söylemelidir. Değilse başarısızdır.

Dolayısıyla bu tür fotoğraflar bir süreci çoklu fotoğrafla anlatmaya çalışan ne sinema ne fotoğraf olamamış örneklerle karıştırmamak gerekir. Bir örnek vermek gerekirse; adam kapıyı açıyor. Odanın ortasına ilerliyor. Koltuğa oturuyor. Kalkıp pencereyi açıyor. Bu fotoğraf dili olamaz, ancak teknik bağlamda fotoğraftır; tıpkı bir sinema karesi gibi dil olarak belki sinemamsı bir şeydir. Ayrıca bu anlatımdan kime ne, bana ne?

Fotoğraf Projeleri

Bir askerlik anısı: Yedek subay okuluna teslim olmaya gidiyorum, nizamiyeyi geçtim, büyük bir eğitim alanını da geçmem gerekiyor; sağda solda bir gün önce teslim olmuş, saçları üç numaraya tıraşlı adaylar, üstlerine pek de uymayan üniformalar ve yerinden kalkmaz postallar ile bağıra çağıra kendilerine komut verip sağa sola dönüyorlar, yere yatıp bir süre sürünüp, doğrulup, çakılıyorlar. Gülmemek elde değil. Ertesi gün ben de aynı durumda oldum. Ne mutlu ki, ülkemiz nerede ise yüz yıl oluyor savaş görmemiş. Ama belki bir gün… Ama bütün bu eğitimler bu belki içindir. Savaş temenni edilmez ama gerçek yaşamda diğer her türlü eğitim, gerçek uygulamalarla yüzleştirilmelidir ki, gerçek işlevini kazansın. Eğitimin doğruları yanlışları test edilmiş olsun. Hastanesi olmayan bir tıp fakültesi düşünülebilir mi?

Bunun fotoğraf projeleri ile ne ilgisi var diyeceksiniz. "Belki bir gün" adına eğitim yapılır ama proje yapılmaz. Bunun için belli bir gerçekleştirme iradesinin olması gerekir. Çünkü proje bir egzersiz değildir. Daha ciddi bir çalışmadır ve ciddi bir maliyeti vardır. Bu yüzden cihet-i askeriyede proje sözcüğü eğitim için kullanılmaz. Gerçek projeler için kullanılır.

Proje kavramının böyle sulandırılması son yıllara özgü. Konuşulurken bir türkü projemiz, CD projemiz var deniyor. Nerede ise bir su böreği projemiz var denilecek. Eğitim içinde proje sözcüğünün kullanıldığı yerler sadece yapısallığın söz konusu olduğu ve eğitim için başka yöntemin bulunmadığı yapı projeleri için söylenirdi.

Mimarlık eğitiminde bir banyo içinin düzeni, bir salonun döşenmesi ve ayrıntılar için proje denmez. Bunlar elemanter alıştırmalardır. Bunlar yeterince öğrenilince belli bir ihtiyaca yönelik yapısal bir senteze gidilir. Ona, proje denilir.

Fotoğrafa gelince eğitim içinde temel fotoğraf disiplini içinde verilen tekil öğelerin ya da ikili üçlü çeşitli öğelerin çekiminde yeterince beceri kazanıldıktan sonra belli bir amaç ve uygulama için yapılan sentezler ancak proje adıyla anılabilir.

Oysa biz her zamanki aceleci tavrımızla daha siz bir çay fincanını, bir insan yüzünü, bir ağacı çekme konusunda yeterli görüş ve beceriyi kazanmadan adına proje dediğimiz daha kapsamlı işlere girip bunları sergilere, kitaplara dönüştürüyoruz. Bu işlerden maddi bir zarar görmeyen izleyicinin de buna bir itirazı yok. Zaten talebi hatta beklentisi de yok. Bunlar sponsorluk gibi gözden çıkarılmış paralarla arkası aranmayan desteklerle yapılıyor. Bu işleri yapanlar da medyada üç beş dakikalığına görünmüş oluyorlar. Sonrasında unutulan ve kimseye faydası olmayan, hatta zararı olan… Neden zararı olan çünkü bunlar gençlerin gözünde yerleşmesi gereken doğru- yanlış, güzel- çirkin kavramlarını saptırıyorlar ve kafaları karıştırıyorlar.

Bu işler işlevsiz ve sorumluluk dışı kaldığı takdirde hem maddi, hem entelektüel zararları sürecektir. Siz bir mimari proje sergisini gezerken o projelerin sadece albenisine bakarsınız, Doğru ya da yanlış olduğunu bilemezsiniz. Umurunuzda da değildir ama kendinize bir ev yaptıracak olsanız mimarın canına okursunuz.

Bu yüzden bu projelere sponsor değil gerçek sahip bulmak gerekir ki işlevi belli olsun, doğrusu yanlışı ayırt edilsin. Yoksa yapıldıktan sonra bir kez yüzüne bakılacak sonra depoya atılacak

işler olmasın. Diğer sorumsuz ve sorunsuz görülen işlere alıştırma gibi bir ad bulup böyle konuşsak daha doğru olur. Sözü daha fazla uzatmayacağım. Zaten benim de bugün bir süpermarket projem var. Gidip domates ve salatalık alacağım.

"Ben herkesin gördüğünü değil" görmediğini bulup çıkarmak çabasındayım"

Nusret Nurdan Eren bir konuşmasında; "Ben herkesin gördüğünü değil" görmediğini bulup çıkarmak çabasındayım" demişti. Bunun yanında; "birçok güzel ve etkili fotoğraf ustalar tarafından çekilmiştir. Tekrar tekrar aynı şeyleri çekmeye ne gerek var?" şeklindeki yaklaşıma nasıl bakıyorsunuz?

Fotoğrafçının yaptığı bulup çıkarmaktan çok keşfetmek sözcüğü ile ifade edilse yeridir. Bu sözcük usta fotoğrafçı ve fotoğraf hocası Andreas Feiningen'in fotoğrafa ulaşmanın üç evresinden ilkinin adıdır. Bu evreler keşfetmek, sadeleştirmek (ayıklamak) ve düzenlemek olarak anılmıştır. Gördüğünüz gibi keşfetmek işin birinci aşamasıdır. Fotoğrafa ulaşabilmek sonraki iki zor aşamadan da geçilmesine bağlıdır. Pek çok amatör bu ilk aşamayı yaşar da ötesine gidemez, işin kötüsü işin bu aşamada bittiğini sanır. Tabi burda Nusret Nurdan Eren gibi mükemmelliyetci birini, bundan ayrı tutuyorum. O yaptığı işi sonuna kadar götüren biridir. Benim sıkça tekrarladığım bir tanım var: "Fotoğrafçı gördüğü yerde fotoğrafı tanıyan kişidir" Çekerken de seçerken de böyledir. Aslında fotoğraf çekme eyleminin özünde de bir seçim vardır. Fotoğrafı tanımak ölçüp biçmekle değil anlık bir refleksle olur. Pekiyi bu seçim hiç mi ölçü içermez? Elbette içerir. Anlık refleksin gerisinde eğitimle alınmış bilgilere ek olarak insan soyunun yüz binlerce yıllık geçmişinde biriktirdiği artık genlerinde kodlanmış olarak bulunan değerlendirme kriterleri vardır. Bu kazanımların eşit dağıldığını söyleyemem ama bunlar insanlığın ortak değerleridir derim. Bir sahne karşısında fotoğraf düşü kurmak bu kazanımların harekete geçmesi ile olur. Bunlar tüm insanlar için büyük ölçüde ortaktır. Küçük bir oranda da kişisel farklılıklar içerir. Bu yüzden aynı sahne karşısında birçok insan rezonansa gelir ama farklı şeyler görebilirler. Bir tanıma göre de fotoğraf "bakın ben ne görüyorum" demektir. Hatta aynı sahneyi aynı kişi değişik zaman ve koşullarda gördüğünde farklı fotoğraflar hayal eder. Buna ulaşmaya çalışır. Bu yüzden ustalarca yüzlerce kez çekilmiş konular kapanmış, işi bitmiş sayılmamalıdır. Her zaman yeni bir bakış açısı mümkündür. Kolaydır demiyorum. Ama mümkündür. Nusret'in bu değerlendirmesi bence günümüz insanının görüntü yağmuru altında kalmasına ve duyarlılığının azalmış olması gerçeğine dayanan pratik bir değerlendirmedir. Bu yüzdendir ki çağdaş sanatlar artık şaşırtma öğesini birinci plana alan yaklaşımlar içeriyorlar. Bu duyarlılığı azalmış seyirciye karşı alınmış faydacı bir tavırdır.

Ö.S.S Sınavları ve Fotoğraf Eğitimi

Seçimlerin yaklaştığı bu günlerde bazı politikacılar Ö.S.S sınavını kaldırmayı vaat ediyorlar. Sizin otuz yıla yakın bir eğitim deneyiminiz var. Bu uygulamanın haklılığı konusunda ne düşünüyorsunuz? Bu uygulamanın genelde eğitime, özelde fotoğraf eğitimine sorun getireceğini düşünüyormusunuz?

İsterseniz sorunuzu doğrudan yanıtlamak yerine bugünkü duruma bir göz atalım. Hatta buna benim lise yıllarımdan alıntılarla başlayalım gerisini siz takdir edin: Söze böyle başlamak istemezdim ama gene de diyeceğim ki, benim öğrencilik yıllarımda...Ortaokul bitirme sınavları sonuçlandıktan sonra bir de devlet sınavına girerdik. Soruları mühürlü zarf içinde Ankara'dan gelirdi. Bu sınavı kazanmadan dört yıllık liseye giremezdik. Sadece ortaokulu bitirmiş olurduk. Liseye girebilenler, üçüncü sınıfı başarıyla tamamlayanlar, dördüncü sınıfı yetenek ve eğilimlerine göre iki dala ayrılarak okurlardı: Fen kolu ve edebiyat kolu. Ayrı sınıflarda ayrı programlara göre eğitim alırlardı. Dördüncü sınıfın sonunda bütün derslerden jüri önünde sözlü sınavdan geçilir böylece lise diploması alınırdı. Üniversiteye girebilmek için bu kadarı yeterli değildi. Soruları gene mühürlü zarf içinde Ankara'dan gelen bir devlet sınavına girilir, seçilmiş dört dersten yazılı sınav yapılırdı. Fransız'ların adına bakalorya dedikleri ve çok önemsenen bu sınavın bizdeki adı "olgunluk" idi. Sınav başarı ile verilip olgunluk diploması alınınca üniversiteye sadece başvurma hakkı doğardı. Benim başvurduğum yıldan birkaç yıl önce üniversitelerden her biri kendi özel giriş sınavlarıyla öğrenci seçmeye başlamıştı. Başvurduğum her üniversitede ayrı ayrı sınava girdim. Bu anlattığım bir Kafka hikayesi değil eğitimi ciddiye alan bir ülkenin uyguladığı prosedür. Bugünkü merhametli (!) bakış açısından denecektir ki, "demek ki zavallı yavrularımıza yarış atı muamelesi yapılarak işkence uygulanması daha o günden başlamış." Bizden önceki dönemde ortaöğretim aşamasında yeterince iyi yetişmiş ve peş peşe sınavlarla yeterince elenmiş, seçilmiş olan olgunluk diploması sahibi gençler üniversitelere doğrudan kayıt yaptırabiliyorlarmış. Herhalde üniversitelerin kapasiteleri o günkü Türkiye nüfusuna göre yeterli idi. Ayrıca o gün birçok ailenin ödeme gücü çocuklarını, sadece Ankara ve İstanbul'da bulunan üniversitelerde okutmaya yetmezdi. Daha da önemlisi o günlerde insanımız adına "tevazu" ve "haddini bilme" denen önemli erdemlerini henüz yitirmemişlerdi.

O günden bugüne değerler sistemimiz çok değişti. Bir şey üretmenin önemi azaldı satmak önemli oldu. Kendini yetiştirmek, inşa etmek yerine pazarlamak öne çıktı. Haklı olmanın yerini tartışarak haklı çıkmak aldı. İyi savunulan haksız davalar kazanılır oldu. Kazanmak hak etmeyi gereksiz kıldı. Kısacası görüntü gerçeğin yerini aldı. Gençler bu ortamda yetiştiler sonuçta. Çalışkanlık ve özverinin saflık, enayilik sayıldığı alçakgönüllülüğün özgüven eksikliğine verildiği, yetinmenin miskinlikle bir tutulduğu, bir vakitler kınadığımız hırs denen özelliğin 'aç gözlülük' değil de azim sanıldığı yeni doğrular oluştu. Sistemimize haddini bilmezlik egemen oldu. Taleplerin azgınlaşması ve gönüllerde yattığı sanılan arslanların koro halinde kükremeye başlaması böylece gerçekleşti. Gençlere sürekli 'büyük düşününüz' diyen devlet adamları sanırım bunu beklemiyorlardı. Ama olan oldu herkes kendini geleceğin birinci adamı olarak düşlemeye başladı. Tulum giyip fiilen çalışmak artık gençlerin ideali değildi. Her biri kendini büyük masaların gerisinde ve telefonla emirler yağdırırken düşlüyordu. O sırada sokaktaki hayat da bunu destekliyordu. Fırsatlar ülkesi Türkiye'de 'hayat üniversitesi' mezunu becerikli girişimciler birtakım manipülasyonlarla kolay para kazanıp köşe dönüyorlardı. Eğitimin buna bir katkısı yoktu. Bu insanların çocuklarının eğitiminden bekledikleri sadece bir diploma yani ele güne karşı statü kazanmaları idi. Çünkü kendi başarılarını eğitime borçlu değillerdi. Kayserililerin dediği gibi ancak ticarete yeteneği olmayan çocuğun okuması gerekirdi. Öte yandan yıllar yılı medya aracılığıyla eğitimin hayata göre olmadığı inancı yaygınlaştırıldı. Bunda

elbette gerçek payı vardı bir türlü ülke ihtiyaçlarına göre programlanmış bir eğitim politikamız olamamıştı. Hala da olduğu söylenemez.

Ne var ki özellikle seksen sonrası Türkiye'sinde her şeyin doğrudan çıkara dönüşmesini bekleyen anlayış ile eğitimden beklenen doğrudan yaşama geçirilip kullanılacak hazır reçeteler idi. Hatta devrin cumhurbaşkanının televizyonda "çocuklarımızın beynine hayatta lazım olmayacak bilgiler yükleniyor" şeklindeki yakınmasını anımsıyorum. Ama bu tür propagandalar eğitimimizde eksik olanları tamamlamak yerine gereksiz görülenleri atma şeklinde algılandı ve öyle uygulandı.

Dünyanın en batısından gelen Ford Taylor sistemi rüzgarı ile kıta Avrupası tipi genel ve bütüncül eğitimin yararsızlığına inanılır oldu. Oysa biliriz ki bu aşırılaşmış iş bölümü sözüm ona uzmanlaşma en eğitimsiz, en niteliksiz işçiye belli bir vidayı sıkmayı çabucak öğretip onu üretime katmaya ve iş verimini arttırmaya yarar. Oysa eğitimden beklenen makinenin bütününü bilen, ufku geniş ve düzenleme gücü olan insanı yetiştirmektir. Bu fikirler arasında gidip gelmelerin doğurduğu karmaşa öte yandan eğitimimizin, özellikle üniversitelerimizin piyasa ihtiyaçlarını öne alan bir politika gütmemeleri, anne ve babaların çocuklarının kısa yoldan bir meslek eğitimine yönlenmeleri yerine son aşamaya kadar esnek olacak ve sonunda çocuklarının "star olması" yolunu açık tutacak bir düz lise eğitimini yeğlemeleri yüzünden çocuklarımız, eğitim denizi içinde deniz anaları gibi yüzer gezer bir konumda kaldılar.

Bu belirsizlik ortamında ülkemizin, eğitimden gerçekçi bir beklentisi olduğunu söylemek zordur. Hatta hükümetlerin bu konudaki kaygıları da yeterince samimi değildir. Ülkemizin birincil sorunu mesleki eğitim veren okulların çoğaltılıp klasik liselerin azaltılması iken onlar "meslek okulu" kavramını kötüye kullanarak bir tür "İslami (!) klasik lise" tipini yaygınlaştırıp hayatın her alanını ideolojilerinin egemenliğine almak istediler.

Descartes demiş ki; "Sağduyu dünyada en adil dağıtılmış olan şeydir". Diğer niteliklerimize oranla belki daha adil dağıtılmış olabilir ama bu bile mutlak eşitlik anlamına gelmez. Kaldı ki fiziksel güçten tutun da akıl, zeka, yetenek gibi zihinsel niteliklerimiz için benzeri bir adaletten söz edilemez.

İster sportif ister sanatsal olsun bir yarışmanın sonucunda ortaya çıkan sıralamalar ya da günlük yaşamdaki başarılar ve başarısızlıklar bu eşitsizliğin ve sonucu olan hiyerarşinin kanıtlarıdır. Ne var ki dünya 'birincilerin' ya da 'starların' etrafında dönmez. Her yapılanmanın tepesindeki birinci adamın altında koskoca bir gövde vardır. Bu gövde olmaksızın tepedeki 'bir numara' hiçbir şey yapamaz. Bugün Türkiye'nin sorunu birinci adam eksikliği değildir. Tersine herkesin birinci adam adayı olmasıdır. Ama birinci adamın altı boştur. Türkiye bugün işçisi eğitimsiz; ustası, teknisyeni, teknikeri olmadan üretim yapmaya çalışmaktadır. Yapının mimarı harç taşıyan vasıfsız işçi ile baş başadır. Arada kimse yoktur. Ekip yoktur ki ekip çalışması olsun, orkestra şefi değneğini kaldırdığında karşısında henüz enstürman çalmayı öğrenmemiş üyeleri bulmaktadır. Bunun nedeni ana ve babaların yanlışları yüzünden gençlerin kendi sınırlarını bilememesi, hayal dünyasında birinci adam olmaya talip olmalarıdır. 'Ya hep ya hiç' ilkesi şeklindeki bu saplantı Türkiye'nin büyük çoğunluğunu 'hiç'liğe mahkum etmektedir.

Bugün üniversite kapılarındaki yığılmanın gerçek nedeni kesinlikle gençlerimizin bilim ve sanata olan merakları değildir. Kendisi bilim olmadığı halde bilimin uygulandığı mühendislik, tıp, eczacılık gibi kazanç vadeden meslek dallarına belirgin bir yetenekleri olmadan sadece puan tutturarak girenleri bir yere kadar anlayabilirim. Ama o günlerde yüksek puan gerektiren bu gibi dallara giremeyecekleri neredeyse kesin olan adayların boşta kalmamak için uygulaması ve iş alanı pek olmayan bilim dallarına, seçenek olarak başvurmalarını anlamak çok güçtür. Eğer bu dalları düşük puanla giriliyor diye hafife alıyorlarsa bu bir gaflettir. O kişiler orada okumayı hak etmiyorlar. Kendi adlarına bu bir alçakgönüllülük ve rıza ise bu ne çelişki?

Hani "star" olacaklardı. Önceden sınırlarını bilip bir meslek okuluna girip kısa yoldan hayata atılabilirlerdi. Girdikleri bu yeni yolun sonunda isteseler de bir meslek öğrenmeleri için artık çok geç olabilir. Yirmi beş yaşına kadar ailelerinin geçindirdiği bu gençler ne vakit üretime katılacaklar?

Gerçekten bilim ve sanat yapmak isteyenler için bugünkü üniversitelerimizdeki kapasitenin yeterli olduğunu düşünüyorum. Üniversitelerdeki bu yığılma içinde, böyle bir amacı olanların oranı çok düşüktür. Hatta yüksek bir standart uğruna üniversiteye girmeyi isteyenler arasında bu eğitimi sürdürmeye yetecek yetenek ve alt yapıya sahip olanların oranı da çok düşüktür. Bunun nedeni sadece gençlerimizin zihinsel kapasiteleri değil üniversite öncesi eğitimin yetersizliğidir. Buna rağmen aileler çocuklarının durumuna bakmadan onları neden üniversite yoluna iteliyorlar. Çünkü üniversitenin belli bir kesim için ifade ettiği şey ne bilim ne de meslektir; sadece statüdür. Ele güne karşı çocuklarının üniversitede okuyor olması bile yeterli bir tatmindir. Bazılarının oradan alınacak bilgiye, beceriye ya da sonunda iş dünyasında yer alıp para kazanır olmaya da çok ihtiyaçları yoktur...

Üniversitelere olan bu yığılma sonunda bakın ne oldu. Hiçbir üniversite, hiçbir öğretim üyesi mevcut öğrencilerin kabiliyet ve alt yapısını dikkate almadan ideal bir başarı çıtası belirleyemez. Bu sadece paralı öğrenci okutan özel üniversiteler için değil devlet üniversiteleri için de geçerlidir. Hocalar ister istemez bu çıtayı sınıfın genel ortalamasına bakarak belirlerler. Öğrenciler alçaltılmış bu başarı çıtasını, eninde sonunda, ite kaka aşarlar. Yani eninde sonunda tekkeyi bekleyen çorbayı içer. Bu arada belirlenen bu ortalamanın çok üstünde alt yapısı ve yeteneği olan ve ileride kendisinden çok üstün başarılar beklenen parlak öğrenciler aşağı çekilmiş olur. Bu öğrenciler hiçbir çaba göstermeden ve hiçbir gelişme sağlayamadan neredeyse geldikleri gibi mezun olup giderler. Bu Türk eğitiminin ve Türkiye'nin kaybıdır. Böylece bizi dünyanın ön sıralarına geçirebilecek yetenekli gençlerimizi ziyan etmiş oluruz. Dünya sıralamasında gerilere düşeriz. Henüz hazır ve yeterli olmayan gençleri üniversiteye tıkıştırmanın bedeli sadece üniversitelerin bu öğrencilere yaptığı masraf ve karşılığı olmayan yatırım değildir. En ağır bedel alt yapısı hazır, yetenekli gençlerin orada daha yüksek düzeyde eğitim alma hakkının gasp edilmesidir. Ayrıca üniversitelerin seviyesinin düşürülmesi ve Türkiye'nin uygar dünyanın gerisinde bırakılmasıdır.

Uzun yıllar Almanya, Japonya, Amerika gibi başarılı ülkelerde yaşayan kişiler bu ülkelerin ortalama insanının bizim insanımız kadar zeki olmadığını söylerler. Ne var ki bunlar söz dinleyen insanlardır ve başarının sırrı da belki bundadır. Az sayıda akıllı insan ne yapılacağına karar verir. Diğerleri bunu alçakgönüllülük ve sadakatle uygular denilmektedir. Bizde öyle değildir. Herkesin gönlünde bir numaralı arslan yatar o yüzden her kafadan ayrı ses çıkar ve tabi horozun çok olduğu çöplükte sabah erken olur. İnsan yapımız zaten böyle iken üstelik her gönüldeki bir numara olma duygusu, üstelik hak edilmemiş üniversite diplomalarıyla perçinlenince belki de sadece haddini bilmezler ordusunu zenginleştirmiş oluruz. Her ne kadar üniversiteler sadece meslek öğretmek için değil ufuk genişletmek ve dünyayı doğru algılamak için bir formasyonu amaçlar denirse de bizdeki meslek okullarının itibar görmemesi ve ihtiyaca oranla kapasitelerinin çok düşük olması yüzünden üniversite birimleri meslek okullarının işlevini yüklenmiş bulunuyorlar. Hatta çok yanlış bir tavırla üniversiteler kendi bünyelerindeki meslek okullarına bile ikinci sınıf gözüyle bakıyorlar. Bu yüzden gençler mecbur kalmadıkça bu okullara gitmiyorlar. Onun yerine herhangi bir meslek formasyonu vermeyen ve bitiminde de belli bir iş vaat etmeyen herhangi bir dört yıllık bilim dalına sadece prestijli buldukları için razı oluyorlar. Bu seçim yirmi beş yaşına kadar ailesince geçindirilmiş, herhangi bir meslek öğrenmemiş, artık öğrenme şansı da pek kalmamış gencin, bundan sonra da üretim dışı kalması sonucunu doğuruyor. Bu sonuç ne ekonomi adına ne de etik olarak onaylanabilir.

Bu yüzden ben, "üniversite eğitimi meslek edinmek için değildir. Sadece ve sadece bilim ve sanat içindir." söylemine katılmam. Hiçbir ülkenin bu sayıda bilim ve sanat adamına ne ihtiyacı vardır ne de besleme gücü. Üniversiteler yaşamı iyileştirecek kadroları yetiştirmekle görevlidirler. Dolayısıyla eğitim üretim içindir ve onun gereklerine göre yapılanmalıdır. Oysa bizde eğitimle üretimin arası açıktır. Üniversiteler piyasanın gereksinimini umursamazlar, piyasa ise üniversitelerden ümit kesmiş gibidir. Bilmiyorum dünyada hangi ülkede bu özdeyiş vardır: "Okul başkadır, hayat başkadır" Bu zaten okulla başımızın pek hoş olmadığını gösteriyor. Bu yüzden piyasada 'hayat üniversitesi' mezunu gibi garip bir kavram oluşmuştur. Bu yolda yetişmiş "hayat adamlarının" bazıları nedense bende "hayat kadını" deyimini çağrıştırır. Üniversiteler mevcut haliyle piyasa denen gerçeği muteber saymadıkları için özellikle yeni bir mesleki bölüm açılacağı vakit hep batıdaki örneklerine bakarlar. Hatta sokaktaki adamın bile kaygısı budur. "Acaba Avrupa'da bu eğitim nasıl yapılıyor?" Sanırsınız oraya mezun ihracı etmek için eğitim yapacağız. Dönüp de kendi ihtiyaçlarımız nedir diye baksak ya. Bu özgüven eksikliği de bizi sanki eğitimimizi bu ülke için değil güya dünya için yapıyormuşuz gibi bir aldatmacaya götürüyor. Bu söylediklerim dünyaya göz yumma ve içe kapanma anlamında alınmamalıdır.

Ülkemizin en büyük sektörü öteden beri inşaat sektörüdür. Ama gel gör ki ancak yakın bir geçmişte toplu konut kurumları sayesinde organize olmaya başladı. Ne var ki bu ülkede yıllar yılı on binlerce mimar ve inşaat mühendisi yetiştiği halde doğru dürüst bir yapı uygulayıcılığı, teknikerlik, teknisyenlik, ustalık okulları açılmadı; açılanlar da kapandı, itibar görmedi. Çünkü gençlerimizin gönlündeki arslan, onları tulum giyip işi fiilen denetlemek yerine buyurma mevkilerinde oturmaya yönlendirdi. Sokaklara dökülüp iki yıl fazla okuyup mühendis olalım dediler. Açılan okullar bir bir kapandı. İşte büyük düşünmenin bizdeki yansıması ve herkesin star olmak için eğitim eşitliğinden pay almasının sonucu. Şu anda işsiz bir mühendis, yeterince alçakgönüllü olup yapı teknisyenliğine, kalfalığına razı olursa ayrıca elbette becerebilirse iki mühendisin maaşından fazla kazanır. Burada değindiğim örnekler meslek edindiren dallarla ilgilidir. Bunların dışında bilim dalı olarak önemleri ve işlevleri tartışılmaz matematik, fizik gibi dalların bilim adamı ihtiyaçları çok sınırlıdır. Dolayısıyla eğitim kapasiteleri kontenjanları da sınırlı olacakken üniversitelere hücum yüzünden aşırı yükleniyorlar ve gereksiz mezun veriyorlar. Bu mezunların istihdamı için spesifik yerler yoktur. Çoğunlukla lise öğretmenliğine yerleştirilmeleri gerekiyor. Oysa bir öğretmenin formasyonu ile bilim adamının formasyonu oldukça farklıdır ve bunun için eğitim fakülteleri vardır.

Fotoğraf eğitimine gelince kuşkusuz bu eğitim fotoğraf mesleğinin kazandırılması için yapılmaktadır. Bunun yerine hedefe fotoğraf sanatını koymak bir aldatmacadır. Daha bugünden sayısı on altıyı bulan okullardan mezun olmuş ve olacak yüzlerce kişinin sanatçı olamayacağı ve Türkiye'nin bunu kaldıramayacağı açıktır. Hedefe fotoğraf mesleğini koymayı reddetmek halinde yetişecek birkaç yetenekli sanatçı dışındakileri fire saymak durumunda kalırız. Türkiye bu lükse sahip değildir. Fotoğraf eğitimi ilk kez 1978'de o tarihteki Güzel Sanatlar Akademisi'nde Fotoğraf Enstitüsü adıyla bir üst eğitim olarak başlamıştır. Orta eğitimde bunun alt yapısını oluşturacak spesifik bir disiplin yoktur. Kaldı ki fotoğraf piyasasında daha çok orta öğrenim görmüş ara elemana ihtiyaç vardır. Böylece bir kez daha gerçek ihtiyaca yönelik olmayan altı boş bir yüksek eğitim kurumu başlatılmış oldu. Aradan geçen yirmi sekiz yıldan beri bu boşluk doldurulamadı. Bu konudaki en olumlu iki girişimden biri. Yıldız Üniversitesi'nde açılan 2 yıllık Fotoğraf Meslek Okulu idi. Keza bir süre eğitim verdikten sonra kapatıldı ve yerine Fotoğraf Sanatı Tasarım Bölümü açıldı. Bir kez daha çalışmaktan el çekip yaratmaya (!) yöneldik. İkinci girişim ise orta eğitim düzeyinde Moda Meslek Lisesi'ndeki Fotoğraf Bölümü idi. Bu bölüm piyasanın, laboratuar, stüdyo, satış elemanları gibi gerçek ihtiyaçlarına yönelik bir eğitim vermekteyken bilmediğim bir nedenle kapatıldı. Dikkat edilirse Türkiye'de 'paşa'ya

'star' yetiştirmeyi vaat eden kurumlar bir bir açılırken fiilen çalışacak eleman yetiştiren meslek okulları bir bir kapatılmaktadır.

Fotoğraf eğitimi bir yönüyle teknik eğitimdir. Birçok mesleki teknik eğitimi gibi, özel mekanlar ve donanımlar ister. Bu yönüyle pahalı bir eğitimdir. Ülke bu harcamaların karşılığını almalıdır. Kesinlikle puanı hiçbir yere girmeye yetmemiş çocukların sığınağı olamaz. Öte yandan bir sanat eğitimidir. Sanat eğitimi yaratıcılık ister. Yaratıcılık yüksek IQ gerektirir. Bu yönüyle de bu bölüm düşük puan almışların yeri olamaz. Eğitim öğrenciyle birebir ilişki gerektirir. Bir anfiden yüz kişilik bir sınıfa hukuk eğitimi verir gibi uygulama yapılamaz. Dolayısıyla sınırlı sayıda öğrenciyle ders yapılabilir. Bu yönüyle de fazla öğrenci almak çok derslik açmak demektir. Bu bir maliyet sorunudur. Kaldı ki bu kadar mezunu istihdam edemeyeceğimiz şimdiden bellidir ve ülkenin üniversite mezunu işsizlere hiç de ihtiyacı yoktur. Bu, ülke için, "eğitimsiz işsizlerden" daha büyük bir yüktür. Halk arasında bir deyiş vardır: "Askerde çavuş rütbesi ile terhis olanlara köyünde iş yaptırmak zordur". O güne kadar üretimden alıkonulmuş, hiçbir başka iş becerisi kazanmamış ve ailesi tarafından geçindirilen genç adam eğer hala işsizse yeni bir iş öğrenmesi ve üretime katılması için artık çok geçtir. Toplumun o gence yaptığı yatırım boşa gitmiştir. Üretim dışında kalmakla topluma yeni bir yüktür. Bireyin kendi sağlığı ve mutluluğu açısından bakıldığında ise boşa geçmekte olan bir yaşamın doğuracağı her türlü komplikasyon kapıdadır.

Amacı üretmek, insanca yaşamak olan demokratik bir toplumun yapması gereken öncelikle oyuna başvurmaya değer, çalışkan ve erdemli bireyler yetiştirmektir. Bunun için 12-13 yıllık bir eğitim gerekli ve yeterlidir. Gençler eğitimin beşinci yılından sonra kademe kademe bir mesleğe yönlendirilmeli, genel eğitimin yanında meslek disiplinlerinin oranı sona doğru iyice artmalıdır. Çok geç olmadan gençlerin meslek öğrenmesi ancak böyle olabilir. Bu sürecin çeşitli kademelerinde yapılan sınavlarla yüksek öğrenimi sadece isteyenler değil aynı zamanda sürdürebilecek olanlar belirlenir. Bir meslek eğitimi almış gençler sadece kendi dallarında yüksek öğretim görmelidir. Dal değiştirmek olanaksız değil ama koşulları ağır olmalıdır. Fırsat eşitliği masalı ile gençlerin boş ümitlerle üniversite kapılarına yığılmaları önlenmeli, onlara, artist yapma vaadi ile kandırılmış genç kızlara yapılanlar yapılmamalıdır.

Fotoğraf Eğitimi ve Seçme Sınavları Üzerine

Otuz yıldır fotoğraf eğitimindeyim. Bu eğitim ilk kez 1978'de Mimar Sinan Üniversitesi'nde Fotoğraf Enstitüsü adıyla başladı. 0 günden beri sayıları onu geçen benzer kurumlara özel yetenek sınavları ile öğrenci alınıyor. Önce sınava kimlerin alındığına bakalım. Üniversite seçme sınavında ancak 105 ila 120 puan almış adaylar yeterli sayılırlar. Bu sınır yıllara ve üniversitelere göre değişebiliyor. Bu barem çeşitli fakülteler için öngörülen değerler çizelgesinde epey aşağılardadır. Herhalde şöyle düşünülüyor. Biz nasıl olsa bu adaylara özel yetenek sınavı yapıyoruz. Sanat eğitimi için entelektüel ve bilimsel altyapı, genel kültür ve IQ o kadar da önemli değil. Biz, bize lazım olan yetenekleri zaten test ediyoruz. Pekiyi nedir Allah aşkına bu test? İyice yaklaşıp bakarsanız bunun nerede ise bir çizim sınavından ibaret olduğunu el becerisi güçlü olanın yeterli sayıldığını görürsünüz. Pekiyi sanat fakülteleri içinde birçok dal var, diyelim ki bu beceri akademilerinin en kıdemlisi olan resim ve benzeri öteki yüzey sanatları için yeterli sayılsın. Heykel ve mimarlık gibi dallar için üç boyutlu tasarım yeteneğini nasıl ölçersiniz? Öte yanda güzel sanatlar ailesine sonradan katılan endüstri ürünleri tasarımı, fotoğraf, sinema gibi dalların gerektirdiği daha özel yetenekleri nasıl anlarsınız? Bu bölüm adaylarının kendi bölümlerinde özel bir sınavdan geçmesi gerekmez mi? Size şunu diyecekler: "Bunlar en sonunda talip oldukları bölümlerde mülakata alınırlar ve ancak öylece kabul edilirler." Şekil olarak doğru fakat bu mülakatın not katsayısı öylesine düşüktür ki çizim sınavında yüksek not alan birisi mülakatta sıfır alsa bile kabul edilecektir. Böylece girişte prim yapan sadece el becerisi, bir bakıma işçiliktir. Oysa bu iklimlerde uzun yıllardan beri işçiliği yani zanaatı hor gören yaratıcılığı; bundan bağımsız bir yetenek, bir yakalayış sayan bir anlayış egemendir ki, bu zekâ ve IQ demektir. Buna göre yürütülen seçme sistemi bu görüşe taban tabana zıttır. IQ'su düşük, alt yapısı yetersiz gençlere haksız yere sanatçı olabilecekleri umudu verilmektedir. Nedense sanat fakülteleri, başka bölümlere girememiş gençlere bir sığınma evi veya rehabilitasyon alanı sayılmaktadır. Ülkeye egemen olan piyasa ekonomisi anlayışı eğitimi de etkilediği için bölümlerin hiyerarşisi onlara olan talebe bağlı olarak oluşuyor. Bu hiyerarşide fotoğraf alt sıralarda yer alıyor. Bu yüzden aday öğrencilerin puanlan tercihler sıralamasında üstte yer alan bölümleri tutmazsa fotoğrafa razı oluyorlar. Bu arada ilk tercihi fotoğraf olan ve ne istediğini bilen öğrenciler, eğer çizim becerileri yoksa kapının dışında kalıyorlar. Çünkü kimse onların fotoğrafa olan yatkınlığına ve yeterli alt yapısına bakmıyor. Böylece fotoğraf bölümü eğitimi bu bölümü isteyenlerle değil diğer bölümleri kazanamadıkları için kerhen bu bölümü kabullenmiş olanlarla sürdürmeğe mahkûm ediliyor. Bu durumda alının her 10-15 öğrenci içinde tesadüfen iki üç yeterli öğrenci çıksa bile doğal olarak eğitimin çıtası sınıfların ortalamasına göre oluşacağından bu çıta giderek düşüyor ve gerçekten pırıltısı olan birkaç öğrenci de bu arada yeterli eğitimi alamamış oluyor. Fotoğraf eğitiminin başladığı ilk yıllarda mevcut alışkanlıklarının etkisi ile bu isabetsizlikler hoş görülebilirdi. Ne var ki aradan otuz yıl geçtikten sonra bugün bazı üniversitelerin güzel sanatlar fakültelerinde fotoğraf bölümü öğrencileri için de aynen geçerli olan üniform sınav sistemi 1970'lerde uygulanan sistemden daha da gerilerdedir.

Teorik olarak bir sanat dalı olan fotoğrafın güzel sanatlar fakültelerinde yer alması çok isabetli görülebilir. Ne var ki bu fakültelerin egemeni olan resim kadroları bütün sanatlara sadece resim penceresinden bakma alışkanlığından kurtaramadıkları için tek kıstas olarak bildikleri desen sınavı, yeni sanat dallarının anlaşılmasını engelliyor. Kaldı ki çağdaş sanat başlığı altında kendi bölümlerinde bile artık resim yapan kalmamış bulunuyor. Otuz yıldan beri fotoğraf bölümüne bu isabetsiz yöntemle öğrenci alındığını bilenler, bilmeyenler şikâyetçi olanlar ve olmayanlar bulunduğu halde Türkiye'nin böyle bir derdi yok gibidir.

Pekiyi Türkiye'nin eğitim diye bir derdi var mıdır?

Bilinen odur ki, üniversite kapılarında yığılmalar vardır. Herkes üniversitede okumak istese de kapasite buna yetmemektedir. Sanırsınız bu bizdeki bilim ve sanat aşkının bir göstergesidir. O yüzden politikacılar her ilde bir üniversite açıp seçmenlerini hoşnut etmeyi ilke edinmişlerdir. Ama bu üniversitelerden mezun olacak bilim ya da meslek adamlarından kaçına ihtiyaç vardır? Herkes bilir ki, eğitim üretim için, hizmet içindir. Türkiye'nin üretimini ve her türlü hizmetini fiilen yüklenmiş olan kadrolar bugün eğitimsizdirler. Yarın da öyle olacaktır. Çünkü bu mesleklerin okulları yoktur. Türkiye'nin en büyük sektörü inşaat sektörüdür. Sadece kalıpçı, duvarcı, demirci gibi fiilen çalışanların okulları olmadığı gibi onları organize edecek formen tekniker, teknisyen gibi elemanlarında okulu yoktur. Ben mimarlık fakültesine yazıldığımda Zincirlikuyu'da yapı-usta okulu vardı bir süre sonra kapandı. Aynı şekilde devletin açtığı teknisyen tekniker okullarına da ilgi az oldu. Bazılarına yüksek tekniker dendi, o da para etmedi. Herkes üniversitede okuyup buyurma mevkiinde olmayı seçti. Bugün üniversitelerin yetiştirdiği üst düzey meslek adamlarının altı boştur. Mimarlar harç karıştıran niteliksiz amele ile baş başadırlar. Aynı şekilde üretimin ve hizmet sektörünün bütün dallarında ara eleman eğitimi yok denecek düzeydeydi. Herkesin can kaygısı ile daha çok önem verdiği sağlık sektörü kısmen bunun dışında sayılabilir. Ayrıca bu sektörde korku belası eğitimin ve bilginin gerekliliğine daha çok inanırız. Bir cerrahın kusursuz bir ameliyat yapması için anatomi başta olmak üzere bir dolu bilgi sahibi olması gerekir. Bu yüzden canımızı emanet ettiğimiz doktorlardan iyi eğitim almış, deneyimli ve ayrıca yetenekli olmasını isteriz. Bu yüzden insanlar diplomasız sahte doktorlara ancak bilmeden teslim olurlar. Bunlar ancak birer zabıta vakasıdır. İnsanlar içlerine girip yaşadıkları bir başka şekilde canlarını emanet ettikleri binalara aynı derecede titizlik göstermezler. Bugün Türkiye'de yapıların önemli bir kısmı meslekten olmayan yetkisiz kişilerce yapılıyor. Sıradan insanlar sağlıkları konusunda duydukları kaygıyı konutları için duymuyorlar. Çünkü herkes bu işten biraz anladığını sanıyor. O biraz bilgi yüzünden yapılar çöküyor, çoluk çocuk ölüyor. Yapı çökmese bile öyle plansız yapılıyor ki içindeki yaşamın kalitesi düşüyor milli servet ziyan oluyor. Bu yüzden bu yetki yasalarla sadece eğitim almış mühendis ve mimarlara veriliyor.

Duyuyoruz ki bir vakitler Osmanlı toprağı olan Bulgaristan'da bile bir tenekeci bir berber dükkanı açabilmesi için diploma yani eğitim aranıyormuş. Oysa ülkemizde doktorluk, eczacılık, mühendislik gibi birkaç meslek dışında eğitim koşulu pek aranmıyor. Anlaşılan o ki insan hayatını doğrudan tehlikeye sokabilecek meslekler dışında verilen hizmetin niteliksizliği insanımızı, sonuç olarak da devletimizi kaygılandırmıyor. Bir gün bir taksi şoförü hayretle sordu "fotoğrafın da okulu mu var? " diye. Bilinen o ki, fotoğrafı makineler çeker. Teknolojinin son ürünü matbaa makineleri ile kitaplar kendiliğinden en mükemmel şekilde basılır. Üstelik fotoğraf amatör dünyası iş dünyasından daha geniş bir alandır. Bu alan profesyonellik için yeterli bir sera bir fidanlık sayılır. Üstelik bizim insanımız eğitimsiz başarıları bir tür mucize sayıp daha çok saygı duyar.

Çocukluğumun geçtiği İç Anadolu ilçesinde ortaokul yoktu. Çocukların pek azı ildeki okula gidip orta eğitim alabilirdi. Dolayısıyla sonuna kadar okuyup maaşlı bir geleceği hedeflemek çoğunluk için olanaksızdı. Çocuklar özellikle 9 yaşından itibaren yaz aylarında bir zanaata çırak olarak verilirlerdi. Meslek öğrenmenin en temel yolu böyle usta çırak yöntemi idi. Zaten terzilik, ayakkabıcılık, marangozluk gibi zanaatların okulu yoktu. Hala da yoktur. İlerleyen yıllarda ortaokullar ve liseler ilçelere kadar yaygınlaştı. Buna bağlı olarak da maaşlı bir işe kavuşmak tek hedef haline geldi. Devlet her ne kadar yapı usta okulu, teknikerlik, teknisyenlik, yüksek teknisyenlik okulları açtı ise de insanımızın inancı ve hedefi "olacaksan baş ol" şeklinde olduğu ve herkes üniversitelere yöneldiği için bu okullar yeterince rağbet görmedi. Bir kısmı kapandı. Dolayısıyla üniversitelerin işlevi bilim yapmak iken meslek okulu olma işlevini

yüklendiler. Öyle ki, üniversite bünyesinde açılan iki yıllık asıl meslek okulları bile yeterince ilgi görmedi. Bugün üniversite kapılarındaki yığılmanın nedeni ne ilim ne de sanat aşkıdır. Sadece ve sadece statü merakıdır. Ailelerin beklentisi de çocukların meslek öğrenmeleri bile değildir. Ele güne karşı üniversitede okuyor olması yeterlidir.

Gençler neden fotoğraf eğitimi alıyorlar?

Fotoğraf eğitimi üniversite giriş sınavları sonucu işaretlenebilecek tercihlerden sadece biridir. Birbirini tutmaz birçok seçeneği işaretleyebilen gençler onu da işaretleyebiliyorlar. Bir kaza kurşunu gibi sonuçta şanslarına bu bölüm çıkabiliyor. Bunlar arasında bilerek ve isteyerek bu bölüme gelenlerin oranı çok düşüktür. Teorik olarak bu bölümün güzel sanatlar çatısı altında açılması doğaldır, ama pratikte bu bir talihsizliğe dönüşüyor. Daha kıdemli olan resim dalı bu fakültelerde egemendir. Kendi dallarındaki eğitim, çizime dayalı olduğun için bu alışkanlıkla anlatım dili farklı olan öteki sanatlar aynı kalıba sokmaktan kendilerini alamıyorlar. Bu fakültelerde endüstri ürünleri tasarımı, iç mimarlık, fotoğraf, sinema gibi dili gereği daha farklı nitelikler gerektiren dalları aynı kalıba sokup salt çizimi ayıraç sayan bu görüşle değerlendirme yapıyorlar. Otuz yıldan beri bu uygunsuz ısrara karşı durulamamış olması ve yeni sanat dallarının kendi özgün sınav yöntemlerini kabul ettirememiş olması ülke için bir kayıptır. Çekinmeden söyleyebilirim ki, bu sınav sistemi yüzünden fotoğraf bölümüne kaydedilen öğrencilerimin sadece %10'u isabetli sayılabilir. Bu % 90 fire ile eğitim yapıldığı anlamına gelir. Türkiye bu israfı kaldıramaz. Şimdi bana denecektir ki; "O halde her 10 öğrenciden dokuzu diploma alamıyor olmalı." Elbette bu mümkün değil. Ne denli idealist olursa olsun hiçbir öğretmen bu kadar katı davranamaz. Bu yüzden eğitimin çıtası öğrencilerin ortalamasına göre değişmekte ve sürekli düşmektedir. Esasen Avrupa Birliği'ne uyum gerekçesi ile benimsenen çan eğrisi yöntemi bu eğilimi resmi hale getirmiştir.

Eğitim çıtasının sürekli düşmesinin nedeni sadece sınav sistemi midir?

Yazık ki konu bu kadar basit değildir. Geçtiğimiz yarım yüzyıl içinde ortaöğretim ciddi bir düşüş gösteriyor. Bugün ana babaların gözünde çocuklar birer harikadır. Çünkü odalarında bilgisayar var. Size dönüp şunu söylerler: "bizim zamanımızda bilgisayar yoktu" çocukların gözünde ise internette bütün bilgiler hazır duruyor. Öğrenip bunları yüklenmek hamallıktır. Psikiyatrların ve bazı tatlı su entellerinin gözünde ise çocuklara yarış atı muamelesi yapıyoruz. Yazık oluyor. Birtakım devlet büyüklerinin (!) dediğine bakılırsa çocuklara hayatta doğrudan lazımı olmayan bilgiler yükleniyor. Yavrucaklara yazık oluyor. Böylece çocukları şefkatle zehirleyerek bu günlere geldik. Şimdi artık bizim bölümümüzde, iki binli yılların üniversite öğrencilerine elli yıl öncesinin lise bilgileri ile örneğin optik dersi verilebilir. Her yılın başında ilk ders bir tanışma seansı gibidir. Bu arada öğrencilerin lise dersleri de konuşulur. Fotoğraf eğitimi için gelenlerin fizik ve kimya okuyanları yok gibidir. Sebebi sorulunca Türkçe-Sosyal gibi bir bölümden geldiklerini söylerler, pekiyi sanat tarihi, felsefe, mantık, resim ve müzik okudunuz mu diye sorarsanız cevap gene olumsuzdur. Fotoğraf eğitimi yarı yarıya teknoloji ve sanat eğitimidir. Programı, lisede de yeterli altyapının alındığı varsayımına göredir. Bu alt yapı yoksa programın çıtası düşecek ve üniversite çatısı altında bir tür orta eğitim yapılacaktır. Pekiyi neden orta düzeyde bir fotoğraf okulu yokken üniversite düzeyinde bir düzineden fazla fotoğraf bölümü vardır? Türkiye'nin gerçek ihtiyacı nedir? Çekim elemanı, satış elemanı, ışıkçı, laboratuarcı, bilgisayar operatörü müdür eksik olan? Yoksa üniversite bitirmiş ve bunların tümünü yönetecek "yüksek tasarımcı"(!)mıdır? Çünkü gençlerin ve onların ana babalarının gönlünde yatan ikincisidir. Üniversitede okuma insanı bilfiil çalışmaktan koruyan bir sigortadır. Böylece iş yapma konumundan buyurma mevkiine geçersiniz. Böylece niyetimiz çalışmak değil makam mevkii sahibi olmak olunca üniversite giriş sınavlarının isabetli olup olmadığı da önemini yitirmektedir. Çünkü gençler dönüp etraflarına baktıklarında şunu görüyorlar:

Türkiye'de başarılı sayılan insanlar o yerlere performansları ile değil özel ilişkileri ile geliyorlar. Dolayısıyla iyi yetişmemiş olmak, hatta yeteneksiz olmaktan korkmamalıdır. Ama insan ilişkileri asla ihmale gelmez.

Fotoğraf adayları nasıl seçilmelidir?

Gerçi kimsenin bu soruyu sorduğu yok ama şayet bir gün gerçekten "**fotoğrafa yetenekli adaylar nasıl seçilmeli"** diye soran olursa diye yazıyorum: Fotoğraf yerine ağız alışkanlığı ile "resim" deniliyor olmasına rağmen resim ve fotoğrafın temel ayrılığı üretim süreçlerinin farklılığından gelir. Resmin el becerisine çok bağlı bir derleme düzenlemeye bağlı toplamsal bir sanat olması, fotoğrafınsa el becerisine değil görüşe ve seçip ayıklamaya bağlı çıkarımsal bir sanat olmasıdır. Sonuçları aynı kompozisyon ilkelerine göre yargılansa da üretilme prosedürleri taban tabana zıttır. Fotoğrafçı adayına çizim yaptırmak yanlıştır. Karmaşık sahneler gösterip, amacı belirleyip uygun kareler seçmesi istenebilir. Birçok fotoğraf gösterip görsel bellek testi yapılabilir. Perspektifi algılama yetenekleri ölçülebilir. Değişik aydınlatmalarla çekilmiş sahneler gösterip ışık yönü sorulabilir. En iyisi eline makine verip çekim yaptırılabilir ve portfolyosu değerlendirilebilir. Daha önce de söylediğim gibi sinema, fotoğraf, endüstri ürünleri tasarımı, iç mimarlık gibi dallar resmin vesayetinden kurtarılmalı ve sınavlar kendi bölümlerinde yapılmalıdır. Bu uygulamanın benimsenmemesi, merkezi yönetimin bölümlere duyduğu güvensizlik ve kendine duyduğu haksız bir özgüven yüzündendir. Bu tespit daha çok bilgi sahibi olduğum Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi ile ilgilidir. Diğer güzel sanatlar fakültelerinin doğruya ne denli yakın oldukları bilmiyorum.

Dijital makinelerde görüntü problemleri üzerine bir deneme

Üretilen dijital fotoğraf makinelerindeki çeşitliliğe karşın, tam çerçeve (24x36mm) olan az örnek var. Hatta en prestijli firmalardan biri, daha önce bu yola gitmeyeceklerini açıklamıştı. Mevcut tam çerçeve makinelerle yaşanan sorunlar biliniyor. Özellikle köşe kararması ve renkseme kusuru bunlardandır. Acaba bu sorun çözülebilir mi, yoksa geleceğin makineleri hep katsayılı yani sensör alanı 18x24 mm gibi olanlar mı olacak?

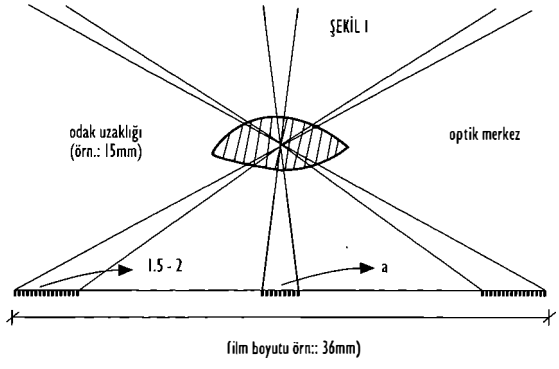
Sanırım bu soruyu yanıtlamak bir kehanet olur. Ama yanıtın etrafında dolaşmaya kalkarsak, optiğin bazı temel gerçeklerini anmak gerekecek. Günümüzde bu gibi uzun teknik yanıtların sıkıcı bulunduğunu biliyorum.

Şimdi birilerinin "lafı uzatma hocam, bize sonucu söyle" dediğini duyar gibiyim. Ne var ki bu soruya, şayet ilgi duyanlar varsa, yanıtına da katlanırlar. Yukarıda işaret ettiğim sıkıntı iki başlık altında dile getiriliyor.

1) Köşe kararması

2) Köşelerde renk saçılması, yani renkseme

1) Köşe kararması dijitale özgü bir sorun değildir. Hatta objektiflere ait bir kusur da değildir. Perspektifin doğal sonucudur. Ama hoşa gitmeyen bir sonuçtur. Şimdi bir geniş açı objektifle film üzerinde görüntü oluşumuna bakalım. Dış dünyanın objelerinden yansıyan ışınlar, objektifin içine toplanarak girer ve optik merkezde, diğer bir deyişle arka düğüm noktasında kesişir, buradan dağılarak yoluna devam eder ve film üzerine düşer. (Şekil 1)



ŞEKİL 1

Şimdi film üzerinde ışık dağılımına bakalım. Optik merkezden kenara düşen 1°'lik ışık açısı ile ortaya düşen 1°lik ışık açısının filmde kapladığı alanın farklı olduğu hemen göze çarpıyor. Çünkü filmin ortasına dik açı ile düşen ışık konisi, kenarına dar açı ile düşüyor ve daha büyük bir ışık lekesi bırakıyor. Böylece aynı ışık enerjisi daha geniş bir alana yayıldığı için yoğunluğu azalıyor Bu azalma, bazı hallerde ortadakinin 1/4'ü yani 2 diyaframlık olabilir. Böylece görüntüye bakınca, ortayı kenarlara göre 4 kez daha parlak görürüz.

Objektifin optik merkezi filme ne denli yakınsa, yani odak uzaklığı ne denli küçükse, köşe kararması o denli belirgin olur. Bu kararma, azalan miktarlarla normal, hatta uzun odaklı objektiflerde de vardır. Bu tür kararma, özellikle geniş açılarda diyafram kısma ile daha da belirginleşir. Sadece odak uzaklığına bağlı bu kararmayı diğer bir tür kararma ile karıştırmamalıdır. Bu ikinci tür kararma, büyük açıklıklı (1,4-1,2 gibi) normal objektiflerle özellikle zoom objektiflerde açık diyaframla yapılan çekimlerde görülür. Diyafram kısılınca hızla kaybolur. Bu tür kararmanın konumuzla bir ilgisi yoktur.

Bugün üzerinde durduğumuz ve aşırı geniş açılarda problem yaratan türden kararmaları gidermek için, görüntünün ortasını karartarak orta-kenar farkını gideren, ortası degrade şekilde grileştirilmiş, adına "center-filter" denilen filtreler kullanılmaktadır.

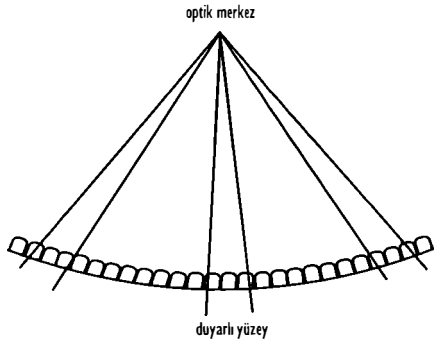
Pekiyi, film kullanırken alışık olduğumuz bu kararma, dijitalde daha da mı arttı? Evet.

Konu, bu yüzden gündeme geliyor. Filmin düz olan duyarlı yüzeyine karşılık dijital sensör algılayıcı (duyarlı yüzey) kabarcıklıdır. Bu kabarcıklar yanyana gelmiş duyarlı hücrelerin kubbe şeklindeki üst yüzleridir. Optik merkezden gelen ışık, görüntü ortasındaki hücreleri tepeden aydınlatırken köşe ve kenarlardakilerin üzerine çok dar bir açı ile nerede ise yüzeyi yalayarak düşer. Bu nedenle bu bölgedeki kubbelerin görüntü kenarına bakan tarafları ışık almaz. Başka bir deyişle zaten, yoğunluğu ortaya göre epey düşük olan ışığın yarısı da kaybedilmiş olur.

Görüntüyü örneğin plan ya da şerit film gibi bir düzlem üzerine kaydetmenin zorunlu olduğu hallerde dijitale oranla daha hafif olarak hissedilen bu kararmayı bir makine tasarımı ile çözme olanağı yoktu. Kaçınılmaz olan bu sorunu ancak filtrelerle telafi etmek mümkündü.

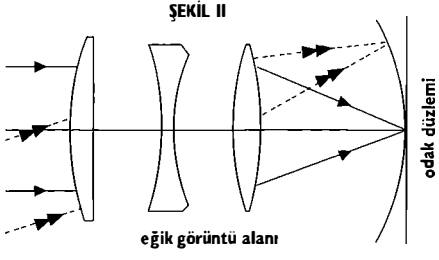
Ama eğer görüntüyü çanak anten biçiminde sığ bir küre kapağı içine kaydetmek mümkün olabilseydi, görüntünün kenarlarında ışık konilerinin uzayıp yayılması sonucu oluşan ışık azalması önlenmiş olurdu.

Duyarlı yüzey, şekildeki gibi bir küre kapağı olunca ışık konilerinin orta ve kenardaki izdüşümleri çok az farkedecektir. Başka bir deyişle köşe kararması farkedilemeyecek sınırlara inecektir. Filmler bu biçimde olamayacağı için uygulanamayan bu çözüm, bugün sabit duyarlı yüzeylerle olanaklı hale gelmiştir. Objektifin arkasında eskisinden farklı olarak sürekli kaymak zorunda olana bir şerit değil sabit bir duyarlı yüzey var. Üretimde duyarlı hücreleri bu yüzeye yerleştimek olanaksız değil.



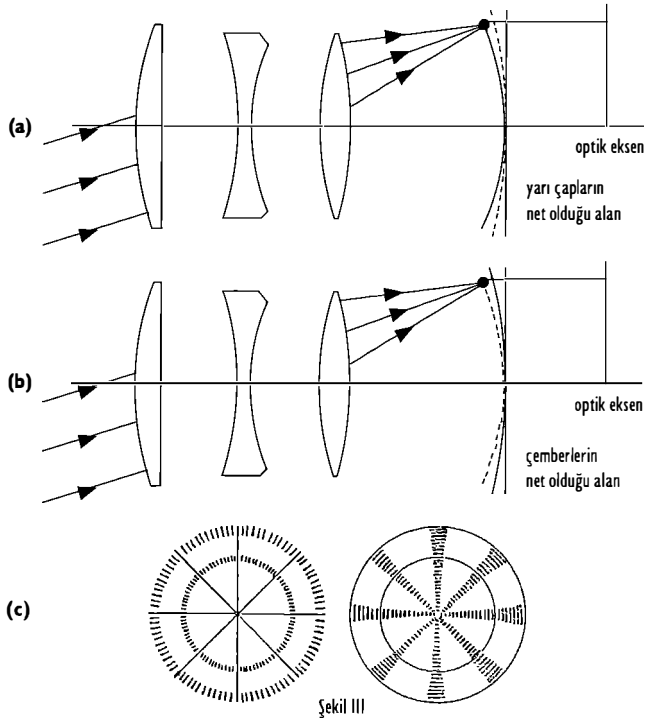
Pekiyi bu durumda ancak bir düzlem üzerinde net görüntü vermek üzere tasarlanmış optikler, küresel sensörün orta ve kenarlarında aynı keskinliği verirler mi?

Bu çok haklı soruyu yanıtlamak için objektif üretiminin ilk yıllarına dönelim. Normalde basit bir ince kenarlı merceğin verdiği, olabildiğince net görüntü, ancak bir küre kapağında net olarak izlenebilir. Aynı görüntü bir düzleme düşerse kenarları netsizleşir. Buna, merceğin "alan eğikliği kusuru" denir. Şekil II bunu gösteriyor. Hatta bu kusuru daha incelikli olarak ele alınca görürüz ki; şekil III'teki araba tekerleği biçimindeki bir hedefin netlemesi yapıldığında hedefin yarı çap çizgileri ile çember çizgileri farklı netleme konumunda netlenebiliyor. Her iki durumda da keskinlik ortadan kenara doğru azalıyor. Ama bu çizgileri farklı yarıçapı olan iki ayrı küre kapağında ayrı ayrı netlemek mümkündür. Birinde yarıçap çizgileri orta kenar farkı olmadan netlenirken, diğer çanakta iç içe dairelerin tamamını netlemek mümkün olabiliyor. Bu komplike alan eğikliğinin adı astigmatizmdir. Optik mühendisleri yıllarca uğraşarak önce normal objektiflerde 3 ve 4 elemanlı, sonra da 6 elemanlı bileşik merceklerle görüntüyü bir düzlem üzerinde netlemeyi başardılar ve sonuçta gerçekten düzlemsel net görüntü verdiğini ifade etmek için önemli bir Zeiss objektifine Planar adı verildi. (Fr. Plan düzlem anlamındadır)



Basit alan eğikliği şekildeki gibidir. Net görüntü ancak bir küre kapağı içinde elde edilir.

Sabit odaklı normal objektiflerde sağlanan bu başarının geniş açılarda da sağlanması daha çok elemanlı komplike tasarımlar gerektirdi. Ancak böylece kabul edilebilir bir düzlemsel keskin-



Şekil III

Astigmatizm karmaşık bir alan eğikliğidir.
Yarıçap çizgileri ile çember çizgileri farklı küresel ekranlarda netlenebilir.

lik sağlanabildi. Bu da objektifleri sadece ağır ve pahalı yapmakla kalmadı, aynı zamanda çok mercek ve dolayısıyla çok optik yüzey yontulmasına bağlı olarak doğabilecek üretimsel kusurlar yüzünden keskinlik azalması ve iç yansıma riskleri oluşturdu. Bu da objektifi teorik doğruluktan uzaklaştırdı.

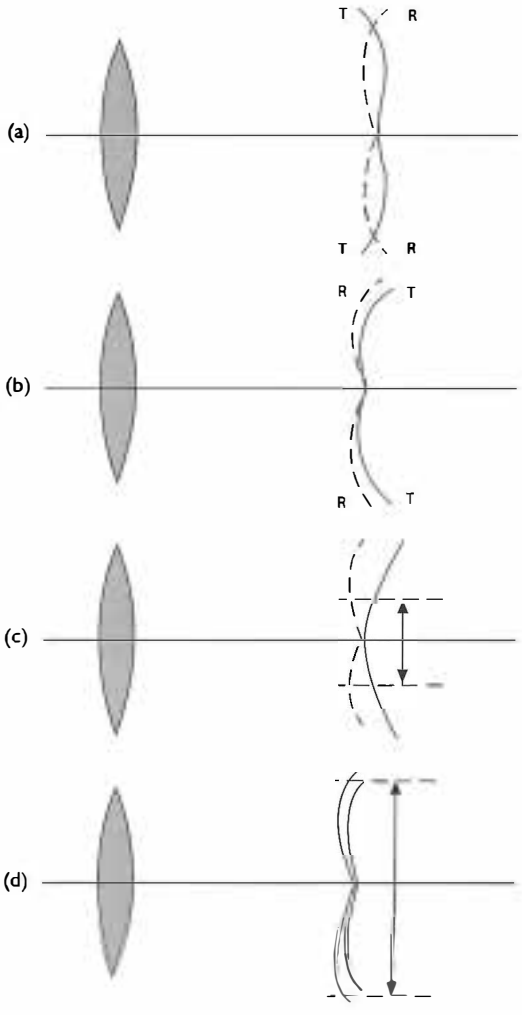
Oysa işin başında görüntüyü düzlem yerine bir çanak içine kaydetmek mümkün olabilse idi çok daha az elemanla daha hafif, daha ucuz ve çok daha az riskli objektifler yapılabilirdi.

Ne var ki, bugün böyle iç bükey bir sensörün kabul edilmesi, yeniden bir objektif serisinin buna göre üretilmesini zorunlu kılmaktadır. Burada hemen şu soru sorulabilir. Objektiflerin alan eğiklikleri her odak için farklıdır. Dijitallerde sabit yapıçaplı tek bir duyarlı yüzey kullanılacağına göre bütün objektiflerin buna uyum sağlaması nasıl olacak? Her objektif için ayrı ayrı orta köşe netliği nasıl eşitlenebilir? Bunun yanıtı kolay. Daha önce her objektif için farklı olan alan eğiklikleri nasıl tek bir düzleme dönüştürülüyorsa ki bu ciddi bir müdahaledir. Şimdiden sonra aynı yöntem daha düşük dozda uygulanarak düzlem değil bu kez iç bükey, yani merceğin doğasına daha uygun ve kullanılacak olan objektiflerin alan eğikliklerini de ortalayan bir iç bükey yüzeye daha büyük bir kolaylıkla uyarlanacaktır.

Bunun sonunda görüntü alanının kenarlarına rastlayan pikseller üzerine düşen ışınlar filme oranla daha dike yakın geleceği için buradaki hücrelerin eskiden gölgede kalan yan yüzeyleri artık daha fazla ışık alacak ve köşe kararması önemli ölçüde azalacaktır.

Bu, elinde onlarca objektifi olan fotoğrafçılar için yeni bir yıkım olacağından gerçekten üzücüdür. Ne var ki tüketim ekonomisinin genel stratejisine ters değildir. Nitekim yakın geçmişte, Canon firması EOS gövdeleri yaparken çok da yaşamsal olmayan bahanelerle

bayonet sistemini değiştirerek daha önce sattığı belki yüzbinlerce objektifi işlev dışı bırakmadı mı? Bu, piyasanın tolere etmeye alışık olduğu bir vefasızlıktır. Ama bu kez yapılacak değişiklik ciddi bir sorunu çözecek, yani kayıt işlemini akan filmin doğasına değil sabit sensörün doğasına uygun hale getirecektir. Daha az zorlanmış olan objektifler, daha hafif daha ucuz ve daha kusursuz olacaktır. Evet ama görüntü kenarlarındaki problemimiz sadece köşe kararması değil aynı zamanda renkseme idi. O ne olacak? Burada CCD'lerin her birinin üstünün mercek gibi kubbeli olduğunu hatırlayalım. Bilindiği gibi bir yüzeye dik açı ile düşen ışık kırılmadan yoluna devam ederken, eğik gelen ışık kırılarak içeri girer.

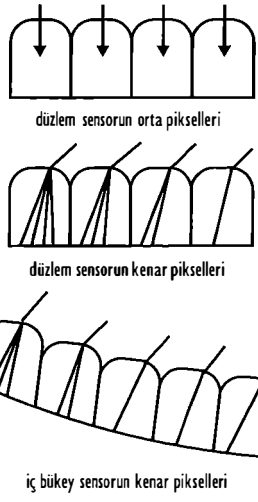


Eğer bir ışık tek renkli değilse farklı açılarla kırılacağı için renklerine ayrışır. Merceklerdeki renkseme kusurunun nedeni budur. Pekiyi yeni tasarımda ışıklar bu CCD'lere dik mi düşecek?

Ne yazık ki bu mümkün değil ama en azından bugünküne oranla daha dike yakın açı ile düşeceği için renksemede de bir azalma olacaktır. O vakit akla şu soru geliyor; bugün piyasada mevcut "düzlem sensörlü" makineler arasında bu problem x1,5 veya x1,6 katsayılı olanlarda yaşanmıyor da neden tam çerçeve yani 24x36 mm sensörü olanlarda yaşanıyor?

Katsayılı makineler klasik 24x36 mm görüş alanının ortasındaki 18x24 mm gibi göbek kısmını kullanıyorlar. Görüntünün bu bölgesi gerek köşe kararmasının ve gerekse renkseme şeklindeki optik kusurun en az olduğu temiz bölgedir. Dolayısıyla burada görülebilecek kusurlar, optik hatalardan arınmış, salt dijitalle ilgili olanlardır. Pekiyi öyleyse bu makinelerde görüntü alanı daha geniş olan eski tip objektifleri mi kullanmalı? Eldekilerin kullanılması ekonomik açıdan elbette doğrudur. Bu arada görüntü formatı küçük olan dijitaller için yeni objektifler de üretiliyor. Bu objektiflerde bir yönden dijitale bağlı sorunlara karşı optik mühendisliğinin olanakları kullanılarak yeni iyileştirmeler yapılıyor. Öte yandan format/keskinlik ilişkisi bağlamında eski bilgilerimize bir bakalım. Büyük format bir makine için yapılmış çok iyi kalite bir objektifi adaptörle 35mm bir makineye uyarlayıp fotoğraf çektiğimizde iyi bir 35mm objektifinin ayırma gücünü elde edebilir miyiz? Yanıt, hayır olacaktır. Çünkü o optik daha büyük bir orjinal format için ve daha az büyütülecek bir görüntü için tasarlanmıştır. Kendi koşullarında mükemeldir. Oysa 35mm bir orijinal aynı baskı boyutu için çok daha fazla büyütülmeye muhtaçtır ve görüntü alanı ufak olduğu için optiğinde daha büyük keskinlik elde

edilebilir. Bu nedenle "full frame" için yapılmış objektifler katsayılı makineler için görüntü homojenliği bakımından çok uygun olmakla birlikte max. keskinlik açısından yeni optiklere göre geride kalabilirler. Çünkü yeni optikler daha küçük görüntü alanı için tasarlanırken merkezlerinde daha büyük ayırma gücü elde edilebilir ama merkez/çevre görüntü homojenliği için riskli olabilirler.



O vakit akla yeni bir soru geliyor. Yazımın başındaki konuya dönersek düzlem sensörlü makinelerde özellikle geniş açılardaki problemlerin nedeninin açısal olduğunu söyledik. Odak uzaklığı küçüldükçe, yani görüş açısı genişledikçe sensörlerin kenarına ışınlar daha dar açıyla düştüğü için bu sorun yaşanıyordu. Şimdi ise x1,5 katsayılı makineler için 15 mm yerine 10 mm'lik objektifler yapılıyor aynı kenar problemlerinin bu yeni makinelerde de yaşanıyor olması gerekmez mi? Teorik olarak gerekir. Ama pratikte bir şikayet gelmiyor. Bunun iki nedeni olabilir. Bunlardan ilki CCD büyüklükleri ile ilgili olabilir. Küçük görüntü alanı olan katsayılı makinelerin sensörleri full-frame olanlara oranla genelde daha ince taneli yani noktasal oldukları için gerek eğik gelen ışınlardan doğan kayıp gerekse renkseme daha alt düzeyde olabilir. İkincisi ise yeni optiklerde optik mühendislerinin hünerleri ile ilgili olabilir.

Örneğin eski bilgilerimize dönersek, reflex makineler öncesinde, telemetreli makineler ve teknik kameralar için yapılmış, hala kulanılan simetrik geniş açı objektiflerin köşe kararmaları kaçınılmaz olarak çok belirgin olduğu halde, refleksler için tasarlanıp üretilen "refrofokus" geniş açılarda optikcilerce azaltılabilmiştir. Yeni objektiflerde de bu tekniğin daha da öteye götürülmüş olması olanaklıdır.

Sergiler

Bundan yıllarca önce, yakın illerden birinin üniversitesinin daveti üzerine kompozisyon konusunda konuşmak üzere oraya gittim. Direktörlük binasında güzel bir salonda grafik bölümü öğrencilerine projeksiyon eşliğinde konuşuyorum. O her vakit alışık olduğumuz konuşmacı - dinleyici göz temasını bir türlü yakalayamıyorum. Daha doğrusu karşımda ölü bakışlar var ve konuşma ilerledikçe hevesim azalıyor. Sonunda konuyu tamamladım. Sanırım bu her iki taraf için de bir kurtuluş oldu. Beni, girişteki fuayede açtıkları bir sergiye götürmek istediler. Öyle ya, iki saattir kompozisyon konuşan birinin elbette onların işleri için söyleyecek lafı vardır. Böylece konferansta anlaşılamamış konular, sergide örnekler üzerinde anlaşılır hale gelebilirdi. Ama merdivenden indikten hemen sonra sergideki fotoğrafların genel görünümü bana bir fikir verdiği için öğretme hevesimi frenleyip misafirliğim gereği ev sahiplerini üzmemek için idareli bir dil kullanıp fotoğrafların daha da iyi olması için bazı küçük tavsiyelerde bulundum. Bu konuşmalar çok uzun sürmedi ve oradan ayrıldım. Sonradan öğreniyorum ki benden sonra aralarınd "Neden bizden bu kadar nefret ediyor?" yollu bir konuşma geçmiş. Bu tepkinin bir benzerini yıllarca sonra istanbul'da Taksim Sanat Galerisi'ndeki bir sergide yaşadım, sanırım bir İFSAK sergisiydi. Sergiyi dolaşmış, arkadaşlarla çıkmak üzereydik ki, bir genç hanım yolumuzu kesti "Çıkıyor musunuz?" dedi. "Halbuki size fotoğraflarımı göstermek istiyordum, Eleştirilerinizi almak için..." Başıma gelecekleri biliyormuş gibi: "Eleştiri mi istiyorsunuz, yoksa övgü mü?" dedim. Duraladı "Elbette eleştiri" dedi. Geri dönüp galerinin uzak köşesindeki birkaç fotoğrafı gördük. Her vakitki gibi idareli bir dille şöyle olsa daha iyi olurdu yollu birkaç söz söyledim ve arkadaşlarla çıktık. Sonradan öğreniyorum ki arkamdan ağlamış "Neden benden bu denli nefret ettiğini anlayamadım" diye. Bu cümle, benim arkamdan söylenmesi adet olan bir klişe haline gelmek üzere. Ben acımasızca konuşan, hoşgörüsüz ve patavatsız biri olduğumu hiç sanmıyorum. Aksine pek çok dostum beni gerçekleri bütün açıklığıyla söyleyip karşı tarafı yeterince uyarmamakla eleştirirler. Buna rağmen zaman zaman olumsuz şeyler söylüyorsam bunları, bardağın taşması olarak kabul etmelisiniz. Bu yazımda gene bu cümleden olmak üzere sizlerle sergiler konusunu konuşmak istiyorum.

Arada bir sorarlar "Yakında serginiz var mı?" diye. "Neden olsun?" diye yanıtlıyorum. Sergiler tıpkı cenazeler gibi eş dostla bir araya gelinmesi için birer vesiledir. Sergilerin ziyaretçi şansı nerede ise o güne özgüdür. O günün kalabalığı da duvardakilerin görülmesine engeldir. Gerçekten onları görmek isteyenler biraz erken gelirler. Sonraki günler sergiyi ziyaret edenler daha çok sinekler ve meleklerdir. Bir ya da birkaç günlük kısa süreli olanlar hariç genellikle sergilerin süresi iki veya dört hafta gibidir. Koskoca sergi salonunun bu süre için işgal edildiğini dikkate alarak bir hesap çıkarabiliriz. Hesap pusulasının en üst satırına salonun kirasını yazdıktan sonra altına kokteyl, baskı, çerçeve maliyetlerini koyalım. Sonra bu fotoğrafların son haline gelmesine kadar her aşamada harcadığınız saatleri, günleri, ayları, yılları toplayıp, çok alçak gönüllü bir kabulle, asgari ücretle çarpınız. Bunu da hesabın altına ekleyince ortaya sergi maliyeti çıkar. Buna sahibi olduğumuz tüm fotoğraf ekipmanının amortismanını da eklemek hakça olur. Eskiden bu amortisman yani eskime ve yok olma yüzdesi o denli yüksek değildi.

Neden değildi? Makineler çok mu ucuzdu? Değildi ama siz onları isterseniz otuz yıl kullanabilirdiniz. Dolayısıyla eskime payını bu süreye bölünce sonuç korkutucu olmazdı. Bugün makinelerin ömrü çok daha kısa. Belki mekanik ya da elektronik ömrü değil ama teknolojik gelişmeler öylesine hızlı bir tempoyla taksitlendiriliyor ve bize damla damla veriliyor ki siz bu aşamaların her birini satın almak zorunda kalıyorsunuz. Bir yıl önce aldığım makinenin yenisi çıktı. Şeytana uyup alırsam bir yıllık amortisman olarak makinemin tüm bedelini hesaba katmalıyım. Bu takdirde sergi maliyeti daha da artacaktır. Laf lafı açtı da bu hesap öylece aklıma geldi. Şimdiye kadar böyle düşünmemiştim. Ama şimdi, çok yerinde olduğuna inanıyorum.

Özellikle makinelerden gelen amortisman hiç akılma gelmemişti. Durun bakayım, belki de bazı arkadaşlarımız bu yüzden yılda beş altı sergi açıyorlar, maliyete makinelerden gelen katkı payını düşürmek için.

Şaka bir yana şimdi hesaba devam edip karşılığında ne aldığımıza bakalım: Sergi boyunca satılan fotoğraflar dört beş adedi geçmez. Tabii eğer rahmetli ismail Cem gibi farklı bir alanda ünlü değilseniz... Bunlar da çokluk açılış günü gerçekleşir. Satın alanlar aslında size ikramda bulunan birkaç eş dosttur. Peki, öyleyse bu sergiler niçin yapılır? Eğitim kesiminde görev alanların rütbe kazanması, özgeçmiş listesine satır eklemeye bağlı olduğundan bu tür etkinliklerin bir ihtiyaç olduğu söylenebilir. Tabii bu satırda adı anılan bir serginin nasıl bir şey olduğuna, değip değmeyeceğine bakan yoktur. Tıpkı bunun gibi böylesi bir görev zorunluluğu olmadığı halde özgeçmişini zenginleştirmek, yani satır ilave etmek için sergi açanların çokluğu da sanırım yadsınamaz. Salt usul böyledir diye ya da dostlar alışverişte görünsün diye açılan serginin haddi hesabı yok. Bir an için alışkanlıklarımızı bir kenara bırakıp önyargısız biçimde bu sergilerin işlevlerini konuşalım. Fotoğraf işlevsel bir görüntü dilidir. Yazıyla ancak uzun uzadıya anlatılabilecek bir sahneyi kısa yoldan ve etkili bir şekilde algılamamıza olanak veren bir ifade yoludur. Yani işlevseldir. Sabah gazetecinin önünden geçerken sonra da bir gazete ya da dergiyi açar açmaz, bize söyleyeceğini bir nefeste söyler. Bu dil, yeterince güçlü kullanıldığında ortaya çıkan ürünün sanat olma olasılığı da vardır. Yazı dili bir şairin, bir yazarın elinde nasıl esere dönüşüyorsa ve buna "yazın" sanatı diyorsak aynı güçlü ifadeye fotoğrafta ulaştığımızda da ona bir sanat ürünü diyebiliyoruz. Pekiyi bunların yararı, işlevi nedir? Okullarda okutulan Türkçe (edebiyat) dersi sadece bu tür eserlerden zevk almamıza değil, birer birey olarak düşünce ve duygularımızı berrak bir şekilde anlatmaya, söylenenleri doğru anlamaya yarar. Yani etkili iletişimi güvence altına alır. Fotoğraftan beklenen yarar da bunun gibidir. Görsel yolla anlatılanların berrak, anlaşılır ve etkili olması beklenir. Sonuçta "Fotoğraf Sanatı" başlığı altında yer aldığında üretilen ve galerilerde sergilenenlerden de bu yarar beklenir. Önce bu ürünlerin gerçekten etkili, berrak ve okunaklı olması, sonunda da bunun güncel yaşamın iletişim araçlarına, gazete ve dergilere örnek olması beklenir. fiimdi eğri oturup doğru konuşalım. Sergilenen bu eserler gerçekten yeterince okunaklı ve etkili midir? Tümüne evet demek zor. Pekiyi bunların günlük yaşamımıza olumlu bir yansıması var mı? Yani gazete ve dergilerde eskiye oranla daha düzeyli, daha etkili fotoğraflar görülüyor mu? Görülmüyor. Bu sektörde çalışan fotoğrafçılar, bu sergileri görmeye gelseler kalabalıktan içeri girilemez. Açılışlarda karşılaştığımız basın fotoğrafçıları bir elin parmaklarını geçmez. Açılışlarda biz, her vakit biz bizeyiz. Bizde bu tür fotoğraflar sadece fotoğrafçılar arasında bir tür paylaşıma yarıyor. Kimileri benim gibi fotoğraflarını çok sınırlı bir arkadaş grubu ile paylaşırken, kimilerine de haklı olarak bu kadro yetmiyor. Bu yüzden galeri boyutunda bir paylaşım sahneleniyor. Şimdi de internette daha da geniş bir paylaşım kitlesi oluşmakta. Ama çapı ne olursa olsun bu cemaatin yaptığı, yapabildiği, bir birinin sırtını sıvazlamaktan ibarettir.

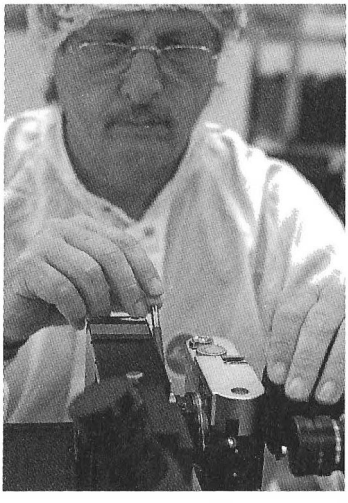
Açılış günündeki şenlik sona erince galeride bir sessizlik, bir huzur (!) dönemi yaşanır. Sonra da serginin toplanacağı gün gelip çatar. Asılması ayrı telaş, toplanması bir başka telaştır. Sonra bu canım eserleri toplayıp ne yaparsınız? Buna evimizde ya da varsa iş yerimizde birkaç metre kare daha yer ayırmamız gerekir. Sanırım sık sergi açanların bu hesaba göre kendi yaşama alanları her sergiden sonra biraz daha azalarak sonunda tükenecektir. Ama ne önemi var? Gerekirse bu eserlerin saklanması için ayrı bir daire ya da depo tutulabilir. Biz ulus olarak kesin işlevi olmayan eşyalarımızı bile kolay kolay atamayız bir gün lazım olur diye. Elbette bu eserleri atacak değiliz. Taa ki sararıp bozulana değin onlara bekçilik, türbedarlık etmemiz gerekecek. Sonuçta onca koşuşturma stres ve harcamaya mal olan bu ürünlerin birilerine gerçek bir yararının olduğu oldukça şüphelidir.

Hangi Objektif

Kimileri için sahibi oldukları markalar dünya birincisidir. Bu, bir yönüyle ben merkezlilik, başka bir yönüyle "takım tutma" da denilebilecek bir tür sadakat ya da körlüktür.

Aklı başında koskoca adamların çocuklar gibi Nikon/Canon kavgası yaptığını görürsünüz. Bunun insanları rahatlatan ve "objektif düşünme" gibi zahmetli bir işten kurtaran yanı olabilir.

Satmanın üretmenin önüne geçtiği günümüzde, satıcılar takımı bu zaafı iyice sömürüp insanları markalara tapar hale getirdiler. Bu yüzden koskoca devlet adamları bile hedeflerini dile getirirken "marka olmak", "marka yaratmak" gibi sözleri kullanırken nerede ise markayı kutsallaştırıyorlar.



Pekiyi, markanın hiç mi önemi yok? Önemi sadece bir yere kadar. Bunun için gözümüzün önünde markalaşma prosedürlerine bir bakalım: Birinci kural, "ısrar et, ısrar sonuç alır" şeklindedir. Gün boyu bizi canımızdan bezdiren her önemli yayını paramparça ederek günde her biri en az 10 kez kafamızı ütüleyen firma reklamlarını düşünün. Acaba bunların gerçekliğini irdeleyenimiz olmuş mudur? Örneğin, en pahalı deterjanın gerçekten en iyi temizlediğini test eden olmuş mudur? Adı sanı bilinmeyen ve onun yarı fiyatına satılan deterjan gerçekten daha mı kötü temizliyor? Birileri bize hemen cevap yetiştirecektir. "Bu kadar ucuz olduğuna göre mutlaka dandik bir şeydir" Çünkü kafalara fiyat=kalite önyargısını bir kez yerleştirmişler. İnsanları soymak için bundan iyi yol mu olur? Bu ısrar uzun yıllar sürmüşse ve firma hakkında ciddi bir skandal yoksa sonuç alınır, marka oluşur.

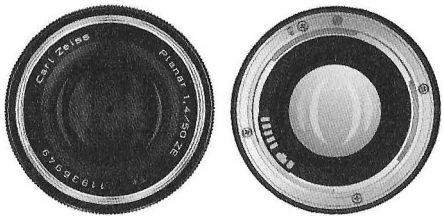
Geçmişi yüzyıla dayanan bir şekerleme firmasının ürünleri ne vazgeçilmezdir ne de emsallerinden üstündür. Buna rağmen akla ilk gelen markadır. Sadece ender birkaç firmanın ürünleri böyle bir şöhreti gerçekten hak edecek mükemmelliktedir. Ama bu bile onların bütün ürünlerinin aynı derecede mükemmel olduğu anlamına gelmez. Örneğin, telemetreli makineleri ve objektifleri ile haklı bir üne sahip X firmasının refleks makine gövdeleri çok problemlidir. Öteki refleksler kadar güvenli değildir.

Objektiflere gelince sorgusuz sualsiz teslim olup tüm objektiflerini satın almakta sakınca görmediğimiz, makinemizi üretmiş olan firmanın gerçekten bütün objektifleri aynı düzeyde değildir. O derece prestiji olmayan bir objektif firmasının bazı ürünleri nerede ise mükemmeldir. Bunu, fiyat bölü kalite orantısı yapmadan söylüyorum. Bir de fiyatlarına bakınca tercih ibresi büsbütün o ikinci firmayı gösterecektir. Akıllı olup seçimi o yönde yapmak gerekir. Bazılarımıza bunu anlatamazsınız, haksız da değildirler. "Ucuzdur vardır illeti, pahalıdır vardır hikmeti" özdeyişi bizim ulusumuza aittir.

Ben Bernard Shaw'ın özdeyişini daha çok benimsiyorum. Diyor ki: "En akıllı adam, terzimdir. Her gidişimde yeniden ölçümü alır."

Her zaman söylerim; maldan anlıyorsanız markaya ihtiyacınız yoktur. Pekiyi, maldan nasıl anlanır? Elbette bilgi ve deneyimle... Bu öğrenmek demektir. "Sınama ve yanılma" öğrenmenin en temel ama en pahalı yoldur. Ayrıca bu yolla bilgi edinme kişiselleşir. Başkasına da yararı olması için bilginin paylaşılması kişisel bilgilerin bir araya toplanıp harman edilmesi gerekir. Örgün eğitim bu işi yapıyor. Adına iletişim çağı, zaman zaman da bilgi çağı denen günümüzde iletişim araçları eğer kirlenmemişlerse (tabii reklamlar konu dışıdır) bu görevi

üstleniyor olabilirler. Örneğin, bazı yabancı fotoğraf dergilerinde yarım yüzyıl öncesinden başlamak üzere test raporları yayınlanır. Bugün internette bazı siteler, bu konudaki ihtiyacımızı karşılayabilir. Ayrıca Almanya'nın ünlü bir fotoğraf dergisi oldukça ayrıntılı ve bu yönüyle güven veren testler yayınlıyor. Asıl mesele bu raporların ne kadar güvenilir oldukları ile ilgilidir. 1970'li yıllarda Amerika'nın ünlü bir fotoğraf dergisinde objektif testleri yer alırdı. O derginin testlerinde sonuçlar sayısal değildi, sözcüklerle ifade edilirdi. Derecelendirmeleri şöyleydi; "kötü - kabul edilebilir - iyi - çok iyi - mükemmel" gibi. O tarihlerde özellikle bir objektif firmasının ürünleri bu testlerde hemen bütün diyafram değerlerinde mükemmel diye notlanıyordu. Ben bu firmanın hiçbir objektifini kullanmadım. Ama gerek öğrencilerimden gerek arkadaşlarımdan çok kullanan vardı. Övgüden çok şikâyet dinlediğimi hatırlıyorum. Son yıllarda bu firmanın artık adı sanı duyulmuyor.



35 mm makinelerin ilkini yapma onuruna sahip, ünlü bir Alman firması var. Bu firmanın adı tüm dünyada bir prestij simgesidir. Seri üretimden çok atölye sistemi ile çalışan, nerede ise el yapımı denebilecek bu ürünler emsallerinin en az iki katı fiyata satılırlar. 1970'lerdeki bu testleri yakından izleyip sonuçlarını bir not defterinde toplamıştım. Sanırım hala duruyor. Bu testlerde bu ünlü objektiflerin aldığı notlar nerede ise orta halli Japon objektiflerini geçemeyen bir performansla temsil edilmişler. Oysa bu Alman firmasının refleks makine gövdeleri için olumsuz eleştiriler yapılabilir. Ama objektifleri neredeyse mükemmeldir.

Bu nedenle yayımlanan test raporlarını biraz kuşkuyla, en azından ihtiyatla karşılıyorum. Sayısal raporlar doğal olarak daha güven vericidir. Ama bunların dahi mutlak bir değer taşımadığını şöyle ifade edeyim: Her test raporu belli bir objektifin seri numarası ile verilmektedir. Dolayısıyla aynı ürünün bir başka numaralı olanı için bağlayıcı değildir.

Pekiyi her iki ürün, aynı tasarımla standart bir üretimle yapılıyorsa aralarında nasıl bir fark doğabilir?



Belli bir objektifin tek bir tasarımla üretildiği doğrudur. Ancak özdeş olması hedeflenen ürünler, yazık ki özdeş olmazlar. Her objektifin her merceği ancak belli bir üretim toleransı içinde kalmak koşulu ile farklı, yani kusurludur! Bu kusurlar örneğin, tasarımda öngörülen ölçülere göre + - % 0,5 gibi bir fark gösterebilir. Üretim standardı olarak + - %1 gibi bir tolerans sınır kabul edilmişse + - %0,5 kusurlu mercek montaja girecektir. Dolayısıyla montajlanacak örneğin, 12 eleman bu hatalardan (+) ya da (-) yönde az ya da çok kusur içerebilir. Bu kusurların toplamı her objektif için çok farklı olabilir. Ben şahsen böyle deneyimler yaşadım. Bir arkadaşımla sahip olduğumuz aynı marka, aynı nesil, aynı tasarım iki normal objektiften bendeki diğerinden daha iyi çıktı. Eski yıllarda okuduğum bir makalede Amerikalı bir yazarın tespiti diyordu ki, "Japon ve Alman üretim yöntemi oldukça farklıdır. Almanya'daki X firması (az önce adını andığım prestijli firma) objektifteki tüm elemanları teker teker test edip kabul veya reddetmekle kalmıyor (+) veya (-) yüzde ne miktar hatalı olduğunu rapora bağlıyormuş. Yani, her merceğin sicil kartı

var, +%0,2 hatalı gibi. Montaj aşamasına gelince (+) kusurlu bir ön elemanın arkasına (-) ve aynı miktarda hatalı bir ikinci eleman konuyor. Ve montaj böylece sürüyor ki, bitmiş objektifte toplam hata olabildiğince düşük olsun.



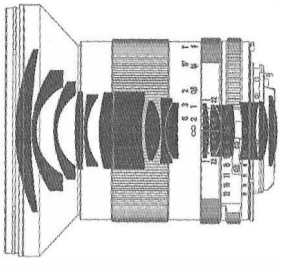
Oysa Japonya'da tolerans içinde kalıp kabul edilen tüm elemanlar ayırt edilmeden montaja giriyor. Ve sonuçta toplam objektif yeniden test edilip "geçer" ya da "geçmez" gibi ayrılıyormuş. Bunca emekten sonra tolerans dışı hatalı ürünün sebep olacağı ekonomik zararı aza indirmek için herhalde tolerans bandı epeyce genişletilip esnetiliyor olmalı. Yoksa o tolerans dışı objektifler başka bir pazara mı yönlendiriliyor acaba? Eğer bugün yayımlanan test raporları gerçekten tarafsız iseler ki, ben öyle olduklarına inanmayı çok isterim, objektif seçiminde bizlere yeterince ışık tutacağına inanıyorum. Kişisel olarak bu testlere bakarak satın aldığım birkaç objektifin bende hayal kırıklığına neden olmadığını söyleyebilirim.

Testlerin nesine bakılır?

Bunu açıklayabilmek için daha önce başka bir açıklama yapmak gerekiyor. Objektifler neden kusurludur?

Gerçek görüntü veren mercek pozitif (ince kenarlı) mercektir. Elinizde büyüteç olarak kullanmakta olduğunuz bir pozitif mercekle, bir kitap sayfasına bakınca görüntünün sadece ortada net olduğunu görürsünüz. Kenarlara doğru görüntü hem netsizdir, hem de harflerin veya çizgilerin kenarında mavi - kırmızı renklenmeler görürsünüz. Bu bozulmaların bir optik kitabında rastlayabileceğiniz başlıcaları; küresellik, astigmatizm, renkseme, distorsiyon gibi bir seri mercek kusurudur. Tekil mercekteki bu kusurlar dünyanın en prestijli firması tarafından en özel camlarla yapılsa ve dünya paralara satın alınsa bile yok olmaz. Ancak birden fazla merceğin kombine edilip montajlanması ile azaltılabilir. İyi objektif bu kusurları en az içerendir. Bu sonuca giden aşamaları gözden geçirelim.

Tasarım aşaması



Belli odak uzaklığında ve belli bir format için görüntü verecek objektifte bu kusurlarla nasıl baş edileceği, bunun için hangi özellikte camdan kaç diyoptrilik kaç merceğin bir araya geleceği, bunların hangilerinin ince kenarlı hangilerinin kalın kenarlı olacağı optik mühendislerince tasarlanır. Burada tasarım sözcüğü ile sakın biçimsel kaygılarla yapılan "sanatsal tasarımlar" akla gelmesin. Bu fizik ve matematiğin birlikte kullanımı ile çözümlenen çok bilinmeyenli, çok dereceli (üstlü) denklemler demetinin çözülmesi ile olur.

Böyle bir denklem grubunun çözümü bilgisayardan önce yıllar alıyordu. Ve bu yüzden eski yıllara dönüp baktığınızda ünlü matematikçilerce çözülmüş sadece birkaç tasarım ve onların çeşitlemelerini görürsünüz. Bilgisayar kullanımı bu işlemleri kolaylaştırdığı için günümüzde ikinci derecede objektif yapımcılarının bile üretim portföylerini inanılmaz biçimde çeşitlendirdiklerini görüyorsunuz. Objektif tasarımındaki isabet veya başarı iyi objektif için sadece ilk aşamadır.

Üretim aşaması

Bu aşama, camın hammaddesi olan kumun hangi ocaktan alındığından tutun da hangi koşullarda ergilitildiği, içine hangi metal tuzların konulduğu, nasıl karıştırıldığı, nasıl dökülüp

soğutulduğu gibi tekniklerden başka merceğin yontulması sırasında bu hammaddenin maruz kaldığı işlemler, boyutlandırma, boyutlandırma hatalarındaki toleranslar ve diğer kalite kontrol bilgileri gibi firmadan firmaya değişen çoğu gizli olan bilgilerdir.

Sonuçta kalite kontrolü ile bu tekil ürünlerden bir bölümü montaja girerken tolerans dışı kusurlular hurdaya çıkar. Sakın montaja girenlerin büsbütün kusursuz olduğu düşünülmesin. Ayrıca üretilmiş merceklerin peş peşe dizileceği tüpler metalden (günümüzde karbon elyafı veya plastikten) önceden üretilmiştir. Objektif tasarımında verilen ölçülere göre üretim yapılırken olabilecek ölçü hataları için onlar da ayrıca kalite kontrolünden geçip tolerans dışı kusurlular varsa ayıklanmış olmalıdır. Bir objektif tasarımında yer alan tekil merceklerden bazıları ayrık, bazıları yapışıktır. Yapışık olanlar montajdan önce özel bir reçine ile birbirlerine yapıştırılırlar. Bu işlemin tamamen tozsuz bir ortamda ve mercek yüzleri tozdan arındırılmış olarak yapılması gerekir. Aynı koşulların camların tüplere yerleştirilmesi sırasında da sağlanması gerekir. Montaj sırasında tüplere yerleştirilecek bütün merceklerin merkezleri tüpün ortasındaki tek bir geometrik eksen üzerinde dizili olmalıdır. Ama bu, mutlak anlamda gerçekleşemez çünkü her bir merceğin kenar kesimi sırasında kesim dairesinin merkezi ile merceğin optik merkezinin üst üste getirilmesinde bir hata payı oluşur.

Böylece peş peşe dizilen merceklerin optik merkezlerinin üst üste gelmesi zordur. Yapımdan ileri gelen bu kusura merkezleme kusuru denir. Bu yüzden tasarımcının hedeflediği keskinlik zarar görür. Bununla karıştırılabilecek bir diğer kusur da eksen eğikliği kusurudur. Objektif tüpünü makineye monte edecek bayonetin tüpün ekseni ile tam 90 derecelik açı yapmaması sonucu objektif ekseni görüntü düzeyine tam dik gelmez. Bunu test etmek kolaydır. Kareli bir kağıt hedefe ya da bir gazete sayfasına tam dik açı ile bakarak bir fotoğraf çekerseniz siz bir kenarı netleyince karşı kenar flu olur. O tarafı netleyince de diğer kenar… Bu bir mekanik kusurdur. Uzman bir tamircinin veya üretici firmanın düzeltmesi mümkündür. Ama yukarıda anlatılan merkezleme kusuru düzeltilemez.

İyi üretilmiş bir objektifle kötü sonuç alınıyorsa bu çekim aşamasındaki hataların sonucudur. Konumuzun dışındadır. Bu nedenle bir objektifi kişisel olarak test ediyorsak koşullarımız ideal olmalı ve çekim kusurlarından arındırılmalıdır.

Bir objektifi test etmek

Ülkemizdeki fotoğraf bölümlerinden hiçbirinde bir optik laboratuarı yoktur. Dolayısıyla bağımsız olarak bir fotoğrafçının yapabileceği testler çok daha az bilimsel, daha çok görsel ve pratik yöntemlerle olacaktır.

Ayırma gücü testi

Hedef olarak bir çift gazete sayfası veya aynı büyüklükte bir çizim kullanılır. Bir çizim kullanılacaksa yüzeyin köşelere kadar çizimle dolu olması gerekir. Köşeleri boş bir çizim işe yaramaz. Çizimi veya gazeteyi önce gölgede, sonra direk gün ışığı alan bir duvara tespit ederek iki seri çekim yapacağız. Makineyi tripoda bağlayıp yüksekliğini ayarlayalım. Öyle ki objektif hedefin tam ortasına gelsin. Geri çekilip hedefin çerçeveyi tam doldurmasını sağlarken bakış doğrultusunun hedefe tam 90 derece dik gelmesine dikkat edelim. Öyle ki hedefin kenarları vizörün kenarları ile çakışsın. Netleme ve poz ölçümünü dikkatle yaptıktan sonra bütün diyafram değerlerinde veya birer diyafram atlayarak bir dizi çekim yapalım. Test ettiğimiz bir zoom objektif ise bunu bütün odakları temsil edecek şekilde örneğin, bir 80-200mm objektifle 80, 135, 200 konumunda birer dizi çekim yapalım. Herhangi bir objektifi test ederken hedefe uzaklığımız önemlidir. Objektifleri tasarlarken optik mühendisleri onları kullanım amacına göre optimize ederler. Örneğin, bir genel kullanım objektifini orta mesafeye göre, bir makro objektifi yakın mesafeye göre hesaplarlar. Dolayısıyla onları test ederken buna dikkat etmeliyiz.

Objektifler – 2

Objektif seçiminizde bir numaralı belirleyiciniz makinenizin türüdür. Burada söz konusu ettiğimiz türler değişik objektifli telemetrelilerle tek objektifli reflekslerdir. Değişmez objektifli olanların, zaten kendi objektifleri ile dünyaya geldiklerini ve öylece yaşadıklarını biliyoruz. Değişir objektifli telemetreli (RF) makineler arasında objektif değişim olasılıkları eskiden beri oldukça sınırlıdır. Öte yandan, reflekslerden farklı olarak, bu tür makineler için objektif üreten bağımsız firmalar yoktur. Oysa SLR makineler için üretim yapan pek çok firma vardır. Bir objektifin, sonsuzdaki bir cismin net görüntüsünü verebilmesi için filmin, mercek grubunun optik merkezinin, odak uzaklığı kadar gerisinde durması gerekiyor. Örneğin, 6 elemanlı simetrik bir objektifin optik merkezi mercek grubunun tam ortasındadır. 50mm mesafedeki filmle bu nokta arasındaki mesafenin bir kısmını objektifin arka bölümündeki 3 mercek işgal etmektedir ve objektifin en arka elemanı ile film arasında, odak uzaklığından çok daha kısa bir mesafe örneğin 2 cm kalır.

Bu yüzden böyle bir objektifin bir SLR makineye adapte edilmesi olanaksızdır. Çünkü refleks makinede objektifle film arasındaki mesafe hareketli refleks aynasının sığabileceği kadar geniş olmalıdır. Dolayısıyla optikçiler mevcut simetrik objektiflerin tasarımlarını değiştirerek onları asimetrik hale getirmişlerdir. Böylece optik merkez, mercekler arasındaki mevcut orta noktadan geriye atılmış en arka elemanla film arasındaki boşluk büyütülmüş olur ve böylece araya refleks aynası sığabilir.

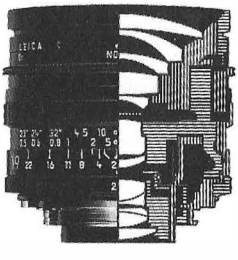
Bu tür objektif tasarımlarına retrofokus objektif denir. Odak noktası geriye atılmış anlamında... Normal objektifler için dahi var olan ve telemetreli makinelerle SLR makinelerin normal objektiflerini ayıran bu özellik geniş açılar için daha da emredici bir problemdir. Sonuçta odak uzaklıkları başka bir deyişle görüş açıları eşit biri simetrik diğeri retrofokus iki objektif arasında kullanıcının bilmek isteyeceği bazı farklar oluşur. Basitçe gözden geçirelim:

Simetrik geniş açılar:



- Büyük formatlarda maksimum açıklığı f5.6-8 gibidir.
- 35mm RF makineler için örnekler f2.8 gibidir.
- Geniş açı objektifler için köşe kararması önüne geçilmez biçimde vardır. Diyafram kıstıkça azalmaz.
- Bu objektifler distorsiyon ve diğer mercek kusurlarından oldukça arınmıştır. Nerede ise onlarla reprodüksiyon yapılabilir.
- Çoğunlukla 6 elemanlı simetrik hafif ve küçük objektiflerdir.

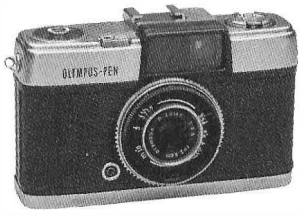
Retrofokus geniş açılar:

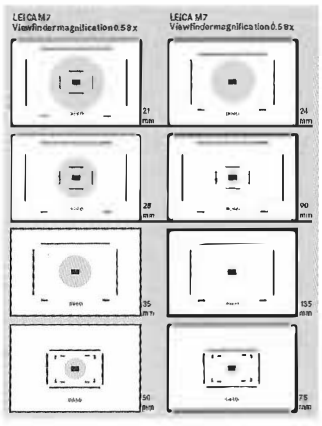


- Yaygın olarak f2.8 açıklık uygulanır. Ama 24mm f1.2 gibi örnekleri de mevcuttur. Özetle daha aydınlık objektiflerdir.
- Maksimum açıklıklarda aynı köşe kararması mevcut olsa da diyafram kısıldıkça kararma azalır.
- Kalıntı halinde mercek kusurları özellikle distorsiyon çok daha fazladır.
- 12-11 elemanlı ağır ve çok komplike iri objektiflerdir.

Burada yeri gelmişken neden iki ayrı bakaç sistemi olduğuna, kişilerin neden farklı tipte makine tercih ettiğine bir göz atalım. Biliyorsunuz ilk fotoğraf makinelerinde cam ya da tekil plan film çekilirken karanlık kutunun arkasına konan bir buzlu cama bakılarak kadraj ve netleme yapılırdı. Sonra buzlu cam çıkarılarak yerine film taşıyıcısı konup çekim

yapılırdı. Şerit filmlerin kullanıma girmesi ile kadraj için adına bakaç denilen ayrı bir pencereden bakmak zorunu hale geldi. Netlemeyi de görerek yapmak isteyenler için ise üzerinde adına telemetre denen ikinci bir düzenek olan makineler yapıldı. Makine sabit (tek) objektifli olduğu sürece bu iki düzenek yeterli idi. Ne zaman ki değişir objektifli makineler yapıldı bunlarla birlikte refleks (aynalı) vizör vazgeçilmez oldu.





Vizörlü makinelerin bu değişime ayak uydurabilmesi için iki yol kullanıldı. Bunlardan biri vizörün içine değişik objektiflerin alanını belirten çizgiler çizildi veya değişik yöntemlerle görüş alanını değiştiren ve makine üstüne aksesuar olarak takılan bir "üniversal vizör" kullanıldı.

Bütün bunlar sadece vizörlü makineleri kullanımda tutmak için bulunmuş yarı çözümlerdir. Neden yarım çözüm diyorum, çünkü görüş alanı büyüklükleri bu tip vizörde doğru olarak belirlenmiş olsa da konu üzerinde vizörün işaret ettiği yer ile objektifin gördüğü gerçek yer arasında her iki aparatın eksenlerine bağlı bir fark oluşuyordu. Bazı firmalar bunu gidermek için vizöre ayrı bir düzenek ekleyerek çekim mesafelerine göre değişen bu farkı, görüş alanını kaydırarak gidermeye çalıştılar. O vakit buna bir yarı çözüm yerine zorlama çözüm demek daha uygun olur. Halbuki tek objektifli refleks makinenin gerek vizörü gerek çekim için kullandığı giriş kapısı tek bir objektiftir. Hangi objektifi kullanıyorsanız onun gördüğü alan refleks aynası aracılığı ile göze, aynanın kalkması ile de aynen filme veya sensöre düşer. Burada makine konstrüksiyonuna bağlı olarak kenarlardaki çok küçük çerçeve farkı olabileceği bilinmektedir.

Pekiyi hal böyle iken refleks (SLR) makinelerin yapılması ile neden diğerleri yani vizörlü telemetreli olanlar üretimden kalkmamıştır? Hatta neden ısrarla o tip makineleri hatta bir tanesini özel bir statü sembolü gibi kullanmakta ısrar edenler vardır.

O prestijli makineden çok sonra piyasaya çıkan bir benzerinde, her objektif değişiminde vizör optik olarak değişmekte ve objektifin görmekte olduğu alan vizörün tüm alanını doldurmaktadır. Oysa o ünlü firmanın sahipleri veya tasarımcıları tek bir geniş açı alanı gösteren vizör penceresinin içine ışıklı çerçeveler çizip "şimdi sizin objektifiniz bu minicik alanı görüyor sakın yanılmayın" der gibi geri bir çözümde ısrar etmekteler. Bütün bu satırları okuyanlar, "bu kadar sıkıntıya ne gerek vardı? Bütün makineler refleks (SLR) olsa idi ya" diyeceklerdi ama durum o kadar basit değil.

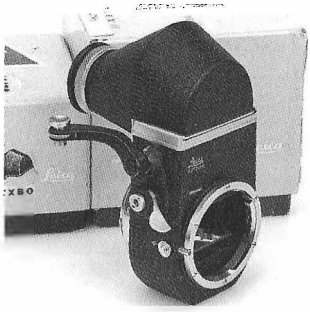


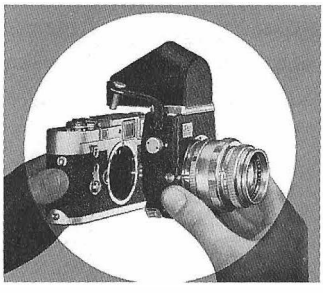
Objektifin gerisine, yani objektifle film arasına döner aynanın girmesiyle yaşanan birden çok problem var:

* Bunlardan biri yukarıda kısaca değindiğim gibi refleks makinelere retrofokus objektifler yapılması zorunluluğudur. Çünkü vizörlü makinelerin objektif arkasındaki boşluğu refleks aynası için yetersizdi. Retrofokus yöntemi, objektiflerin doğasını zorlayan bir sistemdir. Bazı küçük avantajlarına karşı optik performanstan ödün vermek demektir. Kısaca telemetreli makinelerin geniş açı objektifleri daha sağlıklıdır.

* SLR makinenin deklanşörüne basınca bir gürültüdür kopar. Bakalım neler olur? Önce bir

yaylı sistem, sürekli açık bulunan diyaframı seçilen değere kadar örneğin f8'e kapatır. Sonra refleks aynası menteşesi etrafında dönerek üstteki buzlu cama çarparak durur. Bu şoku hafifletmek için sünger bir durdurucudan tutun da pnömatik silindirli amortisöre kadar çok sofistike düzenekler vardır. Sonra obtüratör perdesi açılır ve kapanır. Diyafram en açık konumuna geri döner, refleks aynası 45 derecelik ilk konumunu belirleyen yatağa düşerek oturur. Özetle başından sonuna kadar titreşimli ve sesli bir süreç yaşanır. Özellikle obtüratör perdesi açılırken öncesinde meydana gelen titreşimler poz süresince keskinliği olumsuz etkiler.





Görülüyor ki hiçbir sistem kusursuz değil. Birinin vizör ve kadraj konusundaki sıkıntıları özellikle paralaks sorunu telemetreli makinelerin uzun teleler kullanmasına engeldi. Bu yüzden uzun teleler için bu tür gövdelerin önüne bir tür refleks kutusu olan vizofleks aparatı eklenerek güya makine reflekse çevrilmektedir.

Vizofleks ile bu zorlama çözümlerin isabetsizlikleri, bugüne kadar çok sınırlı üretilmiş olmalarından da anlaşılabilir. Satılanların çoğunun da dolapta bekletildiklerine kuşku yoktur.

Bu iki makine sisteminden hangisinin benimseneceğine karar vermek için bakılacak kriter, fotoğrafçının hangi objektiflerle ilgili olduğudur. Eğer siz normal ve geniş açıları seviyorsanız, magnumcular gibi, bu durumda sessiz ve titreşimsiz gövdesi ile nerede ise kusursuz objektifleri ile bir (RF) telemetreli makine, seçimimiz olmalıdır. Objektif setiniz de 75 veya 90 mm'lik bir portre objektifi ile sınırlıdır. Yok, siz uzun teleleri seviyorsanız, çareniz yok bir refleks makine alacaksınız. Ya da ağır bir çanta taşımayı kabullenen bazıları gibi geniş açılar için bir RF, teleler için bir SLR ailesine birlikte sahip olacaksınız.

Normal Objektif:

1952'de ilk makinelerim değişmez objektifli bir 6x9 körüklü ile bir 35 mm oldu. Bu durum 1960'a kadar sürdü. 1960'da çift objektifli bir refleks alabildim. Rolleiflex T idi. Bu da 1968'e kadar sürdü yani 16 sene dünyaya sadece normal objektifin açısı ile bakarak fotoğraf çektim. Bu bende diğer objektiflere duyduğum özlemi artırdı. Öyle ki, değişir objektifli ilk orta format Bronica'yı alınca normal objektiflere bir tür gövde kapağı gözüyle bakar oldum. En az onu kullandım. Oysa objektifler içinde, normal objektif tasarımları en çok geliştirilen, kusurları en aza indirilmiş olan objektif tipi idi. Bir vakitlerin Rolleiflex sloganını hiç unutmam, şöyle diyordu; "Değişik objektiflerle fotoğraf çekilir. Yarışma kazanan fotoğrafların çoğu normal objektifle çekilenlerdir." Buna rağmen hala çok uzun odaklı ve aşırı geniş açılı objektifleri daha sık kullanıyorum.

Herkesin buna benzer tercihleri vardır. Ancak ben bir vakitler, zoom optikleri kullanmak yerine bir sürü sabit odaklı objektif taşıyordum. Örneğin, Efes gibi bir yerde fotoğraf çekerken yanıma bütün objektifleri almak yerine bir tek objektifle bir tur yapıp fotoğrafları çektikten sonra dönüp bir diğer objektifi alıp aynı yerleri dolaşırken tamamen başka fotoğraflar görüyordum.

Bu bizim elimizde hangi objektif varsa etrafa onun gözüyle baktığımızı ona uyan konuları gördüğümüzü ifade eder. Günümüzün vazgeçilmezleri; zoom objektiflerin de bu hesaba göre bize bağışladığı esnek ve serbest hayal kurma olanağı vermesidir.

Ancak bu durumda, konu karşısında fotoğrafçının eş zamanlı olarak değişik açılı düşleri kurabilmesi yeni bir kondisyon, yeni bir fotoğraf refleksi kazanmasına bağlıdır ki, bu tip objektif kullanıcılarının ancak pek azının bu kıvama gelmiş olabileceğini sanıyorum.

Gene de zoom objektiflerimizin biraz önce kullanmış olduğumuz açısına göre bir konuya bakarken kadraj düzeltmek amacıyla odak değiştirebilme olanağı reddedilemeyecek kadar değerlidir.

Bu durumda zoom objektifler dururken neden hala sabit objektifli telelerin yapılıyor olması haklı bir soru olabilir.

Bunun iki önemli nedeninden biri, çok elemanlı zorlanmış optik sistemlerin bir miktar optik kusur içermesi ama verdikleri kullanım esnekliği yüzünden kabul görmesi, diğeri ise aynı komplike sistemin çok büyük açıklıklara olanak vermemesidir. Bu yüzden spor, moda ve vahşi hayvan fotoğrafçıları daha çok sabit odaklı büyük açıklıklı teleleri tercih ediyorlar.

Uzun odaklı ve tele objektifler:

Üzerinde aynı değerler yazılı olsa bile bir uzun odaklı objektifle bir tele objektif farklıdır. Birinci fark gözle görülebilir. 400 mm uzun odaklı bir objektifin boyu nerede ise 40 cm kadardır. Oysa tele objektif 30 cm'i geçmez. Uzun odaklı objektif uzun odaklı bir normal objektiftir. Daha büyük bir film boyutunu örtebilir. Biz onun sadece ortasındaki küçük bir alanı kullanmış oluruz. Gerisi boşa gider. Objektifin arkasında nerede ise odak uzaklığına yakın bir arka boşluk (arka odak mesafesi) kalır. Çantanızda gereksiz yere yer kaplar. Büyük net görüntü alanı nedeni ile ışıklılığı sınırlıdır. Max: f5,6 veya f8 gibi oysa aynı odak uzaklığına sahip bir teleobjektif hem daha kısa boylu hem daha ışıklı yapılabilir f2,8 gibi.

Tele sistemi önde bir (+) arkada bir (-) mercek grubu kullanılarak arka odak mesafesini azaltır. Bu yöntemle yapılan kısaltma oranına telefoto oranı denir. Bir vakitler bu oranın sınırı %30'lar civarında iken yeni yöntemlerle 300mm bir tele objektifin boyu, 100 mm bir portre objektifi boyuna indirilmektedir. Burada uygulanan sistem retrofokus geniş açılarda arka odak mesafesini artıran yöntemin tam tersidir. Uzun odaklı objektiflerle tele objektifler karşılaştırılınca;

Uzun odaklı objektifler / tele objektifler karşılaştırması

- Boyu odak uzaklığı kadar / fiziksel boyu kısaltılmış
- Hafif / Daha ağır
- Işıklılığı az / Işıklılığı fazla

Objektifler – 3

Değişik odaklı objektifler neden kullanılır?

Kimileri için bir veya iki zoom objektif, kimileri için de birçok sabit odaklı objektif çantanın ayrılmaz parçasıdır. Farklı odak uzaklıkları başka bir deyişle, farklı görüş açısı olan bu optikler neden gereklidir? Bazıları size şöyle diyecekler; "Yaklaşma olanağı yoksa uzak konular için uzun odaklılar, geri çekilme olanağı yoksa yakın konular için geniş açılar gerekir." Bu ilkel yanıta karşılık diyorum ki, yaklaşma ve uzaklaşmanın mümkün olduğu hallerde neden bazı fotoğrafçılar özellikle objektif değiştiriyorlar? Bunun yanıtı onların konuyu belli bir perspektifte görme gereksinimidir. Fotoğrafçı belli bir sahne karşısında ondan elde edebileceği fotoğrafı hayal eder. Bu hayal sahnenin ilk bakıştaki ham halinden farklıdır. Bu durum, konuya ya daha uzaktan bakıp ögeleri sıkıştırmayı ve onu adeta bir minyatüre dönüştürmeyi ya da iyice yaklaşıp derinlikleri abartmayı, öndeki ögeleri vurgulamayı gerektirir. Çünkü fotoğraf birilerinin sandığının aksine, tarafsız bir tespit ya da gördüğünü çekmek değildir.

Katadioptrik (aynalı) tele objektifler

Odak uzaklığı normalden uzun olan bütün optiklere "tele objektif" diyenleri aydınlatmak amacı ile geçen sayıda uzun odaklı ve tele objektifin farkını anlatmaya çalıştım. Tele objektiflerin başlıca yapılış amacının fiziksel boyutunun ve hacminin küçültülmesi olduğunu hatırlatmalıyım. Eskiden bu oran %30'lar civarında iken günümüzde yeni tasarımlar bu oranı çok gerilerde bırakacak şekilde özellikle tele zoomları çok küçülttü. Uzun odaklı ya da dar açılı bir görüş en çok astronomlar için yaşamsal bir önem taşır. Bu yüzden fotoğraf için gerekenlerin çok üstünde bir dar açılı bakış, önce gözlemevlerinde teleskop yapımı ile gerçekleşti. Böyle bir teleskopun mercekli tele sistemleri ile imal edilmesi kadar kullanırken gözlemevine sığdırılması ve her yönde hareket ettirilmesi adeta olanaksızdı. Bu nedenle mercekli sistemler yerine aynalı sistemlerle görüntü, aynadan aynaya yansıtılarak, teleskop tüpü içinde iki üç kez yön değiştirerek tüpün daha kısa ve hafif olması sağlandı. Bu haliyle dahi bir aynalı teleskopun dişli sistemler ve elektrik motorları ile hareket ettiriliyor olması aynı güçte mercekli bir sistemin ne denli olanaksız olduğunu gösterir.

Gözlemevi teleskoplarının bir anlamda yan ürünü sayılan katadioptrik (aynalı) teleler fotoğrafta da kullanılmaktadırlar.

Bu tür objektifler kısa boylu ve hafif olduklarından elde kullanım için elverişlidir. 500 mm hatta 1000 mm odak uzaklığı olan böyle bir objektifi arabanın açık penceresinin alt kasasına dayayarak belki araya kum torbası gibi bir destek koyarak sarsıntısızca kullanabilirsiniz. Ayrıca objektif elemanları mercekten çok aynalardan ibaret olduğu için görüntü, uzun telelerin korkulu rüyası olan renkseme kusurundan arınmış olur. Bu tür optikler sadece hafif bir alan eğikliği içerirler ve bu da en arkaya konan bir tek mercekle düzeltilebilir. Kısaca bir karşılaştırma yapacak olursak:

Mercek teleleler

- Diyafram kontrolü ile alan derinliği ve max keskinlik kontrolü olanaklıdır.
- Renkseme kusuru, LD tipi yeni camlarla kontrol ediliyor. Komplike mercek sistemler.
- Oldukça büyük ağır ve pahalı sistemler.
- Çok düşük düzeyde köşe kararması var.

Aynalı teleler

- Diyafram, alan derinliği ve max keskinlik sabit.
- Renkseme kusuru yoktur, sistem oldukça yalındır.

- Oldukça hafif, küçük ve daha ucuz sistemler.
- Ortada farklı aydınlıkta bir dairesel alan, etrafta da daha karanlık bir alan bulunur. Ortadaki bu alan için "hot-spot" hatası denir. Üretici firmaya bağlı olarak bu kusur ciddi farklılıklar gösterir.

Zoom objektifler

Bu tip objektiflere öncelikle projeksiyon için ihtiyaç duyulmuştur. Belli bir salon derinliğinde projeksiyon makinesi belli bir perde büyüklüğünü doldurmuyorsa veya net görüntü perdeye sığmıyorsa projeksiyon objektifi önüne konan bir ilave optikle görüntü büyüklüğü hassas bir şekilde ayarlanabiliyordu. Buna "Zoom Component" denir.

İkincil olarak, anlatım dili hareketli görüntü olan sinemada, kamera sabit iken aynı sahnede yaklaşma ve uzaklaşma (travelling) etkisi elde etmek için kullanılıyordu. Bu yönüyle zoom objektifler sinemanın vazgeçilmezlerindendir. Ama fotoğrafın vazgeçilmezi değildir. Ancak çok yararlı olduğu da yadsınamaz. Fotoğraftaki yararı bir yaklaşma uzaklaşma duygusu için değildi. Zorunlu bir noktadan çekim yaparken kadrajı incelikli olarak kontrol etmemize yarar. Kısaca zoom objektifi bir kadraj ayarlayıcısı olarak tanımlamak daha doğrudur. Bakış noktası başka bir kaygıya bağlı olarak seçilir; perspektif kaygısıyla. Mümkünse kadraj kaygısı ile bu mesafe değiştirilmez.

Optik mühendisleri, tasarımlarını hesaplarken bu objektifin hangi mesafede kullanılacağını, kaç kez büyütme yapacağını veri olarak alırlar. Bu yönüyle bir normal kullanım objektifi büyütme oranı örneğin, x1/10 ve daha küçük değerler için hesaplanır. Başka bir deyişle bu objektifle sonsuzla 1 m arası konular çekileceği varsayılır. Örneğin, 50 mm f:1:1.4 aralıklı böyle bir objektifle makro çekim yapmak ya da onu bir agrandisöre takmak halinde onun maksimum performansının çok uzağına düşeriz. Buna karşılık bir agrandisör objektifi de x3-4 büyütme için optimize edilir. Onunla uzak mesafe fotoğrafı çekilmemelidir. Sadece bazı makro objektiflerin yakın ve uzak performansları yeterince iyidir. Çünkü bunlar optik olarak zorlanmamış 1:3.5 1:2.8 gibi vasat açıklıkta 4-6 elemanlı sistemlerdir. Oysa bir zoom objektifin kesitine bakınca 17-18 mercek ve 12-13 gruptan oluşan çok komplike mercek sistemleri görürsünüz. Bunların her odakta ve her mesafedeki çekimde aynı performansı göstermesi olanaksızdır.

Optik mühendislerinin kabul edilir düzeye indirmeye çalıştığı mercek kusurları bazı odaklarda gerçekleşirse de diğer odaklarda bu mümkün olmaz. Örneğin, distorsiyon kusuru bazı odaklarda fıçı distorsiyonu şeklinde iken diğer odaklarda yastık distorsiyonuna dönüşür. Özellikle geniş açıdan tele bölgesine giden objektifler büsbütün risklidirler.

Eski bilgilerimize göre bir zoom objektif, ya geniş açı ya da tele bölgesinde kalmalı idi. Günümüzde bu kural tanınmıyor. Ayrıca gene eski bilgiler en iyi zoom katsayısı olan x2'nin x3'ten öteye geçmemesi tavsiye edilirken günümüzde tıpkı sinema zoomları gibi x10 gibi örnekler var. Böyle bir objektifin uç değerlerde örneğin, 28mm'den başlayan bir zoomun 300mm'deki performansı kabul edilir sınırın altına inilebilir.

Pekiyi eski optikçilerin cesaret edemedikleri bu tasarımlara kalkışanlar neye dayanıyorlar? Bunun yanıtı iki sihirli sözcük: LD tipi cam "Low dispersion glass" ve "asphenic lens".

Asfenik yontu öteden beri biliniyordu.

Küresellik kusurunun çaresidir. Ama ancak camın elle yontulması ile yapılabilir ve çok pahalıdır. Bu yüzden yüz yıl boyunca bazı firmalar bir prestij simgesi olarak sadece birer objektif yapabilmişlerdir. Oysa günümüzde bunların seri üretimi olanaklı hale geldi. Artık sadece önemli firmalar değil, bütün firmalar birden çok asferik mercek kullanan objektifler yaptılar.

İkinci olarak telelerin korkulu rüyası olan renkseme kusurunu azaltan düşük dağıtıcılığı olan camlar (LD) yapılınca telelerde çok büyük açıklıklar (örneğin, 500mm/2.8 gibi) mümkün oldu.

Ayrıca zoomlarda da limitler iyice genişledi.

Yerleşik optik bilgilerimiz, sinema zoomları ile fotoğraf zoomlarının tasarım konseptlerini şöyle tanımlar:

- Sinema zoomları; 'zoom in', 'zoom out' ihtiyacı ile kullanılır. Bu kullanım akan zaman içinde bir yaklaşma ya da uzaklaşma efekti için gereklidir. Dolayısıyla hareket aralığı olabildiğince geniş olmalıdır. Buna ek olarak görüntü akışının 1/24 kare ve obtüratör değerinin 1/50 gibi sabit tutulma zorunluluğundan dolayı düşük düzeydeki mevcut ışık çekimlerinde büyük açıklıklara gereksinim vardır.
- Fotoğrafta zoom objektif, sabit ve tekil görüntüler için kadraj seçimi sağlar. Bu yüzden sinemadaki gibi x10 gibi büyük katsayılı objektif gerekmeyebilir. Buna karşılık durağan görüntüde olabildiğince yüksek ayırma gücü öncelik taşır. Elbette fotoğrafta da düşük ışık seviyelerinde çekim ihtiyacı vardır. Ne var ki 1/50 obtüratör hızının çok altında uzun pozlar kullanılabilir. Bu yüzden optik kalite aleyhine büyük açıklıklara ihtiyaç yoktur. Büyütme katsayısı olarak ideal ölçü x2'dir. X3'ü aşmamak iyi olurdu. Bugün bu oranların çok üstünde x10-11 artık fotoğraf zoomlarında uygulanıyor. Sinema objektiflerine gelince özellikle amatör video objektiflerinde x30-40 gibi katsayılara sıkça rastlanır oldu.

Bunda, TV ve video dünyasının başımızdan aşağı boşalttığı görüntü yağmurunun sebep olduğu duyarlılık azalmasının payı büyük... Artık gerek sinemada gerek fotoğrafta görüntü kalitesindeki inceliklerin yerini, anlatımdaki şaşırtıcılık ögesinin önem kazandığını söylemek yanlış olmaz. Artık gösterilenlerin nasıl olduğu ve görüntü kalitesi az önemseniyor da ne anlattığı daha çok önemseniyor.

National Geographic'in "90 Fotoğrafçı İstanbul" kitabı

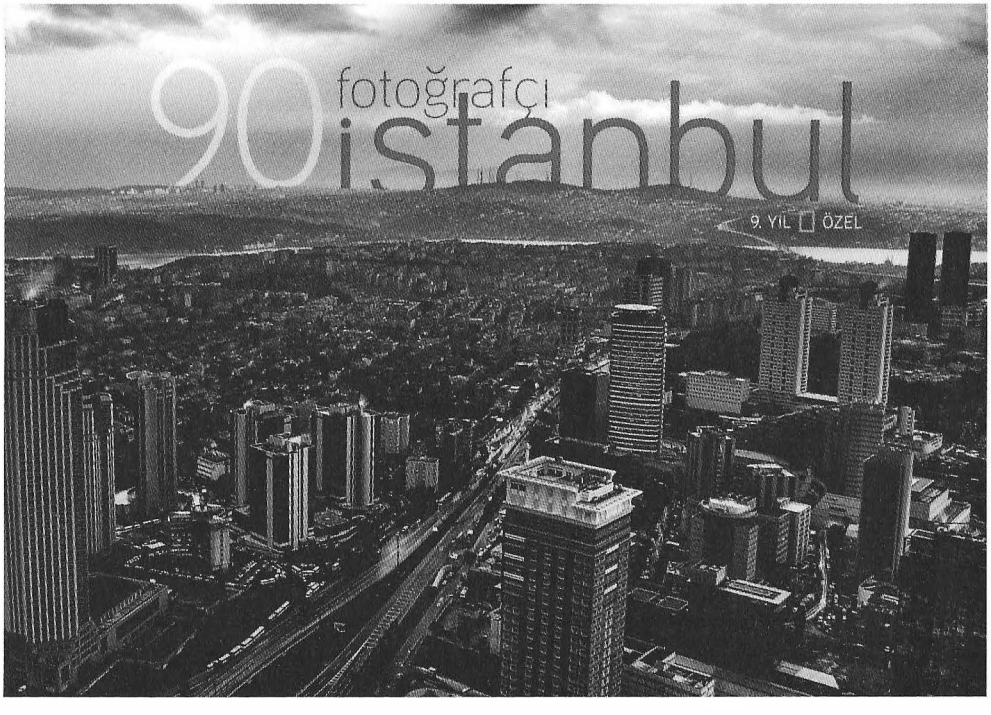
Geleneksel sarı çerçeveli dergi eşliğinde bugün elime ulaşan bir de albüm var. Derginin 9'uncu yıldönümü için hazırlanan özel bir albüm. Boyutları dergiden daha küçük, açılma yönü yatay fotoğraflara uygun olarak enine düşünülmüş ama nedense mat kağıda basılmış. Mat kağıdın nesi var diyeceksiniz. Mat kağıtta elde edilebilen görsel kontrast, yani en koyu siyahla saf beyazın arası oldukça yetersiz olduğu için sadece portre gibi düşük kontrastlı fotoğraflar bu gibi kağıtlara basılabilir.

Fotoğrafların çoğunluğu için uygun kağıt, parlak kuşedir. Ya da mat kağıda basılmışsa fotoğraf üzerine vernik veya lak yapılmalıdır. Bu işlemler baskıda ikincil bir külfet demektir. Bu yüzdendir ki, National Geographic dergisi başlangıçtan bu güne kadar hep parlak kağıda basılmıştır.

Bu karşılaştırma, aynı kurumun iki ürünü için tutum farkını yadırgadığımı ifade etmekten çok, eski dost saydığım derginin hep doğru kağıda basıldığını söylemek içindir.

Albümün kapağını açtım. İlk sayfanın içinde kurumun tüm hiyerarşisi görev adları ile yer alıyor, ama albümü kimin telif ettiğini yani editörünün olup olmadığını göremedim. Fotoğrafçıların her birinden çok sayıda fotoğraf istenmesinin nedeni bir editörün bunlardan seçim yoluyla bir bütün oluşturabilmesine olanak vermek içindir. Sonuçta ortaya çıkan ürün editörün eseridir. Onun bütünlüğü editörün benimsediği bir "konsept"e göredir ve ancak bütünlük böylece sağlanabilir. Yoksa bu tür albümler her fotoğrafçının kumbaraya para atar gibi birer fotoğrafını vermesi ile oluşturulmaz. O takdirde ortaya bir yamalı bohça çıkar.

Ülkemizde her türden görüntülü medyaya egemen olan aşağı kültür ve zevksizlik yüzünden National Geographic, hem dergisi hem TV kanalı ile benim için her vakit bir sığınak olmuştur. Böyle olunca derginin herhangi bir ürünü için beklentilerim belli bir çizginin altında olamaz.



Editör elbette her fotoğrafçının en başarılı fotoğrafını seçip bir araya getirecek değildir. Bunun yerine düşündüğü, bütünlüğü oluşturacak uygun ve uyumlu fotoğrafları seçecektir. Bunun içindir ki, birden çok aday fotoğraf istenir. Ama bunlardan hiçbiri fire sayılacak, çöpe atılacak türden niteliksiz işler olmamalıdır. Albümde ne yazık ki bu kategoriye sokulabilecek örnekler var. Kime göre diyeceksiniz. Tabi ki şimdilik bana göre ama buna katılacak ciddi bir azınlığın mevcut olduğuna da eminim. Üstelik bu fotoğrafların belli bir konsepte göre vazgeçilmez oldukları da söylenemez.

Sayfaları çevirdikçe sayfa düzeninde eşitlik şöyle dursun, bir uyumun gözetilmediği her sayfanın, bir öncekinden, ne pahasına olursa olsun farklı olmasından başka bir kaygı duyulmadığı görülüyor. Enine sayfaların dik fotoğraflar için olumsuz olduğu biliniyor. Bu yüzden dik fotoğraflara az yer verilmesi isabetli olmuş. Ama aynı sayfaya iki yatay fotoğrafın üst üste konulması sonucu sayfa bütününün ziyan edilmesi ve fotoğrafların birer kartvizit boyutuna indirgenmesi olumsuz bir karar olarak görülüyor.

Öte yandan albümde fotoğraflar için belirlenen boyutlandırmanın, fotoğrafın niteliği ve özelliği ile ilgisiz olarak kararlaştırıldığı görülüyor. Özellikle çok ögeli geniş açı görüntülerin daha büyük olarak dar açı ile çekilmiş ve az ögeli olanların küçük olarak basılması gerekirken buna hiç bakılmadığı ve gerekenin tersinin yapıldığı görülüyor. Buna konudaki bilgi eksikliğinin ya da fotoğrafları sadece birer dikdörtgen leke olarak gören tipik grafiker anlayışının sebep olduğu anlaşılıyor.

Fotoğrafların çift sayfaya basılması da bana göre fotoğraf bütünlüğüne zarar verir. Özellikle bir kitabın sayfaları eğer sonuna kadar açılıp sağ ve sol sayfalar tam bir düzlem haline gelmiyorsa ki günümüzde böyle bir kitaba hemen hiç rastlanmıyor. Sadece grafikerler bilgisayar ekranında sağ ve sol sayfaları aynı düzlemmiş gibi algılayıp birlikte sayfa düzeni yaptıklarından özellikle üçüncü boyut algıları da yeterli olmadığından bu sakıncalı durum hep gözden kaçıyor. Oysa mimarlar da tasarımlarını düzlemsel çizimlerle yaparlar ama onlarda eğitimle kazanılmış üçüncü boyut (derinlik) algısı yeterince güçlüdür.

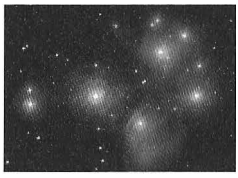
Bir sayfadaki görüntünün ikinci sayfaya sadece 1,5 cm gibi komik bir miktarda taştığı 13 adet fotoğraf saydım. Böyle bir tasarım hatasını "çift sayfa kullanma isteği" ile açıklamak olamaz, bu bir aymazlıktır. Günümüzün ne pahasına olursa olsun "değişik olma" merakının bizi nasıl bir anarşiye götürdüğünün örneği ne yazık ki az değil. Dilimize doladığımız bir başka ilke (!) de "çok seslilik"tir. Bunu müzikteki çok seslilikle eşanlamlı sanmayınız. Müzikteki çok seslilik uyuma (armoni) dayanır. Halbuki bugün bizim günlük yaşamın diğer bütün alanlarında anladığımız çok seslilik daha çok uyumsuzluk şeklinde kendini gösteriyor.

Dilim varmıyor ama biz anarşiyi çok seslilik sanıyoruz. Buraya kadar albümün daha çok ilk bakışta verdiği grafik izlenimlerinden söz ettik. Fotoğrafların topluca verdiği niteliksel izlenime gelince, yani fotoğraf kalitesine bakınca insan kendine şu iki soruyu soruyor: Türk fotoğrafı bundan ibaret mi? İstanbul bu mu?

Kompozisyona dair

Kompozisyon kitabı dördüncü kez basılıyor. Hazır reçetelerin revaçta olduğu günümüzde bu ilgi elbette şifalı otlarla ilgili bazı kitapların tirajı ile kıyaslanamaz. Ama okuyucu beklentilerinin aynı soydan olduğunu düşünüyorum. Neden böyle söylüyorum, çünkü bu konu ile ilgili söyleşilerimin sonunda dinleyicilerden hiç değilse bir bölümünün "Lafı uzatmadan bize şunun püf noktasını anlatıver" yollu beklentilerini (!) hissediyorum.

***



Çocukluğumda Elazığ'daki bağ evinde bazı yaz geceleri damda yatardım. O kuru iklimde gökyüzü çok berrak yıldızlar elinizi uzatsanız tutulacakmış gibi yakın görünürdü. Öyle ki, onların büyüklük ve parlaklık farklarını hissedebilirdiniz. Ara mesafelerle yıldız parlaklıkları arasındaki denge ve yıldızların dağılımındaki uyum hayranlık uyandıracak kadar kusursuzdu.

***



Herhalde en az bir milyon yıl önce bir mağaranın önünde gökyüzüne bakan kişi de aynı hayranlıkla ya da şaşkınlıkla gökyüzüne bakıyor olmalıydı. Aynı insan, gün boyu avladığı bir balığın pullarına, bir salyangoz kabuğuna altında sırtüstü yattığı ağacın gövdesinden fışkıran dalların, sonra daha ince dalların dağılımına da aynı hayranlık ya da şaşkınlıkla bakıyor olmalıydı.

***



Bundan elli bin yıl önce Etiyopya'da bir grup insan ertesi günkü avdan önce meydandaki ateşin etrafında dans ederken arkadaki kayalıklarda birisi meşale ışığında kaya yüzüne av öyküleri çiziktiriyordu.

***



Bundan otuz bin yıl önce Pireneler'de Lascaux'daki bir mağarada adamın biri bu kez önündeki çanaklardan aldığı boyalarla mağara duvarına inanılmaz güzellikte hayvan resimleri boyuyordu. Bunlar Etiyopya'daki adamın çizdiği çöp adamlara göre büyük bir gelişme gösteriyordu.

***

Bundan dört bin yıl önce Nil Vadisi'ndeki Komombo'da bir usta granit tapınak duvarına çizdiği öyküyü bu kez boya ile değil keski ile rölyef olarak gerçekleştiriyordu. Lascaux'daki gerçekçi resme karşın bu kez iyice stilize edilmiş daha rafine ifade biçimleri ortaya çıkıyordu.

***



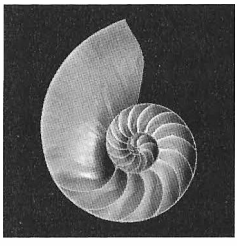
Bundan bin beş yüz yıl önce İstanbul Ayasofya'sında mimar İzidor'un mozaik ustası apsis'in tam üstündeki yarım kubbe altına kurduğu iskeleye çıkmış, Meryem ve İsa'dan oluşan kompozisyonun rötuş ve temizlik işlerine nezaret ediyordu.

***

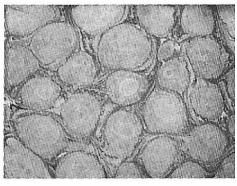
Bundan beş yüz sene önce Roma'daki Sen Pierre kilisesi yanındaki Sixtin şapelinde tavan resimleri için kurulmuş iskeleye sırt üstü yatmış Mikelanj usta, tavana çizdiği sonu gelmez

öykülerin kaba boya işlerini çıraklarına bırakmış bir türlü geçmeyen sırt ağrılarını dindirmeye çalışıyordu.

***

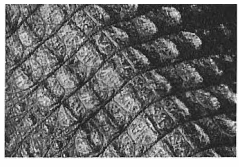


İnsanoğlunun milyon yıllık gözlemleri ile mayalanan ve elli bin yıllık uygulama süreci ile mükemmelleşen bugün adına güzellik denen bu doğru denge, uyum ve benzeri kaliteler artık insanoğlunun genlerine geçmiş bulunuyordu. Öyle ki 17 Y.Y'da İsac Newton evrendeki bu büyük düzenin matematiğini keşfettiğinde insanoğlu sezgisel anlamda bu düzen duygusuna çoktan sahip olmuş bulunuyordu.



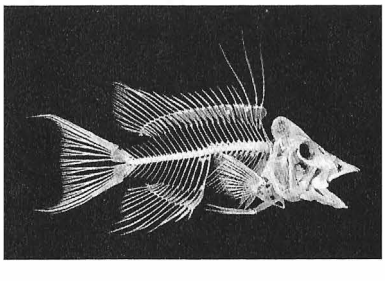
İnsanda bu duyguyu yaratan, objelerin görsel kaygılarla düzenlenmesi değil o objelerin kendi doğasının gereği olarak birbirine göre konumlanması, uzayda yer almasıdır. Bilmiyorum ebru teknesini gören var mı? Dikdörtgen bir tekne içine kitreli su doldurulur. Üzerine hazırlanmış sıvı boyalar damlatılır veya fırça ile sıçratılır. Öyle ki su üstünde rastgele renkli benekler oluşur. Sonra bir el, ya ebru teknesinin kenarına vararak suyu dalgalandırır ya da bir süpürge çöpü ile su yüzünü hafifçe hareketlendirir. Sonra su yüzüne bir kağıt bırakarak oradaki renkleri çekip alır. Karşılaşılan desen olağanüstüdür. İnsanın fırça ya da başka bir aletle benzer bir desen yaratması da olanaksızdır. İsterseniz mevcut desene bakarak kopya etmeye çalışın; alacağınız sonuç, o desenin kaba bir karikatürü olur. Dünyanın en güçlü bileğine sahip olmanız, çok büyük bir ressamı olmanız da bunu çözemez.

***



Maddenin kendi doğasına bağlı olarak içinde barındırdığı denge ve uyum, her ne derseniz deyin onun kendi haline bırakılması halinde çirkin ve dengesiz bir şekilde konumlanmasını engeller. İnsan eliyle yapılacak aşırı müdahaleler onu ancak çirkinleştirebilir. Hal böyle iken nedense, estetik denince bunun insan eliyle, sonradan yapılan biçimsel bir katkı, bir üst yapı öğesi olduğu sanılıyor.

Oysa bana göre estetik yapısaldır. Sadece maddenin doğasına uygun davranılarak güzelliğe ulaşılabilir. Başka bir deyişle estetik sonradan eklenen bir süs değil, yapısallığın sonucudur. Yeterince doğru yapılanmış oluşumlar aynı zamanda güzeldir. Başka bir deyişle; doğru ve güzel ayrı şeydir. Balıklar yaşadıkları ortama göre gelişip biçimlenmişlerdir. O nedenle ayakları değil, yüzgeçleri vardır. Kısmen denizde, kısmen karada yaşayan penguenlerin ayakları tastamam bu anfibik yaşama göre yapılanmıştır. Oysa savanlarda yaşayan ve yırtıcı etoburlardan korunmaları birincil öncelikte olan antilopların bacakları ve gövdeleri tastamam bu ihtiyaca göredir.Ama kimileri onların güzel olsun diye yaratıldıklarını zannediyor olabilir. Bu örnekleri istediğinizce çoğaltabilirsiniz. Su birikintilerinde oluşan kimi tek hücreli canlıların protoplazması içindeki klorofil tanecikleri sayesinde sahip olduğu fotosentez özelliği ile yer aldığı bitki-hayvan arası pozisyonundan başlayıp en eski bitkilerden eğreltilerin yaprak biçimlerinin nedenlerini kurcalayabiliriz. Sonra denizlerde başlayan hayatın karalara geçişte sahip olduğu biçim değiştirdiğini izleyebiliriz. Dört elli primatlardan ayağa kalkmış ilk insanın ayak ve kollarındaki biçim değişikliğine, omurgalarındaki güçlenmeyi (ki hala yeterli sayılmayabilir) gözden geçirebiliriz. Bütün bunların sonunda ortaya çıkan



formların, güzellik arayışı gibi bir irade ile ilgisi yoktur. Ortaya çıkan formların hepsi kendi oluşum nedenlerinin sonucudur. Ne kadar doğru iseler o kadar güzeldirler. Ne var ki doğadaki bu nedenselliğin yürütüldüğü bu akışkan gidiş ebru teknesindeki sıvının çalkantısına benzer bir kaotik oluşumda, determinizmden çok olasılıklar sahnededir. Dolayısı ile oluşum nedeni ayrı olan türlerin oluşumundaki bu mükemmellik farkı bu çalkantıdaki olasılıkların sonucudur.

İnsandaki güzellik duygusu tamamen sezgiseldir. Milyon yıllık geçmişimizde ilk önce sahip olduğumuz güvenlik benzeri temel ihtiyaçlarımıza bağlı kaygılarımızı rahatlatan durumlar, bize huzur ve güven verirken bunların tam karşıtları bizi mutsuz eder. Bu deneyimlerin milyonlarca kez tekrarı öylesine bir birikim oluşturur ki bunlar artık genlerimize geçer ve insan neslinin belleği haline gelir. Bu sezgisel yargıların ülkeden ülkeye eğitime bağlı olarak küçük büyük bazı değişimler gösterdiği doğrudur. Ayrıca moda gibi, akımlar gibi bazı zararlı önyargılar yüzünden saflığını yitirdiği de görülmektedir. Ama ne var ki gene de tüm insanlığın paylaştığı temel doğrular yani güzellikler mevcuttur. Ben bunun insanlığın tutunacağı tek dal olduğunu düşünüyorum. Hepimizin genlerinde bulunan, bu insanlık mirasının önünde (tekrar söylüyorum) bazı engeller var; önyargılar, moda, trend gibi baskı unsurları var. Bunlardan kurtulup kendi özgün değer yargılarımıza kavuşabiliriz. Eğitim buna yardımcı olabilirdi. Ne var ki günümüzün oportünist kaygılarının eğitimden beklediği sadece pratik başarı reçeteleridir.

Çoğu kez konferanslarda adeta şu taleple karşılaşırım;

"Hocam, şunun kestirme bir reçetesi yok mu?"

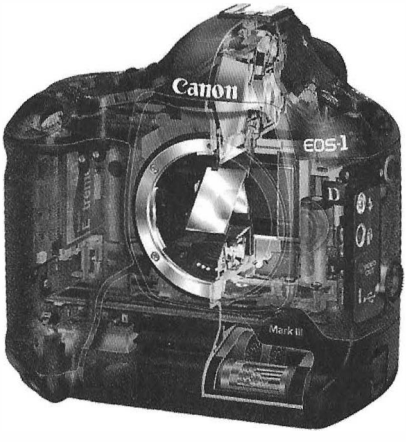
Bu kestirme merakı neredeyse otomobil kullanmayı da reçetelere bağlayacak. Herkes ehliyet almadan asgari miktarda alıştırma yapar. Ancak gerçek anlamda şoför olmak bazı reflekslerin kazanılmasına bağlıdır. Belki bunlar genlerimizde mevcuttur ama harekete geçirilmeyi bekler. Ancak birkaç yüz bin kilometre yaptıktan sonra bu refleksler işlerlik kazanır.

Fotoğraf çekmek bir refleks işidir. Çoğu kez konu karşısında uzun uzun ölçüp biçecek, bilgileri anımsayıp uygulamaya koyacak vakit yoktur. Bunun yerine sahne karşısında fotoğrafın bitmiş halini hayal edip onu gerçekleştirecek refleksi harekete geçirmek tek çıkar yoldur. Bu, sporda olduğu gibi belli kondisyonu kazanmak ve korumakla olur.

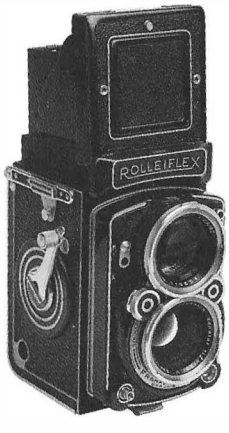
Niçin Refleks Vizör?

Niçin SLR?





Fotoğrafla tanışıklığım yarım yüzyılı geçti. Bugüne kadar tavsiye isteyen herkese "refleks makine al" dedim. Niçin? Değişik objektifler kullanabilsin diye mi? Sadece o değil. Önceleri sadece sabit objektifli TLR'ler yapılmıştı. Yani objektifi değişmeyen çift objektifli refleksler. Bunun esas gerekçesi netleme kontrolü idi. Birlikte öne arkaya hareket eden iki objektiften üstteki görüntüyü gövdenin üst bölümündeki aynalı kutuya gönderir. 45 derecelik aynada yansıyan görüntü gövdenin tavanındaki buzlu cama içten iz düşer. Siz de üstten bakarak, görüntüyü görerek, net veya flu yapabilmek için yandaki düzenekle objektif çiftini ileri geri hareket ettirip netlemeyi yaparsınız. Objektifler aynı düşey düzlemde olduğundan alttaki objektif fotoğrafı çektiğinde film üzerindeki netlik böylece garanti edilir. Ama bunun bir de ikincil faydası vardır; buzlu camda izlediğimiz görüntü bir optik pencereden baktığınızda gördüğünüz zahiri (sanal) görüntü değil, hakiki görüntüdür. Yani siz buzlu cama bakarken iki boyuta indirgenmiş bir fotoğraf görürsünüz. Biz çıplak gözle etrafa bakarken objeleri üç boyutlu görürüz. Bir delikten, bir vizörden bakarken de her ne kadar tek gözle bakıyor olsak da bu görsel etki devam eder. Tam bir izdüşümü ancak buzlu camda görürüz. "Bunun ne önemi var?" diyeceksiniz. Çok önemi var. Fotoğraf kararınızın doğruluğuna çift gözle (üç boyutlu görüşle) karar verilemez. Böyle verilen kararın yanlışlığı, fotoğrafa çekildikten sonra yani görüntü iki boyuta indirgenince anlaşılır. Oysa gözlem, zaten iki boyutta yapılıyorsa buzlu camdaki görüntü adeta bitmiş fotoğraf gibidir ve bizi uyarır "daha soldan bakmaya çalış" veya "daha yukarıdan bak" diye. Ya da sizi büsbütün caydırır, "bu ışık yönü iyi değil, başka yönden bak" diye. Çünkü doğru fotoğrafa nelerin çekileceğini nelerin çekilemeyeceğini bilerek eleme yoluyla ulaşılır. Fotoğraf bir ayıklama işidir. Bu nedenle bu tür orta format, üstten bakılabilen (prizma vizörden değil) doğrudan buzlu cama bakılarak kullanılabilen makineleri daima tavsiye etmişimdir. Bana göre böyle bir makine başlı başına bir okuldur ve fotoğraf onunla daha kısa zamanda öğrenilebilir.



Fotoğrafın nesi öğrenilir? Pozlama veya görünü işleme mi? Hayır; doğru bakış, nokta bulma, doğru ışığa karar verme ve doğru çerçeveleme öğrenilir. Bu da başarılı bir fotoğrafın önemli bir bölümü demektir. 1952 yılındaki ilk makinem 6x9 bir Voigtländer idi. Üstünde katlanan bir optik vizörü vardı. Ancak 1960 yılında bir

TLR Rolleiflex makinem oldu. Başka nedenlere ilave olarak ve biraz da bu yüzden fotoğrafa başladığım tarih sorulduğunda hep 1960'ı başlangıç gösterdim. Değişir objektifli makine yapımı, beraberinde görüntü alanını tastamam doğru gösteren bir vizör ihtiyacını gündeme getirir. Bir optik vizörün içine çerçeveler çizerek her objektif için alan belirlenmesi, ilk akla gelebilecek ama dünyanın en ilkel yöntemidir.

Tamamı 28 mm'lik alana karşılık gelen bir optik vizör içinde 135 mm gibi vasat bir tele için işaretlenen alan mercimek kadar bir alandır. Bunun dışındaki koskoca bir alanı görmezden gelip o küçük alana yoğunlaşmak ve kompozisyonu ona göre yapmak nasıl mümkün olabilir? Bu yöntemin fotoğrafça bir bakış ve irdelemeye hizmet etmediği, amacı sadece hedefi vurmaktan ibaret olan bir tetikçi için yeterli olabileceği açıktır. Üstelik bu optik yöntemlerle bu küçük alanı büyütüp çerçevenin tümünü doldurmak gibi bir olanak varken bunu reddedip ve o geniş açı vizör alanı içinde ışıklı çizgilerle size "dikkat bu küçük alanı çekiyorsunuz" diyen yöntemde ısrar etmek akıl almaz bir bağnazlıktır.

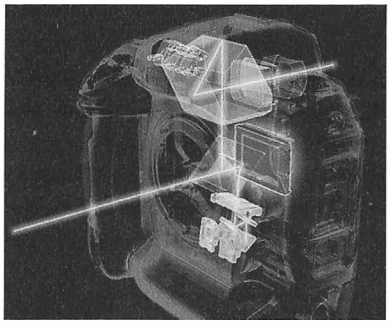
Problem bununla da kalmıyor. Vizör deliğinin ekseni ile objektif ekseni arasındaki mesafe ki buna 'paralaks' denir, gördüğümüzle çektiğimiz arasında bir fark yaratır. Yani bir portre çekerken başın üst kısmını eksiksiz gördüğümüz halde, fotoğrafta saçların önemli ölçüde kesilmesi gibi. Sadece bu hatayı telafi için bile, ciddi mekanik tedbirlerle vizör alanı aşağı doğru kaydırılırken, fotoğrafçıya tele çekimlerinde kocaman bir görüntü alanı içinde minik bir dikdörtgenin hedef gösterilmesi veya 28mm'den kısa odaklı geniş açılar için ise fotoğrafçıya "Git bir de özel vizör al makinenin üzerine tak, konuya oradan bak; sakın yanılıp da makinenin vizörünü kullanma" denilmesi akıl almaz bir geriliktir. SLR makineler bütün bu sorunları tek bir hareketle ve kökünden çözmeye yaradığı gibi, yukarıda TLR makinelerin üstten bakılan buzlu camında gördüğümüz nerede ise sonuç fotoğrafla birebir aynı olan görüntünün sağlanmasına da yarar. Bu tekniğin fotoğrafçıya sunduğu yapısallıkla ilgili her türden görsel kalite denetleme olanağı ise çok önemlidir.

Bununla ışık, keskinlik dağılımı, leke dağılımı, özetle kompozisyonla ilgili her türden sonucu bize bir bir göstermesi kastediliyor. Ama SLR makine yapımı ile bize sağlanan bu avantajın bedeli oldukça ağırdır. Şöyle ki önce objektifin arkasına filmin önüne 45 derecelik açı ile duran üstten menteşeli bir mekanizma ile bir ayna konur. Ayna, görüntüyü karanlık kutunun tavanına yansıtarak gönderir. Oraya konulacak buzlu camda görüntü, üstten bakılarak denetlenir. Ne var ki bu görüntüde sağ-sol tersliği vardır. Buna alışamıyorsak sonradan geliştirilen üstten takma bir beşgen prizma ile sağ-sol tersliği giderilir ve makine optik vizördeki gibi göze dayanarak çekim yapılır. Ama düz buzlu camdaki görüntünün ortası aydınlık; köşeleri ciddi şekilde karanlıktır. Bunun düzeltilmesi için camın bir yüzüne eş merkezli dairesel kanallar açılır. Buna; "Fresnel halkaları" denir.

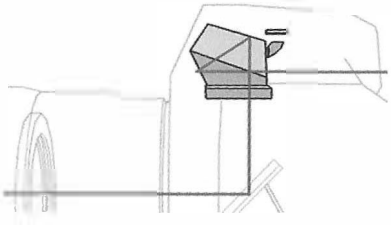
Fotoğraf çekileceği vakit aynanın aradan çekilmesi lazımdır ki görüntü perde üzerine, sonra da filme düşsün. Ayrıca üstteki buzlu cam doğrudan ya da dolaylı bir şekilde dışarıdan ışık aldığı için onun da ışığının kesilmesi gerekir. O halde ayna üstündeki menteşe yardımı ile yukarı kaldırmalı ve buzlu camı alttan kapatmalı ki hem görüntüyü serbest bıraksın, hem buzlu camdan girecek ışığı kessin. Elbette bu kapatma işini hiç ışık aldırmayacak şekilde yapmak gerekir. Aynanın kaldırılması ve indirilmesi ilk örneklerde elle yapılırdı. Bu durum makinenin sürekli olarak tripod üzerinde kullanılmasını zorunlu kılar. Bu handikaptan kurtulmak için ayna, bir düzenek ile deklanşöre bağlandı. Öyle ki çekim anında deklanşöre basınca önce ayna yaylı bir levye ile yukarı kalkar ve çekim sonunda ancak makine obtüratörü tekrara kurulunca ayna geri döner ve vizör aydınlanır. Buna; "Yarı Otomatik Ayna Hareketi" denilmiştir. Bu sistem çok uzun yıllar kullanıldı. Ünlü Hasselblad çok sonraları gerçekten tam otomatik ayna hareketine kavuştu. Bu düzenek yani otomatik ayna, fotoğraf çekildikten hemen sonra aynanın otomatik

olarak 45 derecedeki konumuna dönmesi ve vizörün aydınlanması demektir.

Aynayı anlatırken diyaframı unuttum. İlk örneklerde diyafram son ana kadar açıktır ki vizördeki görüntü kararmasın. Deklanşöre basmadan hemen önce diyafram elle seçilen bir değere kapatılır ve çekim yapılır, sonra elle açılır. Kapatmayı unutursanız fazla pozlama kaçınılmaz olur. Daha sonra preset diyafram icat edildi. Diyafram gene elle kapatılır ama kapatmanın nereye kadar gideceğini belirleyen bir durdurucu halka, önceden seçilen bir diyaframa göre ayarlanırdı. Kapatma anında fotoğrafçı rakamlara bakmaksızın aynayı elle sonuna kadar kapatınca önceden seçilen değer aşılmamış olur. Bu, fotoğrafçıya son ana kadar konuyu gözleme olanağı verir. Daha sonra bu preset sistemi yarı otomatik hale getirildi. Diyafram, seçilen değere göre kurularak açılır. Deklanşöre basılınca çekim için kapanan diyafram seçilen değere kendiliğinden kapanır ama kapalı kalır. Tekrar açmak için tekrar kurulması gerekir. Bugün kullandığımız tam otomatik diyafram çok sonraları uygulamaya girdi. Diyafram halkası, seçilen değere göre ancak çekim anında otomatik olarak kısılır ve hemen sonra tekrar açılır.



Şimdi, günümüzün bir SLR makinesinin nasıl çalıştığını adım adım hatırlayalım.



- Vizör aydınlık, obtüratör kuruludur.
- Bir diyafram, bir de obtüratör değeri seçilir.
- Netleme yapılır, kadraj seçilir, deklanşöre basılır.
- Deklanşöre basınca kıyamet kopar!
- Diyafram seçilen değere kısılır, ayna yukarı kalkar, obtüratör acele açılır ve kapanır, diyafram açılır ve ayna eski yerine düşer.

Bu kombine hareketin sebep olduğu titreşim elde yapılan çekimlerdeki el titremesi de eklenince ciddi bir sakınca ortaya çıkar. Kaldı ki makine tripoda bağlıyken dahi bu sakınca ortadan kalkmaz. Özellikle aynanın yukarı çarpmasından doğan titreşimi elimine etmek için birçok makineye aynayı önceden yukarı kaldıran bir düzenek konmuştur.

Bu sakıncalar orta format makinelerde daha da dramatik hale geldi. Ben uzun yıllar Bronica S2 kullandım. Deklanşöre basınca sanırsınız bir el bombası patlıyordu. Elde 1/125'den daha yavaş bir obtüratör hızı normal objektifte bile kullanılması olanaksızdı. Daha sonra kullandığım Rollei SL66 makine türünün en güvenli makinesi idi ama aynayı kaldıran ve indiren kollarda pnömatik süspansiyonlar vardı. Bu yazı dolayısıyla anımsadığım bu mekanik karmaşa bugün bana kabus gibi geliyor. Ama SLR makineler için katlanılanlar ve verilen ödünler bundan ibaret değil. Bir de meselenin öbür tarafına bakalım:

35mm'de format 24x36mm'dir. Formatın dar kenarına karşı gelen ayna dar kenarı, 45 derecelik açı ile konumlandığı için 24mmx1,4=29.6mm olmalıdır. Yuvarlak hesap aynanın 30 mm'lik net alanına çerçeve de eklenirse biraz daha büyür. Aynayı taşıyan bu çerçeve objektifin arka elemanı gerisinde bir çeyrek daire hareketi yaparak yukarı kalkacaktır. Dolayısı ile objektifin arka elemanı ile film düzlemi (perde) arasında en az bu mesafe bulunmalıdır. Perde için de 1-2mm bir kalınlık düşünülünce ayrıca aynanın objektif camını çizmemesi için de 1mm boşluk bırakılırsa gerekli boşluk 32-33 mm olur.

Oysa 50mm simetrik bir normal objektif sonsuza netlendiğinde arka elemanı ile film arasında bu boşluk kalmaz. Ancak tele objektifler uzun odaklı objektiflerin arkasında böyle bir boşluk

kalabilir. Geniş açılara gelince simetrik formda bir 20 mm objektifin arka elemanı ile film arasında nerede ise 1 cm boşluk kalır.



O halde bütün geniş açı ve normal objektiflerin tasarımlarının reflex makinelere göre yeniden değiştirilmesi gerekecektir. Gerçekten de öyle olmuş ve adına retrofocus (odağı geriye atılmış objektifler) denen bir seri objektif salt bu amaç için tasarlanmıştır. Bu tasarımlarda zorunlu olarak optik kaliteden en az ödün vermek için daha çok elemanlı, daha karmaşık ve daha pahalı konstrüksiyonlara gidilmiştir.

Kısaca SLR makinelerin bize sağladığı görüş konforu ve kalitesine karşılık verilmeyen ödün, katlanılmayan külfet kalmamıştır. Buna rağmen, dijital makinelerin icadına kadar bu fedakarlık gözümüze batmamış hatta uzun odaklı objektifi seven fotoğrafçılar için SLR makineler vazgeçilmez olmuştur.



Bugün en basit kompakt makinede bile ister sabit ister zoom optik kullanılsın her konumdaki çekim görüntüsü arkadaki ekranda tıpkı refleks aynasındaki gibi izlenebiliyor. Değişmez objektifli olanları, nispeten sınırlı objektif çeşidi ve küçük sensör boyutu nedeniyle ciddiye almıyor olabilirsiniz. Ama artık sensör katsayısı full frame'in yarısı kadar (objektif katsayısı x2) olan hatta APS-C formatında (objektif katsayısı x1.6) olan ürünler yapılıyor. Bunların değişir objektifli ve görüntü boyutları 12 - 14 milyon piksel olunca bunlarla çekilen görüntüleri. Katsayılı sensörü olan bir DSLR'den ayırt etmek olanaksız.

Böyle bir makine gövdesi ve objektifleri, hem kitle hem ağırlık hem de fiyat olarak emsali bir SLR'den daha insaflı olduğu, ayrıca zorlanmış optiklere gereksinme duyulmadan çekilen görüntü ekranda ve (tercihimize göre) elektronik vizörde aynen izlenebildiğine göre, refleks aynası ve otomatik diyafram mekanizmalarının külfetli kullanımı çoktan gereksiz hale geldi.

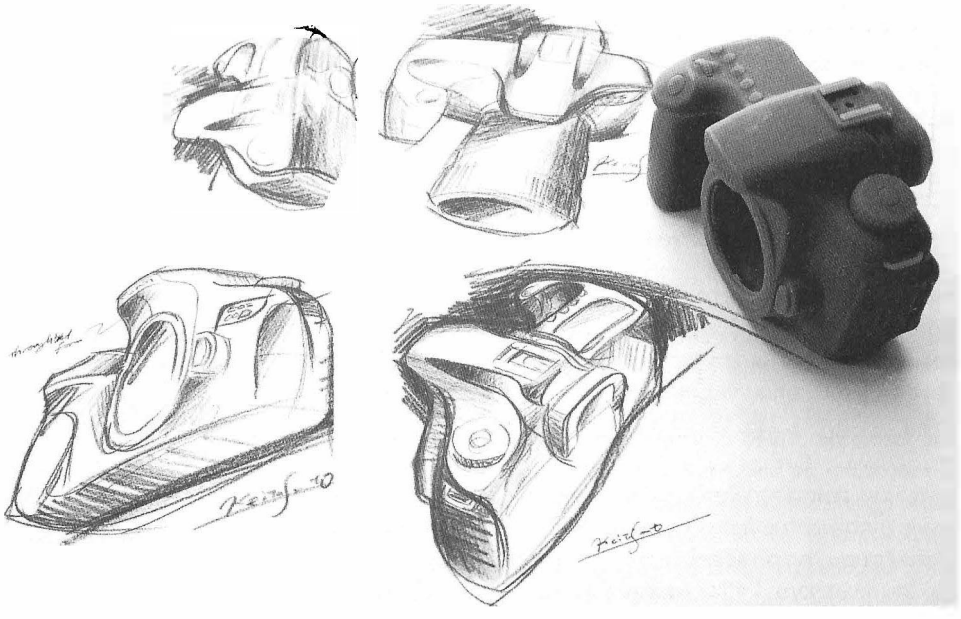


Bu durumda neden hala SLR üzerindeki spekülasyonlar bütün hızıyla devam ediyor?

Bu gecikmiş soru bugün aklıma gelince önce fotoğraf endüstrisi adına, sonra kendi adıma çok utandım. Benim böyle düşünmeme neden belki de son zamanlarda Panasonic, Olympus, Sony ve Samsung firmalarının bazı ürünleri oldu.

Refleks makine kullanımını vazgeçilmez yapan koşullar çoktan değiştiği halde

SLR üretimi bir alışkanlığın hız kesmemesi yüzünden mi yön değiştirmiyor? Yoksa tüketim ekonomisi bu pazarın dibini kazıyana kadar satışları sürdürürken bir yandan da diğer sistemi mi hazırlıyor ki, makineler yepyeni iken hurdaya çıksın da bir de refleks olmayanlardan kar etsinler.



Miktar mı Kalite mi?

Öldürülen gazeteci Hrant Dink davasının sonuçlanacağı sanılan celsede sanık Ogün Samast duruşmanın yapıldığı çocuk mahkemesi yargıçlarına sunduğu 16 sayfalık son savunmasında "Bu hukuki bir savunma değil felsefi bir savunmadır", "Ayrıca sizler fenomen bir yargıçlar grubusunuz, beni anlayıp serbest bırakacağınızı umuyorum" demiş. Avukat da felsefi değil ama hukuki savunmasını verecekmiş.

Eskiden olsa son duruşma olacağı sanılan böyle bir duruşmada yargıçlar sanığa "Karardan önce son bir diyeceğin var mı?" diye sorarlar. Sanık da birkaç cümle ile son sözlerini söylerdi. Günümüzde davalar bu sonu gelmez lafazanlıklar yüzünden on yıllarca sürebiliyor. Öyle ki dava sonuçlanmadan on yıllarca süren tutuklama, suçun gerektirdiği süreleri aşabiliyor ya da bu arada yasalar değişiyor, zaman aşımları işliyor. Yargıya olan güven azalıyor, sanık tahliye ediliyor. Eskiden iddianamelerin binlerce sayfa tuttuğu, onlarca klasör tutan metnin ve belgelerinin kamyonetlerle taşındığı görülmemiştir. Ayrıca dinleyenleri uzunluğu yüzünden yorup serseme çevirecek bu iddianamelerin kısaltılarak veya seanslar halinde tefrika edildiği de duyulmamıştır.

Hal böyle olunca herhalde her oturumun başında tıpkı TV dizilerinde olduğu gibi geçen bölüm özetinin verilmesi de gerekiyor olmalı ki, iddianın bütünlüğü kaybolmasın. Türkiye (belki de dünya) neden bir "miktar dünyası" haline geldi, kalite dünyası olacağına? Bu kaliteyi kaybettiğimiz, onun yerine miktardan etkilendiğimizin resmidir.

Bir fotoğrafa 30x40 cm büyüterek 70 santimetreden bakabilirsiniz, 90x120 cm büyüterek 2 metreden de bakabilirsiniz. Her iki durumda da gördüğümüz tıpatıp aynıdır. Sadece eğer baskı agrandisörde yapılmışsa büyük baskı küçük baskıya oranla daha da kalitesiz yani kaba bir optik kalitede olur. Hal böyle iken (bir vakitlerin ünlü Amerikan fotoğrafçılarının 20x25 cm'lik sergi baskıları bir yana) baskılar çoğunlukla 30x40 civarında yapılırdı. Bugün bunlara nerede ise posta pulu gözüyle bakılıyor. Çok öğeli geniş açı fotoğraflarının bu kuralın dışında olduğunu elbette biliyorum. Burada değindiğim sorunun genelidir.

Günümüzde "her ne küçükse değersiz her ne büyükse değerlidir" yargısı nerede ise herkesçe kabul edilmiş görünüyor.

Öte yandan yerleşik ortak yargılara ve sağduyuya dayalı beğeni refleksinin hükümsüz kılındığı sanat ve sanat ürünleri hakkındaki değerlendirmenin ancak, aracı sanat bezirganlarınca yönetildiği günümüzde post modernizmin adına "çağdaş sanat" denen bulanık ortama dönüşmesi sayesinde neyin nitelikli neyin değerli olduğu, bu aracılarca yönetilir oldu. Öyle ki, hiçbir görsel estetik içermeyen ve hiçbir şey anlatmayan nice fotoğraf devasa boyutlarda basılarak ve kuyruğuna bir öykü eklenerek müzayedelerde inanılmaz fiyatlara satılır oldu. O fotoğraflar görsel dille hiçbir şey anlatmadığı halde bu fotoğraf okuyucuları, öyküler uydurarak, kahve falı bakarcasına onları sözüm ona anlamlandırıyorlar. Bu olayların Andersen'in meşhur "çıplak kral" masalından farkı yoktur. Öte yandan bu aracıların beyaz kadın ticareti yapan aracılar kadar bile saygıyı hak etmediklerini düşünüyorum. Bunlar gerçekten bir şey söyleyen fotoğrafları okumaya kalktıklarında da fotoğrafçının asla kastetmediği, aklından bile geçirmediği anlamları kazı yaparak meydana çıkarabiliyorlar. Fotoğraf yazı dili gibi bir dildir. O dilin sözcükleri kavramları insanlığın bin yıllardır paylaştığı görsel öğelerdir. Bu öğeler seyirciye gördüğü eğitime ve dünya görüşüne bağlı olarak küçük farklılaşmalarla yaklaşık aynı şeyi söyler. Bir yabancı dil değildir, tercüman gerektirmez. Her kavramın ifade bulması için, onun yerleşik ve ortak simgelerle ifade edilmesi gerekir.

Meselenin böyle bir berraklığa kavuşması aracıları ve sanat spekülatörlerini gereksiz hale

getireceği için bu görüşe hemen karşı çıkılması doğaldır. Öte yandan bu durum, eser karşısında seyirciyi yalnız bırakacağı için bu desteğe ihtiyaç duyan kimi "düşünce tembeli" izleyicinin de hoşuna gitmeyecektir.

Bu tezgahın yürüyebilmesi için bu sonuncu tip seyircilerin sayısının arttırılması, yola gelmeyecek olanların da kafalarının bir şekilde karıştırılmaması gerekir. Dikkat edilirse bu karışıklığı yaratanların içinde başarılı fotoğrafçıların sayısı yok denecek kadar azdır. Çünkü bu "ortamı bulandırma" işini başarıyla yürütecek kişi için fotoğrafla bir göbek bağının bulunmaması etik açıdan ona kolaylık sağlar. Vicdan sahibi bir fotoğrafçının bu işe soyunması oldukça zordur.

Fotoğraf alet ve yardımcı malzeme üretimi ile büyük bir sektördür. Tüketim ekonomisinin egemen olduğu günümüzde sektörün yaşaması, gerekli gereksiz herkesin bunları satın alması sağlanmalıdır. Bu ürünlerin sadece kendini sınamış ve başarılı bulmuş kimselere satılması ile yetinilemez. Herkesin bu işe bulaştırılması için başarı veya yetenek ölçütlerinin yok edilmesi gerekir. Bu strateji başarı ile yürütülmektedir. Önce özgünlük aşırı bireyselliğe dönüştü, "tek kişilik sanat ürünleri" ortaya çıktı. Sanatın bir başkaldırı olduğu özgürlüklerin sınırsız olması gereği sanatta ortak değerlerin inkarı, anlaşılma ihtiyacını ortadan kaldırdı. Tam bu noktada araçlara duyulan ihtiyaç ortaya çıktı. Sanatçı ile izleyici arasına giren bu bir tür "tercümanlar ve anlam yükleyicileri" belki de en çok yeteneksizlere iyi geldi. Çünkü bu "cerbezeli satıcılar" her türlü değersiz sanat ürününe bir kulp takarak ona, seyirciyi hayretlere düşürecek bir değer katabilirler.

Böylece bu oluşum bir yandan sanayicilerle destekleniyor öte yandan yeteneksizlerce onaylanıyor.

Elli bin yıllık resim tarihi boyunca uzun bir dönem taa 19.yy'a kadar, eserler tıpkı son zamanlardaki gibi ya sanatçının adıyla ya da konunun öyküsü adıyla değerlendirilirken sanat tarihi bilimi ilk kez onları, nesnel görsel öğelere göre objektif bir değerlendirmeye almıştır. Bunun dışındaki değerlendirmelerin, öykülerle ve "kemiği olmayan dilin hünerbazlıkları" ile yoldan çıkma tehlikesi vardır.

Sanat tarihi ve sanat kavramları binlerce yıllık bir deneyim ve birikim sonunda elde edilmiştir. Bir buçuk yüz yıllık geçmişi olan fotoğraf sanatına kurumsal bir taban kazandırma yolundaki çabalar ister istemez resmin kazanımlarından yararlanacaktır. Buna razı olmayıp fotoğrafın büsbütün kendine özgü bir değerler sistemine kavuşması için vakit erkendir. Bilimde genellemeler, uzun uygulama birikimleri ile oluşabilir. Bu konudaki acelecilik edebiyat ve felsefe alanının kimi üyelerini buraya davet etmektedir. Bu alan için fotoğrafla akrabalığı olmayan, dolayısıyla kaybedecek bir şeyi de olmayan kişilerin esip savurması, fotoğrafı olduğundan başka algılamaları sadece ve sadece yukarıda andığımız iki kesimin hoşuna gidiyor. Bunlar sanayicilerle kaybedecek bir şeyi olmayan yeteneksizlerdir. Bunun en büyük tehlikesi dilin kemiğinin olmamasından gelir. Kahve falına bakan kişi nasıl küçük işaretlerden büyük sonuçlar çıkaracak yakıştırmalarla konuşuyorsa, deyim yerindeyse bu fotoğraf yazarları asıl alanları olan edebiyat ve felsefenin kazanımlarını belki safdilce, belki hince istismar ederek seyircinin hayretini ve takdirini sömürecek şekilde sanat ürünündeki küçük işaretler ve yakıştırmalarla bakanları hayrette bırakacak şekilde ve bunları edebi ve felsefi bir salçaya batırarak bize sunuyorlar. Bu okumaların en az yarım sayfa süren uzun cümleleri ile okuyucuyu serseme çeviriyorlar. Üstelik bu metinler, çoğunlukla yabancı dilden tercüme edilmiş olarak önümüze geliyorlar. Hatta bazen orijinali İngilizce olan metnin içi başka yazarların Fransızca metinlerinden alıntı ya da aktarmalarla zenginleştirilmiş bulunuyor. Bu arada metin bazen bir, bazen de birden fazla tercümeden geçmiş oluyor. Bu arada yazıyı kimin tercüme ettiği de önem taşıyor. Şu soru bence çok önemli: "Tercüme eden kişi, yazarın, bu cümle ile ne demek

istediğini anlamış mı?" "Yoksa kelimelerin karşılıklarını bularak, Türkçe yeni bir cümle mi kurmuş?" Bu iki şey birbirinden çok farklıdır. Bence işe yarar bir çeviri, yazarın ne dediğinin iyice anlaşıldığı ve bu fikrin Türkçe bir ifadeye kavuşturulması ile olur. "Mot-a-mot" tercüme hem kolaydır; hem de sadece yararsız değil aynı zamanda yanıltıcıdır.

Elli yılı aşkın süredir fotoğrafın içindeyim. Bir fotoğrafla onu anlatan metnin yan yana durduğu hiçbir kitapta bu metni yazanların fotoğrafı doğru okuduklarını daha da önemlisi fotoğrafın tadına vardıklarını görmedim. Fotoğraf hakkındaki bütün kitapların yazarlarının yabancılıkları hemen hissediliyordu. Bunun nedeni belki de bu kişilerin fotoğrafçılar arasından çıkmamış olmaları yüzündendir. Ama ben bunun için vaktin henüz erken olduğunu düşünüyorum.

Fotoğraf hakkında gerçek genellemelerin oluşması için uygulama birikimlerinin daha uzun süre mayalanması gerekiyor. Yoksa bu alan, boşluktan yararlanıp durumdan vazife çıkaran başka alan açıkgözlerinin kendilerine iş bulma alanı olmaktan öteye gitmeyecektir. Bu yazarlardan bazıları için fotoğraf, eskidikçe değer kazanan bir koleksiyon metaıdır. Kimine göre fotoğrafçı, anlattığı öykünün popülaritesi ile değer kazanır.

Kimine göre fotoğraf herkesin hemen okuyup anlayamayacağı bir yabancı dildir. Anlaşılması, bir uzmandan yardım almaya bağlıdır. Orada anlaşılır gibi görünen düz anlamın ötesinde zincirleme çağrışımların anahtarı olabilecek küçük detayları okuyup anlam yükleyecek bir okuyucuya ihtiyaç vardır. Bu açıklamaları, fotoğrafçının kendisi bile şaşkınlıkla dinlemek durumundadır. Kimilerine göre fotoğraf resmin estetik ölçütlerinin vesayetinden kurtulduğu ölçüde değerlidir. Bu bizi estetik düşmanı bu çizgiye, oradan da sıradanlığın sanatına götürür ki "contanperain" sanat, hemen hemen bu yoldadır. Bu anlayışa göre düzgün bir fotoğraf katı, alışılmış, klasik ve banal bir şeydir. İnsani olan ve değerli olan özensizlik ve sıradanlıktır. Tıpkı kirli sakal, yırtık kot pantolon ve perişan bir gömlek gibi. Bazen bu "sözüm ona doğal" görünümünü tamamlayan kirli ve dağınık saç için ayna karşısında saatler harcanır. Bir zamanların Fransa'sında "Lesser-aller" denen bu dağınıklık modası yıllar önce demode olmuştu. Savaşta ve seyahatte doğal şartların zorlaması ile ortaya çıkan bu gibi görünümler tartışılmaz. Ama bunların bir makyaj sürecinden geçerek sahnelenmesi, insan onuru ile bağdaşacak bir şey değildir. Sanatın her dalında anlatımın derli toplu ve bir düzen içinde kompoze edilmesi, anlatımın bir gereğidir. Yoksa görsel estetik dediğimiz şey, çoğu insanın sandığının aksine bir süsleme, bir ek güzelleştirme değildir. Estetik, bir yönü ile işlevsel dolayısıyla da yapısaldır.

Fotoğrafta, bu başarıyı yakalayamamış örneklerin anlaşılması mümkün olmaz. Bunların ancak bir yorumcu aracılığı ile anlaşılabilir olması, anlamı değerli kılmaz. Yorumcunun orada keşfettiği müellifini bile hayrette bırakan derin anlamlar sadece ve sadece uydurmadır. Tek tek fotoğrafların okunmasında içine düşülen bu samimiyetsizlik fotoğraf üzerine kapsamlı bir kitap yazmaya kalkılınca kendini daha çok gösterir. Genellikle fotoğraf alanının dışından gazel okuyan bu tip yazarlar yaptıkları sonu gelmez alıntılar ve göndermelerle konunun etrafında dolaşmakta ve bir cümle ile ifade edilecek açık seçik bir sözü sayfalara yaymaktadırlar. Bana göre fotoğrafın soyluluğu alçakgönüllü ve yalın dilinden gelir. Ama bu sadelik kimilerine basitlik gibi gelebilir. Kim bilir; onlar Yunus'un şiirlerini de basit buluyor olabilirler.

KİTAP HAZIRLANIRKEN

Soru 411: Sabit Hocam yazılarınızı 2005 yılından beri takip ediyorum, çok faydalandığımı da söyleyebilirim. Fotoğraf deyince ben amatör sınıfta yer alırım. Benim birinci sorum, pek çok yayında ve röportajlarda 'ustalar' fotoğraf sektörünün deyim yerindeyse "ayağa düştüğünü, makineyi kapan herkesin usta fotoğrafçı kesildiğini, üstelik bazılarının da hak etmediği halde bu camia içinde çeşitli yollarla yüksek bir yerde konumlandırıldığını" söylüyorlar. Bu konuda ben doğal seleksiyona inanıyorum, yani gerçekten başarılı olanlar kalır diğerleri bir şekilde mutlaka elenir. Sizce de fotoğraf camiasında başarılı olanlar kalıp diğerleri elenir mi? Yoksa araya başka işler mi girer? (Bunu bilhassa yarışmalar için soruyorum)
İkinci sorum ise kendimle ilgili, bir dergide Sam Abel'in bir fotoğrafını gördüm, fotoğraf tutkusuna yakalandım. Atlas Okyanusu'nu betimleyen sade bir fotoğraf, ama tek bir karede tüm atmosferi, doğal yaşamı, insanların psikolojik durumunu abartısız bir şekilde fotoğrafa yansıtmış. Böyle bir fotoğraf sevgisi taşıyorum, ama sürekli bu konuda kendimi sorguluyorum. Kararsızım, bir tarafta 'bu sektör bizi bile doyurmuyor, artık yarışmalarla geçiniyoruz" diyen bazı fotoğrafçılar, diğer yanda halimi, çevremi, ülkemi, insanlarımı fotoğraflarımla anlatmalıyım diyen duygularım… Fotoğraftan para kazanma sevdasında değilim, sadece fotoğraf benim karakterime en uygun anlatım dili. Sizce ne yapmalıyım? Kendimce çaba gösterip sonucu doğal seleksiyona mı bırakmalıyım?

Cevap 1: Çok sık kullandığım bir tekerleme var, eskiden "Balınız olsun, alıcı Bağdat'tan gelir" denilmiştir. Bu artık mümkün değil.

Önce Bağdat'a gidip müşteri bulup bağlantı yapacaksınız, sonra dönüp bal üretmek yerine bal toplayıp götüreceksiniz. Günümüzde pazarlama üretmenin önüne geçti. Buna kendinizi pazarlamak da dahil. Kendinizi şişkin bir ego ile içine hidrojen pompalanmış balon gibi yükseklerde tutacaksınız ki kalabalıktan sıyrılıp fark edilmeniz mümkün olsun. Bir zamanlar fazilet sayılan "alçak gönül" ve "haddini bilme" nerede ise sünepelikle eş tutuluyor.

Konu kalite olunca marka kalitenin önüne geçti. Dünya artık maldan anlayanların dünyası değil. Çok ünlü bir markanın ürününü bir gömlek veya kravatı etiketini kesip işportaya koysan kaç kişi kalitesini fark eder?

Günün 24 saatinde görüntü bombardımanına tutulan insanlarımızın artık güzel görüntüyü ayırt etme yetisi yok oldu. Bir sahneye bakan sadece oradaki objeleri fark ediyor. Ne olduğu önemli, nasıl göründüğü değil.

Tüketim ekonomisinin daha çok makine satabilmesi için fotoğrafın seçkinliğinin yok edilmesi ve herkeste "ben de yapabilirim yeter ki makinem olsun" inancının yer etmesi gerekir. Bunda başarılı oldukları da ortada. Bu büyük endüstriler günün sanat eğilimlerini bile yönlendirecek güçtedirler. Adına çağdaş sanat, güncel sanat (L'art contamporaine) denen akım sıradanlığın sanatını yaratmaya çalışıyor. Daha doğrusu bilip inandığımız anlamda sanatın ölümünü hazırlıyor.

Bu koşullarda doğal seleksiyonun kimleri eleyip kimleri yaşatacağını kestirebilmek kolay değil. Bu kötümser bakışla keyfinizi kaçırmak istemem. Ama belli olmaz. Dönüp sanat tarihinin geçmişine bakarsanız bir akılcı dönemi izleyen bir çılgın dönemden sonra gene bir akılcı dönemin yaşandığı görülür. Kim bilir bakarsınız grafikteki bu düşüş belki bir yükselişe geçebilir ya da en azından düze çıkar.

Cevap 2: Fotoğraf, tıpkı mimarlık gibi, sinema gibi ya da endüstri tasarımı gibi işlevsel bir sanattır. Gücü; yaygın ve işlevsel olmasından gelir. İşlevselliği, birilerinin işine yaraması, yaygınlığı da paylaşılıyor olmasına bağlıdır. Sağlıklı yöntem fotoğrafı bir meslek olarak yaparken,

(çünkü fotoğraf öncelikli bir meslektir) özgün bir duruş sergilemeyi bilmek ve bunu toplumla paylaşabilmektir. Bu, sizin paylaşılabilir (evrensel) bir söz söylüyor olmanıza bağlıdır. Bu da fotoğrafçı kullanıcı ve hedef kitle üçlüsünde bir ortak payda ve frekans beraberliği olması ile ilgilidir.

Ülkemizde bu beraberliğin olmadığı şuradan bellidir ki, bütün profesyoneller kendilerini sanat platformunda temsil edecek işlerini seçerken, bunları iş fotoğrafları arasından değil deyim yerinde ise "kendi amatör işlerinden" seçerler, iftiharla sundukları işler bunlardır. Bu demektir ki, kullanıcıların beğenisine göre yaptıkları işlerle mutlu değildirler. Ben zaman zaman gazete ve dergilerde editörün seçtiği fotoğraflara bakarken, aynı fotoğrafçının seçilmeyen işlerini merak ederim.

"Fotoğraftan para kazanmak sevdasında değilim" derken ya yaşamak için başka bir iş yapıyorsunuz ya da belki rantiyesiniz. Bu durum, tarif ettiğiniz anlamdaki fotoğraf sevgisi için iyi bir ortam sayılır. Bu yolda devam edilebilir. Ne var ki işi oluruna ya da doğal seleksiyona bırakın diyemeyeceğim, çünkü Bağdat'tan herhangi bir alıcı beklemiyorum.

Soru 412: Merhabalar, çektiğim fotoğrafların daha canlı (renklerinin) olmasını istiyorum. Acaba bunu yapmak için özel bir program var mı? Daha canlı ve doğal yapmak için nasıl bir yol izlemeliyim? Beni bu konuda bilgilendirirseniz çok memnun olurum.

Renkli fotoğrafta öteden beri iki ayrı eğilim vardır:

- Birçok yağlıboya tablodaki gibi saf olmayan pişkin renklerin kullanılması ki bu oldukça düşük doygunluk ve daha monokrom bir etki demektir.
- İkincisi ise renklerin saf ve doygun biçimde kullanılmasıdır. Bu konudaki başarılı örneklerde bir tek doygun renk kullanılır ve fonda ya nötr ya da kontrast olan daha az doygun renkler kullanılır.

Benim ilgi duymadığım bir üçüncü olasılık bazı renkli film reklamlarındaki gibi bütün ana veya ara renklerin cayır cayır bir doygunlukla kullanılmasıdır ki böyle bir tutumu ilkellik olarak algılarım.

Canlı renklerle doğal renkler aynı şey değildir. Hatta bir ölçüde zıt kavramlardır. Fotoğrafta canlı renk istiyorsanız önce renkleri canlı olan obje gerekir. Ama tercihen doygun bir tek renkli obje… Çünkü birden fazlası ile baş etmek zordur. Aslına bakarsanız sanılanın tersine renkli fotoğraf siyah beyaza göre daha kolay değildir. Renklerin albenisi olduğu bir yanılgıdır. Çok renklilik dizginlenmesi gereken bir anarşiye dönüşebilir. Ama sorunuz objenin renkleri yeterince vurgulu olmadığı halde bunun Photoshop'la nasıl değiştirileceği ise bu başka bir konu. Hemen akla gelen bazı enstrümanlar var. Herhalde biliyorsunuzdur. Fotoğrafın tümünün doygunluğunu artırmak, belki bir rengi tercih edip onun doygunluğunu artırmak ki, bu amaçla "saturation" ve "level" ayarları birlikte kullanılabilir.

- "Mach Color" kullanarak doygunluğu ayarlamak
- "Selective Color" kullanarak renklerin içindeki zıt renkleri ayıklayıp kendi rengini saflaştırmak. Zıt renkler için de benzer işlem yapmak, siyah ekleyerek koyulukları artırmak.

Photoshop ustası uzmanlar, size kim bilir daha neler neler gösterecektir. Ama benim size tavsiyem savaşı önce meydanda, yani çekerken kazanmak.

Soru 413: Hocam merhaba, son aylarda dergilerde ve televizyonlarda, üç boyutlu görüntü ürünlerinin bizlere yepyeni bir dünyanın kapılarını açtığı söyleniyor. 3D televizyonlar teknoloji marketlerinde yerini aldı bile… Gittiğimiz bazı sinema filmlerinde, özellikle animasyon filmleri artık üç boyutlu olarak çekiliyor. Yurt dışında

normal televizyon yayınlarından bazılarını 3D olarak yapanların olduğunu duyuyorum. Tabi tüm bunları 3D özel gözlükler ile izleyebiliyoruz. Fotoğraf alanında da bir iki firmanın 3D ürünler geliştirdiğini okudum.
İlk sorum, bildiğim kadarıyla 3D olayı yeni keşfedilmiş bir şey değil. Yani onlarca yıldır bilinen ve kullanılan bir şey. Sadece şu anda yeni teknolojilerle desteklendi. Peki, 3D görüntüleri her zaman bir gözlükle mi izleyeceğiz? Gözlüksüz bir 3D izleme olanağı elde edilebilecek mi?
İkinci sorum, hareketli görüntü ve özellikle animasyon filmlerin 3D olarak gayet güzel seyredildiğini düşünüyorum. Ancak onlarda da uzun süre seyredilince bir baş ağrısı meydana gelebiliyor. Fakat fotoğrafların üç boyutlu olması ne işe yarayacak? Cevaplarınız için şimdiden teşekkürler…

Biz dünyaya iki gözle bakarız. İki göz bebeği arasındaki mesafe ne denli büyükse o kişinin üçüncü boyut algılaması o denli güçlü olur. Sağ gözünüz cisimlerin daha çok sağını görürken sol gözünüz solunu görür, bu iki mono görüntü beyinde birleşince stereo (üç boyutlu) algı gerçekleşir.

Ayrıca biz sabit bir objeye sabit bir noktadan pek bakmayız, ya cisimler devinir ya da biz hareket ederiz. Yani bakış noktası değişir. Bu bir süreç içinde gerçekleşince az ya da çok üç boyut algısı, hareketle ve zaman boyutu ile iyice güçlenir. Böyle bakınca, üç boyutlu görüntünün daha çok sinema için yararlı olduğu söylenebilir.

Yıl 1953. Yarım yüzyılı aşkın bir süre önce İzmir'de bizi üç boyutlu bir filme götürdüler: "Canavarlar Sarayı". Bu yıllarda başka filmler de yapıldı. Bunlar polarizasyon gözlükleri ile izleniyordu. Bu uygulama yani gözlük alıp verme külfeti pratik olmadığı gibi ayrıca görüntü parlaklığını da 1,5 diyafram gibi bir ölçüde azalttığı için bu uygulama kısa zamanda terk edildi. Ayrıca iki projeksiyon makinesinin eş zamanlı çalışma zorunluluğunu da buna ekleyebilirsiniz.

Şimdi ne oldu da bu engeller ortadan kalktı? Doğrusu bu konudaki son teknolojik gelişmeleri izleyemedim. Ama bu konudaki tek değişmez bilgi şudur: İki ayrı noktadan iki ayrı görüntü çekilecek. Sağdan çekilen projeksiyonda sadece sağ göz görecek, sol görmeyecek. Sol objektifin çektiğini ise sadece sol göz görecek, sağ görmeyecek. Bunu projeksiyon makinesi önüne konan filtrelerle gözlükteki filtrelerin uyumu sağlar. Bu da görüntü parlaklığının azalması ve filtre kullanma zorunluluğunun bir işin değişmez gerçeği olduğunu gösteriyor.

Gene çocukluk yıllarımda bir gözü mavi bir gözü kırmızı jelatinden gözlükle üst üste çift renk olarak basılmış çıplak gözle çift görüntü etkisini veren resimli kitaplarım olduğunu hatırlıyorum. Ayrıca bundan çok önce çift objektifli stereo fotoğraf makineleri ile çift görüntü çekildiği ve bunlara özel aparatlarla veya filtrelerle bakıldığını ve böylece stereo etkisi alındığını biliyoruz. Asıl işlevi insanları etkilemek ya da şaşırtmak olan bu arayışların özel düzenekler gerektirmesi terk edilmesini kolaylaştırdı. Bana sorarsanız fotoğraf dili iki boyutlu bir dildir. Bazı bilimsel gerekçelerle üç boyutlu fotoğrafa gereksinim olabilir; haritacılık, fotogrametri veya tıp gibi…

Bir sınıfta ders anlatılırken peş peşe oturan öğrencilerden arkadaki bazı yüzler öndekiler tarafından tamamen veya kısmen kapanır. Konuşma sürerken biz ister oturuyor ister dolaşıyor olalım. Küçük hareketlerle bakış noktamızı değiştirmiş oluruz. Böylece tam olarak görünmeyen yüzler görünür ve kaybolur. Böylece üçüncü boyut izlenimi güçlenir. Bu nedenle denebilir ki üç boyutlu görüntü fotoğraftan çok sinemanın doğasına uygundur. Çünkü sinematografik görüntüdeki süreç içinde ya objeler yer değiştirir ya da bakış noktanız.

Soru 414: Merhaba, ben iki yıldır fotoğraf ile ilgilenen, kendince fotoğraf çeken biriyim. Fotoğraf Dergisi'ni 2009 Ekim/Kasım sayısından bu yana takip ediyorum. Bütçem elvermediği için bir kompakt bir de filmli SLR makine aldım. Merak ettiklerim; film ile fotoğrafçılık nereye, ne zamana kadar sürer? Filmleri koruma adına söylenenlerden hangi bilgiler doğrudur, biz filmi terk etmesek bile bir gün o bizi terk eder mi? (Yani gelecekte film üretimi durur mu?) Ülkemizdeki fotoğrafçıların filme verdikleri değer sizlerin gözüyle ne kadar?

Sorularınızı yanıtlarken son cümlenizden başlıyorum. Ülkemiz insanı, yeni teknolojilere, üreten ülkeden daha çok hevesle ve büyük bir hızla sahip çıkar. Sanırım şu sırada fotoğraf filmini en az kullanan ülkeler listesi yapılsa ülkemiz üst sıralarda yer alır. Fotoğraf filmi üretiminin yavaş yavaş veya süratle terk edildiğini söylemek bir 'kehanet' olmaz. Bizim filmi terk etmemiz veya filmin bizi terk etmesi yumurta ve tavuk misali bir döngüdür. Siz iki yıl evvel bir SLR almışsınız "bunu film bulabileceğiniz sürece kullanın" derken bile tereddütlüyüm. Belki de makineniz yakında dolaba kaldırılıp işlem dışı kalacak nerede ise kullanılmadan bir müze malzemesi olacak. Benim evimde dolaplar dolusu objektif ve makine var. Üstlerinde bir çizik bile yok. Dijitale geçilmemiş olsa daha 20-30 yıl kullanılabilecekken bunlar çürüğe çıktı. İster müzelik oldu deyin, ister hurdaya çıktı deyin. Bu durum bir bakışa göre tüketim ekonomisinin bir oyunu veya ihanetidir. Başka bir bakışa göre ise dijital teknolojinin olanakları reddedilemeyecek kadar değerlidir.

"Filmleri koruma adına söylenenler" derken ne kastettiğinizi anlamadım. Eğer negatiflerin ve dia pozitiflerin ömrünü uzatmaktan söz ediliyorsa ben de herkes gibi düşük nem ve düşük sıcaklıkta saklamanın esas olduğuna inanırım. Özel depolarda saklanan nerede ise bir asırlık Hollywood filmlerinin yeni kopyalarını izlerken, bu filmlerin yeni çekilmiş gibi tertemiz olduğunu görmüşsünüzdür. Benim arşivim sıradan konut koşullarında saklanıyor. Yarım yüzyıllık S-B negatiflerde sorun yok ama renkli malzemede 20 yıldan geriye doğru belirgin bir bozulma izlenebiliyor. Bu nedenle bu renkli orijinallerden baskı yapılacağında onların dijital olanaklarla restore edilmesi gerekiyor.

Soru 415: Merhabalar, fotoğraf sanatına yeni başlayan bir fotoğrafçı adayı olarak beni birkaç konuda bilgilendirebilirseniz çok memnun olurum.

- ***Bir teması/konusu olan bir fotoğraf çekiminde fikri/temayı, ortamı, kıyafetleri, objeleri ve fotoğraf karesi içinde yer alan tüm doneleri yaratan ve hazırlayan kişiye ve yapılan bu çekim türüne fotoğraf dilinde ne denir?***
- ***Styling, koreografi, konsept fotoğraf, editör, küratör bu tanımlar hangi anlamlara karşılık geliyor? İlginize çok teşekkürler.***

Geçmişte sanat usta-çırak ilişkisiyle öğreniliyordu. Mimar Sinan, Selimiye Camii gibi önemli bir şaheser giden yolun başında taş yontarak mesleğe başladı. "Meslek" sözcüğünü bilerek tercih ediyorum. Bana göre sanatın yolu meslekten geçmelidir. Günümüzde meslekten arınmış bir sanat anlayışı var. Eskiden tümevarımcı bir yöntem izleyen sanatsal öğrenme ve üretme yolu, şimdi tümdengelimci bir yol izliyor. Bugün hayal ettiğimiz sonucu gerçekleştirecek bilgi ve tekniklere sahip olmamız gerekmiyor. Siz tasarımınızı (!) bir bilene anlatıyorsunuz, o bilen, bir gerçekleştirici, bir meslek adamı olabilir. Üretimi gerçekleştirmek onun işidir ama eser de sizindir. Yani, tıpkı okuma-yazma bilmeyen birinin anılarını bir yazara anlatması ve yazarın bundan bir roman veya bir monografi oluşturması hali gibi. Bu durumda sonuç eser kimindir? Siz takdir edin.

Ben yaratma olgusunun dümeninde tek adamın varlığına inanırım. Ünlü Rus Yönetmen Eisenstein'ın filmlerini izlediğimizde onun varlığının sadece yönetmen koltuğunda değil, aynı zamanda kameranın arkasında olduğunu, gözünün sürekli vizörde olduğunu görürsünüz.

Kamerayı kim kullanırsa kullansın; ışıkçı, laborant, kostümcü kim olursa olsun eser Eisenstein'ındır. Onun bütün bu tekniklere hakimiyeti tartışılmaz. Tekniğe hakim olmak onu fiilen icra etmeniz demek değildir. Olanakların sınırlarının ve etkilerinin daha önce sınanmış olması demektir. Başka bir deyişle sanatsal yaratma ne tam tümevarım ne de tümdengelimci bir yol izlenmelidir. Her iki yöntemin eş zamanlı kullanımı demektir. Bileşik kaplardaki sıvının bir taraftan diğer tarafa akması gibi. Tümdengelimden detaya ve detaydan bütüne gidip gelen bir salınım izler, izlemelidir.

Örneğin, bir mimar tasarladığı yapının her aşamasındaki işçilik kademelerinin olanaklarını ve sınırlarını bilmiyorsa, yani yapı mesleğine sahip değilse onun tasarımı değişime uğramadan gerçekleşmez. Eğer bu tasarım değişe değişe sonuca gidiyorsa, sonuçta ortaya çıkan eser onun değildir. Daha doğrusu hiç kimsenin değildir. Bir kader kurbanı, bir kaza kurşunudur.

Esere yüzde yüz sahip çıkabilmek bir yandan gerekli bilgi ve becerilere sahip olmayı gerektirirken, öte yandan tüm sorumluluğun kabullenilmesi anlamına geliyor. Yani bu mimar sonuçtaki başarısızlığı ne tesisatçıya, ne statikçiye, ne de işçiliğin herhangi bir kademesine mal edemez. Bu yüzden eğer eserin tek sorumlusu olmak size ağır geliyorsa eserin tek egemeni olmaktan feragat edip, sorumluluğu dağıtmayı tercih edebilirsiniz. Bu durumda imdadınıza disiplinler arası sanat yetişebilir. Ama bu kaçış yolunun gene de mimarlık, sinema, opera gibi takım çalışması gerektiren dalları için uygulanabilirliği çok olanaklı görünmüyor.

Ama öteden beri tek kişinin icra etmesine alıştığımız dallarda, sanatçı bu sorumluluğu hafifletmek ya da karambole getirmek için deve kuşu misali bir yol izleyebilir. Hani hikayede deve kuşuna "uç" demişler de, o da "ben deveyim" demiş, yük taşıması gerekince de kendisinin kuş olduğunu söylemiş.

Şimdiye kadar disiplinlerarası başlığı altında gördüğüm bu melez ürünlerden hiçbirinde sanat dallarından herhangi birinin doğru dürüst uygulandığını görmedim.

Ama böylesi bir ürünü size şişkin bir magazin atmosferinde sunduklarında veya eserin arkasında Hollywood filmlerinin jeneriğini aratmayan bir kadro sunulduğunda ister istemez bu esere (!) işe yaramaz ya da saçma demeye diliniz varmıyor. Bu maske bu makyaj, her türlü niteliksizliği kamufle eden bir kılıf ya da gözleri kör eden baskıcı bir ışıltı gibidir.

Bu yeni trend (!) çizgisinde / anlam değiştiren yeni kavramlar veya bunlara karşı gelen yeni mesleklerin beni hiç ilgilendirmediğini ifade etmek isterim. Size de tavsiyem bunlara bakarken yukarıdaki düşüncelerimi gözden uzak tutmamanızdır.

Soru 416: Sevgili Sabit Kalfagil hocam,
Benim de daha önce sorduğum "fotoğrafta profesyonel olma" konusunda soruların diğer okuyucularınızdan da geldiğini görmekteyim. Siz de "kelin merhemi olsa başına süreceğini" söylüyorsunuz.
Sevgili hocam, belki size doğru soruları sormuyoruz. Bir konuyu özetleyerek sorumu sormak istiyorum. Benim bir stok fotoğraf ajansının web sitesine yüklediğim bazı fotoğraflarımın "artifacting" veya "color banding" gerekçesi ile reddedildiğini görüyorum. Ben bu iki tanımın aynı şey olduğunu düşünüyorum. Farkları varsa bunu sizden öğrenmek isterim.
16 bit RAW dosyamda bu sorunu görmezken, işleyip 8 bit JPEG olarak kaydettiğimde karşıma çıkıyor. Benim somut sorum şu: Bu sorunun üstesinden gelmek için neler yapabilirim?
Bu ve benzeri sorularımıza vereceğiniz cevaplar belki bize profesyonel olma yolunda yardımcı olabilir. Ne dersiniz? Şimdiden teşekkür ediyor, saygılar sunuyorum.

Yeterince egemen olmadığım konularda gelen sorulara yaklaşık yanıtlar vermektense

uzmanlarına havale etmeyi tercih ediyorum. Sorunuzu Sayın Emre İkizler'e ilettim. Açıklamayı aşağıda bulacaksınız:

"Artifact" olarak bilinen terim, sayısal görüntü oluşumunda karşılaşılan her türlü olumsuzluk için kullanılan genel bir terimdir. Türkçe'ye "yapay etki" olarak çevirebileceğimiz bu olumsuzluklar optikten, algılayıcıdan ya da yazılım algoritmalarından kaynaklanabilir. Her türlü renk saçılmaları, taşmalar, testere dişleri, JPEG sıkıştırmalarından kaynaklanan bloklaşmalar, harelenmeler, gürültü olarak da anılan kirlenme etkileri, keskinleştirme etkileri bu yapay etkilerdendir ve görüntünün gerçekçiliğini zedelemektedirler. Kullanılan ekipman ve yazılım iyileştikçe bu sorunlar azalmakta ya da tamamen ortadan kalkmaktadır.

Sorunuzda örneklediğiniz görüntüler ("color banding / renk şeritleri" olarak karşılaştığımız sorunlar) tipik olarak renk derinliğini ilgilendiren sorunlardır. Yüksek renk derinliği söz konusu olduğunda ton değişimleri kademesiz ve pürüzsüz olarak gerçekleşir. Ama renk derinliği azaldığında bu geçişler kademeli hale gelirler. Hele bir de JPEG sıkıştırması devreye girdiğinde (ki zaten bu sıkıştırmanın mantığı da birbirine yakın renk tonlarını tek bir ton olarak kaydederek renk tonlarını azaltmaya dayanmaktadır) söz konusu basamaklar daha da belirginleşmektedir. Bu aşamaya gelmiş bir görüntüyü düzeltme olanağı yoktur. Her türlü bellek kartının kapasitesinin ve aktarım hızının arttığını, internet erişim hızının yükseldiği, bilgisayar işlemcilerinin ve belleklerinin arttığı bir devirde, kaliteli görüntü oluşturmak isteyen fotoğrafçının yapması gereken tek şey 8 bit renk derinliğini destekleyen JPEG formatından vazgeçerek yüksek renk derinliğine sahip olan RAW formatını kullanmaktır. Sonrasında görüntülerin bilinçli bir şekilde işlenerek 16 bit TIFF olarak kaydedilmesi durumunda kayıp yaşanmayacaktır. Elbette 16 bit'lik renk derinliğine sahip fotoğrafların basılması pek kolay değildir. Bu renk derinliğinde baskı yapabilen yazıcıların sayısı fazla değildir. Ama teknoloji bize bu olanakları sağlamaktadır ve kullanmamız gerekir diye düşünüyorum.

Soru 417: Merhaba, şu ana kadar hep kompakt makineler kullandım. Şimdi bir DSLR makine almak istiyorum. Ama kafam çok karıştı. Herkes bir şey söylüyor, kimi bir model öneriyor, diğeri kötülüyor. Bu neden kaynaklanıyor sizce? Giriş seviyesi bir model almak istiyorum. Ama tecrübem arttıkça acaba bu makine ile sıkıntı yaşar mıyım? Teşekkürler...

Nasıl bir kompakt makine kullandığınızı yazmamışsınız. Ben de bir süredir değişir objektifli bir kompakt makine kullanıyorum. 1960'lardan beri vazgeçilmez kabul ettiğim, refleks makinelerden sonra bu dönüşü anlayabilmeniz için Fotoğraf Dergisi'nin bir önceki sayısında yazdığım "Niçin refleks vizör?" başlıklı makalemi okuyunuz.

Öyle bir dönemde yaşıyoruz ki ister bir DSLR isterseniz benim yaptığım gibi refleks olmayan değişir objektifli bir makine alın, ömrü kısa olacaktır. 1960'lı 70'li yıllarda aldığınız yeni bir fotoğraf makinesini ilk 15 dakika sonra kullanmaya başlayabilirdiniz. Ve bu makine size 30 yıl hizmet edebilirdi. Bu gün, bunca deneyimden sonra, yeni bir makinenin el kitabında ancak bir hafta süren bir incelemeden sonra makineye el sürebiliyorsunuz. Ama hizmet ömrü ancak 6 ay sürebiliyor. 6 ay sonra makineyi çürüğe çıkaracak gelişmeler (!) sahneleniyor. Oysa o gelişmeler belki bundan birkaç yıl evvel bile biliniyordu. Ve kasalarda saklanıyordu ki, size teknoloji damlalar halinde teker teker satılabilsin ve mümkün olduğu kadar çok makine hurdaya dönüştürülebilsin. Bu tüketim ekonomisinin, ihanet şebekesi tarafından kötüye kullanılması sonucudur. Zaman zaman çağımızı teknoloji çağı olarak ifade edenler aslında bu çağın ticaretin teknolojiyi silah olarak kullandığı bir sömürü çağı olduğunu görmezden geliyorlar.

Bunca deneyimden sonra elime aldığım yeni bir makineyi neden hemen kullanamıyorum

biliyor musunuz? Bir fotoğraf makinesinde üç ana düzenek vardır: diyafram, obtüratör ve netleme düzeneği. Bir de isterseniz buna ihtiyari olarak poz ölçüm sistemini ekleyebilirsiniz. Bugünkülerde de öyle. Ne var ki onların yanına gerekli gereksiz o kadar ayrıntı eklendi ve onların kumandaları makineden makineye o denli farklılaştırıldı ki, her yeni makineyi elinize alınca yeniden yabancılaşıyorsunuz. Hatta aynı firmanın iki ayrı modeli, bir önceki ve bir sonraki versiyonu bile değişebiliyor. Bunun amacı bilenle bilmeyeni eşit hale getirmektir. Vaktiyle sadece acemilerin yaşadığı belirsizliği ustalara da yaymaktırlar.

Ticaretin hedef kitlesi ustalar değildir. Üst düzey makineler firmanın sadece imajı ve prestiji için gereklidir. Asıl para getiren kompakt makineler gibi seri üretilen ve büyük kitlelere satılan ürünlerdir. Üst düzey makinelere bir prestij sembolü olarak usta fotoğrafçıları bile şaşırtacak karmaşıklıklar yüklenmektedir.

Üretimdeki teknolojik ayrıntı patlaması günümüzün bir statejisidir. Yaratılan bu bulanıklığın amacı "burjuvayı şaşırtmaktır". İnternette bir bilgiye ulaşmaya kalktığımızda, kendimizi samanlıkta iğne arayan adamın konumunda bulmuyor muyuz? Gerçekten öğrenmenin peşinde olanların ihtiyacı berraklık ve sadeliktir. Öğrenmeyi engellemek olmasa bile sizi kendine hayran bırakmayı amaçlayanların ihtiyacı önünüze yığdıkları ıvır zıvırla sizi boğuntuya getirmektir.

Size gerçekten neyin gerekli olduğunu iyice irdelemeye çalışın. İhtiyacınızdan fazlası için, kullanmayacağınız özellikler için para harcamayın. Dijital makine üretiminin yavaş yavaş da olsa refleks olmayan değişir objektifli makinelere kaymakta olduğunu göz ardı etmeyin.

Soru 418: Eski fotoğraf kitaplarında filtreler ile ilgili pek çok bilgi gördüm. Bu filtrelerin tamamı dijital teknolojiler çıktıktan sonra kullanılmıyor mu? Bir arkadaşım filtreler ile yapılan her şeyin artık bilgisayarda da yapılabileceğini söyledi, bu doğru mu acaba? Mesela polarize filtrenin yaptığı işleri bilgisayarda nasıl yapabiliriz?

Biliyorsunuz filtreler çeşit çeşittir. Siyah beyaz fotoğraf için kontrast ve düzeltme filtreleri, renkli objelerin siyah beyazdaki gri değerlerini düzeltmeye ve değiştirmeye yarar ki, Photoshop'taki "Black&White"tan sonraki adımlarla bunu pekala yapabiliyorsunuz. Renkli filtrelerin düzeltmeye yarayan işleri "White Balance" ile çekimde sağlanabiliyor. Renk değişmeleri için Photoshop'taki düzenekler pekala yeterli. Ama polarizasyon filtresi ile bazı efekt filtrelerine hala ihtiyaç duyuluyor.

Soru 419: Hocam merhaba, Öncelikle verdiğiniz bilgiler için size teşekkür etmek istiyorum. Fotoğrafla yeni yeni ilgilenmeye başladım. Bir DSLR fotoğraf makinesi kullanıyorum. Makinem ile birlikte objektif alırken çok pahalı modellerin de olduğunu gördüm. Satıcı şaka ile ağırlığı ne kadar fazlaysa fiyatının da o kadar yüksek olduğunu söyledi. O bunu şaka ile söylemişti, ama sonra dediğinde doğruluk payı olduğunu gördüm. Gerçekten kaliteli bir objektifin ağırlığı her zaman daha mı fazla olur? Yani kaliteli ve hafif bir objektif olamaz mı? Yine pahalı objektiflerin diyafram açıklıkları ucuz objektiflere göre çok daha düşük değerlerde. Anlamadığım nokta, düşük diyafram değerleri neden ucuz objektiflerde de kullanılamıyor?

Sizin deyiminizle, "Düşük değerlerde diyafram" büyük mercek çapı demektir. Büyük mercek çapı, yüksek optik riskini davet eder. Yüksek optik risk, çok elemanlı ve özel camlı mercek sistemlerini zorunlu kılar. O da sağlam bir metal konstrüksiyon ve ağır objektif demektir, yani pahalı objektif. Bütün bunlar, yüksek görüntü kalitesi anlamına gelmeyebilir. Kaliteli ve hafif objektiflere, örneğin M Leica gibi refleks olmayan makinelerde rastlanılır. Onlar nispeten

küçük ve hafif objektiflerdir. Ama yüksek maliyetleri ve prestijli isimleri yüzünden çok daha pahalı objektiflerdir.

Soru 420: Yeni bir fotoğraf kursuna gidiyorum. Enstantane konusundan bahsedilirken perde obtüratör diye bir tanım yapıldı. Ama sanki bunu eski makinelerde kullanılıyormuş gibi anladım. Perde obtüratör gerçekten eski tip makinelerde mi kullanılıyor? Film zamanında kullandığımız evdeki fotoğraf makinesini açıp baktığımda ise obtüratör kısmının metal olduğunu gördüm. Bu konuda beni aydınlatırsanız sevinirim.
Bir de kompakt, basit fotoğraf makinelerinde sanırım enstantane olayı farklı bir yöntemle çözümleniyor. Bu konuda da bilgi verirseniz memnun olurum.
Şimdiden teşekkür ederim.

Fotoğrafın icadından beri, duyarlı yüzeyin ışık alma süresi obtüratör denen bir örtücü (kapak) sisteminin belli süre açılıp kapanmasıyla kontrol edilir. Obtüratör ya objektifin elemanları arasında çelik yaprakların merkezden çevreye doğru çekilip, sonra kapandığı bir sistemle ya da filmin önünü süpürerek geçen aralıklı bir perdeyle olur. Bu perde, bez veya metal olabileceği gibi hareketi yatay veya dikey yönde olabilir. Kaynaklarda "obtüratör" başlığını seçerek ayrıntılı bilgi alabilirsiniz. Dijital fotoğraf döneminde aynı gelenekle üretim sürmektedir. Sensördeki duyarlılık süreklidir, tıpkı filmdeki gibi objeden yansıyan ışığın etkileme süresi obtüratörle sağlanır. Oysa sensörü duyarlı ya da duyarsız kılmak ve görüntü algılama süresini elektronik sistemle kontrol ederek alınan kaydı hafızaya aktararak sensörü boşaltmak mümkün olduğu için kompakt makinelerde, elektromekanik bir düzenekle çalışan perde sistemi yerine bu yöntem benimsenmiştir. Bu durum makine üretimine belli bir hafilik ve ucuzluk getirmektedir.

Soru 421: Yaklaşık beş yıldır amatör olarak fotoğraf çekiyorum ve geçtiğimiz günlerde fotoğraflarımı kişisel olarak bir albümde derlemek istedim. Bu albümleri kişiye özel isterseniz bir tane bile yapabiliyorlar. Yer alacak fotoğrafları ayıkladım, kısa metinleri yazdım, basit bir sayfa tasarımı yaptım sonra sıra geldi kağıt seçimine… Sorum şu: Sizce az sayıda da olsa fotoğraf albümümü nasıl bir kağıda bastırmalıyım? Fotoğrafların rengine, tarzına göre kağıt seçimi değişiyor mu?

Sayın Nazan Karul, fotoğraf baskısının kanunlarından birine parmak basıyor. Bu matbaa baskılar için olduğu kadar karanlık veya aydınlık odalarda fotoğraf basarken de temel sorunlardan biridir.

Doğada objeler yansıttıkları ışık oranında bir parlaklığa sahiptirler. Bir sahnenin en parlak objesi ile en koyu objesinin yansıttığı ışığın oranına, parlaklık oranı veya konu konrastı denir. Bu oran konunun özelliğine göre sis fotoğraflarında 1:2'den başlar, ters ışıkta deniz yüzünü de içeren manzara fotoğraflarında 1:500.000 mertebesinde, hatta daha yüksek olabilir. Oysa fotoğraf malzemeleri bu geniş parlaklık skalasını kaydedemez. Film için bu oran 1:125 gibi kısmen dar bir aralıkta kalırken fotoğraf kağıtlarında 1:30'a düşer. Bu değer ortalama bir değerdir. Kağıdın yüzey yapısına göre değişir. Parlak kağıtlar, beyazdan başlayıp derin siyahlara doğru genişçe bir bandı gösterirken mat kağıtlar yine beyazdan başlar ve derin siyahlara ulaşmaz.

Bu yüzden hangi kağıdın seçileceği, fotoğrafın kontrastına bağlıdır. Örneğin, konu konrastı yüksek bir manzara fotoğrafı parlak kağıda basılmalıdır. Düşük kontraslı örneğin, bir portre fotoğrafı mat kağıda basılabilir. Parlaklık oranı ikisinin ortası olan bir fotoğraf yarı parlak bir kağıda basılabilir. İnce detayları olmayan düşük kontrastlı bir fotoğraf, dokulu mat kağıtlara uygun düşebilir.

Soru 422: Merhabalar… Ben yaklaşık dört yıldır fotoğraf ile ilgileniyorum. Herhangi bir dernek veya kulübe üye olma fırsatım olmadı ve herhangi bir atölye

çalışmasına katılmadım. Bu bir tercihten ziyade imkânsızlıklardan, çalışmam sebebiyle zaman bulamamamdan kaynaklandı. Ama kitap, dergi ve internetten fotoğraf ve sanat üzerine sürekli okuyorum. Dijital müdahale konularında çalışıyorum. Size üç sorum var.
1 - Dernek veya kulüp üyeliğinin faydası var mıdır? Varsa nelerdir?
2 - Fotoğraflarımı sergilemek için nasıl bir yol izlemeliyim?
3 - Portre çekerken modelin (amatör modelin) kendini rahat hissetmesini nasıl sağlarım? İstediğim ifadeleri ortaya çıkarabilmek için önerileriniz nelerdir?

1) Derneklere üye olmaktan herkesin beklentisi farklıdır. Kimileri için bu, bir sosyal klüp üyeliğidir. Size keyifli ve yararlı ilişkiler sağlar. Benim tavsiyem; siz dernek etkinliklerine ve eğitim kurslarına katılın, fotoğraflarınızı paylaşın, eleştiri alın. Birbirinin sırtını kaşıyarak, karşılıklı iltifat alışverişinden uzak durun. Doğru ve güzelin kişiye göre değiştiği masalına kanmayın. Fotoğraf anlamlandırma başlığı altında kahve falı misali okumalardan uzak durun. Teknik bilgi ve donanımınızın eksiklerini tamamlayın. Boş vakitlerinizde (belki hafta sonu) tam gün fotoğraf peşinde olun. Kondisyon kazanın. Sonra onlara bakın ve kıyasıya eleştirin.

2) Sergileme konusunda aceleci davranmayın. 4 yıl iyi bir süre olmakla beraber ne durumda olduğunuzu bilmiyorum. Şunu unutmayın ki, bizde sergilerin sonunda fotoğrafların hepsi değilse bile tamamına yakın çoğunluğu size kalır. Maddi bir getirisi yoktur. Sizden fotoğraf isteyecek bir kurumla ilişkinizin olması ve işlevsel fotoğraflar çekmenizin size maddi manevi getirisi olacaktır.

3) Portre çekerken yapabileceğiniz, önce sizin sonra modelinizin rahatlamasıdır. Acele etmeyin, bunu sağlayacak şekilde davranın ve bu arada o modelden nasıl bir portre elde edilebileceğini hayal edin. Modelin konumunu duruşunu ayarlarken ışık faktörünü önemli tutun. Modeli tanımaya çalışın. İlk birkaç kareden sonra her iki taraf da rahatlayacaktır. Çekimi yaparken konuşun; modeli rahatlatacak bir tarzda onun yaptıklarını, duruşunu överek, onaylayarak devam edin. Arada küçük uyarılarla pozisyonu değiştirin.

Soru 423: Üç-dört kare farklı değerde pozlanmış fotoğraf çekerek HDR fotoğraf oluşturmak yerine, Photoshop ve benzeri fotoğraf işleme programlarında kullanılan HDR plug-in'lerinde benzer HDR fotoğraf sonuçlarına ulaşabiliyoruz. Bunu nasıl değerlendiriyorsunuz?

Günümüzde sıkça konuşulan H.D.R tekniğini merak ediyorsunuz. Photo Digital dergisinin son sayısında 22. sayfada örneklerle ele alınan bu konuyu okuyunuz. İki tür HDR uygulamasından söz ediliyor:

Geniş parlaklık oranı (dinamik aralık) olan bir konunun ortalama pozlandırma ile çekilen fotoğrafından iki yeni kopya (duplikat) yapılır. Bunlardan biri ışıklı bölgeler, diğeri ise gölgeli alanları detaylı gösteren kopyalar olabilir. Bu iki kopya sanki iki ayrı pozlandırma ile çekilen fotoğraflarmış gibi HDR işlemine sokulur. Ortaya çıkan sonucun sakıncaları şöyledir;

Başlangıçtaki orijinal fotoğrafta ne ışıklı alanlar ne gölgeli alanlar yeterli ayrıntıyı içermez, fazla ışıklı yerlerde yoğunluk (o) olabilir. HDR bu bölgeleri etkileyemez. Gölgeli alanlar yeni kopya ile açılmaya daha elverişli görünebilir. Ne var ki biraz fazla açılırsa bu bölgede pikselleşme ve renkseme kabul edilemez boyuta ulaşabilir.

İkinci ve asıl uygulama ile çekimde, konudan ışıklı bölgeleri önemseyen pozlama ile çekilen bir kare ile diğeri koyu bölgelere göre pozlanmış iki ayrı orjinalle yola çıkabilir. Bunlardan birincisinde koyu bölgeler nerede ise detaysız siyah iken ikinci karede gölgeli alanlar koyu bölgeler sağlıklı ama ışık bölgeler detaysızdır. Bu iki orjinalden HDR yapılabilmesi için her iki karenin de tripotta ve kadrajı hiç oynatmadan çekilmelidir.

Ben kişisel olarak ilk HDR deneyimde bu yöntemle yapılan bütünleştirmenin her iki bölge için de ortalama aldığını fark ettim ve ortaya çıkan sonucun ne ışıklı ne de gölgeli alanlar için yeterli yararı sağlamadığını ve görüntünün doğallığının bulunmadığını gördüm. Bana göre eğer böyle iki kare fotoğraf çekilecekse koyu olan birinci görüntüde koyu bölgelerin seçilip silinmesi, açık olan ikinci görüntüde de ışıklı alanların seçilip silinmesinden sonra iki görüntü üst üste monte edilmelidir. Ortaya çıkan sonucun doğallığını yitirmemesi için her iki orijinalin de pozlanmasının çok dikkatli yapılması gerekir. Aksi halde gölgeli alanlar gözün gördüğünden daha açık, ışıklı alanlar ise gözün gördüğünden daha koyu görülebilir.

Soru 424: Derginizi her sayıda takip etmeye çalışıyorum. Objektifler ile ilgili bazı sorunlar arasında "back focus" diye bir tabir duydum. Kullanılmış hatta yeni objektiflerde de böyle bir sorun olabiliyormuş. Bunun ne olduğunu tam olarak anlayamadım. Bugüne kadar üç objektif aldım ve hiçbirinde böyle bir sorun var mı diye test yapmadım. Bu konu hakkında görüşlerinizi almak isterim.

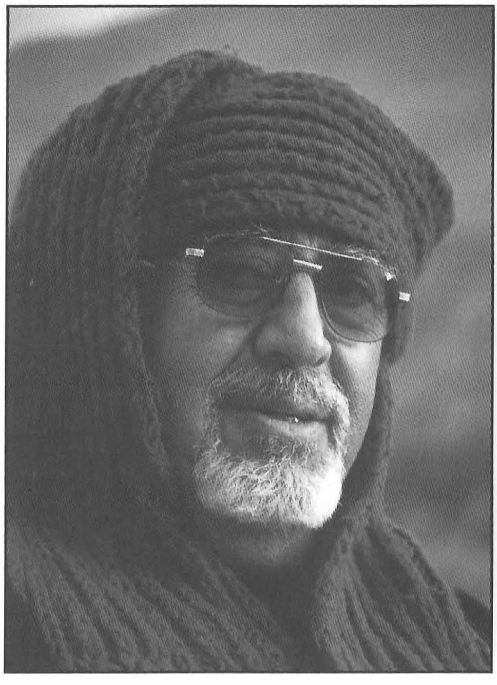
Okuyucumuz "back-focus" deyimine takılmış. Ben bu terimi retrofocus geniş açıları anlatırken kullanıyorum. Nedir retro-focus objektif?

Refleks olmayan 35 mm vizörlü bir makinede örneğin bir Leica'da 21 mm. geniş açı objektifin sonsuza ayarlandığı yani arka mesafesinin filme en yakın olduğu konumda en arka mercek ile film arasında ancak 1 cm'den az bir mesafe kalır.

Çünkü optik merkez altı elemanlı mercek grubunun tam orta yerindedir ve odak ölçüsü bu nokta ile film arasındaki mesafedir. Dolayısıyla bu mesafe içine giren 3 optik elemanın gerisinde ancak 1 cm'lik boşluk kalır.

Bu tip objektifler refleks makinelerde kullanılmazlar. Neden çünkü objektifin en arka merceği ile film arasında hareket edecek refleks aynasının en az 3 cm boşluğa ihtiyacı vardır. O halde öyle bir geniş açı lazımdır ki, optik merkez mercekler arasında değil en arka merceğin en az 1-1,5 cm gerisinde boşlukta bir sanal noktada olmalıdır ki 21 mm odak mesafesi+10 mm = 31 mm boşluk sağlanmış olsun. Yapılan bu tasarım sonucu objektifin en arka elemanı ile film arasındaki boşluğa "back-focus" mesafesi denir. Soruda kuşkuyla sorulduğunun aksine bu durum bir kusur ya da sorun değildir. Sadece simetrik geniş açıların refleks makine geniş açılarına göre daha kusursuz olduğu söylenebilir.

PROF. SABİT KALFAGİL



© Oktay Çolak

1934'te Elazığ'da doğdu.

Konya Lisesini ve İstanbul Teknik Üniversitesi Mimarlık Fakültesini bitirdi.

1980 yılına kadar İstanbul Belediyesi'nde çalıştı. İmar müdürlüğü, başkan danışmanlığı ve başkan yardımcılığı görevlerini yaptı.

Fotoğrafa 1960 yılında hobi düzeyinde başladı. Başlangıçta mimarlık ve arkeoloji eserlerinin belgelenmesi biçiminde süren çalışmaları giderek Anadolu insanı, doğası ve kültürüne tanıklık etme misyonuna dönüştü.

Pek çok Anadolu gezisi yaptı. Bu fotoğraflar birçok ulusal ve uluslararası, kişisel ve karma sergide yer aldı, yarışmalarda ödüllendirildi.

Bunlar arasında; 1981 FİAP uluslararası yarışmasında ikincilik, 1983 Devlet fotoğraf yarışmasında birincilik, 1988 D.D.Y. fotoğraf yarışmasında birincilik, 1989 İslam Konferansı Teşkilatı uluslararası yarışmasında birincilik ödülleri vardır.

Yurt içinde ve dışında birçok karma sergiye katıldı. 1972 ve 1988'de iki kişisel sergi açtı. Birçok fotoğrafı Turizm Bakanlığı yayınlarında ve Türkiye afişlerinde yer aldı. Ulusal ve uluslararası sempozyum ve konferanslara katıldı. Bildiriler sundu. Birçok yarışmada jüri üyeliği yaptı. 1981'de Fotoğraf Sanatında Kompozisyon adlı öğretici bir kitabı ve 1988'de Fatih Anıtları adlı bir albümü yayınlandı. Başlangıçta bir hobi olarak başlayan fotoğrafçılık giderek ikinci mesleği oldu. Şimdi bunu eğitim alanında sürdürüyor. 1978'de o tarihteki Güzel Sanatlar Akademisi Fotoğraf Enstitüsü'nün kurucuları arasında yer aldı. 1989'a kadar "part-time" öğretim görevlisi olarak çalıştı. 1989'da doçent oldu ve Mimar Sinan Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümünde Belgesel Fotoğraf Sanat Dalı başkanı oldu. 1993'te TRT Kurumu için Kamil Fırat ile birlikte "Işığın Peşinde Anadolu" adlı 9 bölümlük bir belgesel hazırladı. 1998'de Marmara Üniversitesi Güzel Sanatlar Fakültesi Fotoğraf Bölümüne profesör olarak atandı. Bir süre bu bölümde anasanat dalı başkanlığı yaptı. Fotoğrafçılar Meslek Kuruluşu FMK ve İstanbul Fotoğraf Sinema Amatörleri Kulübü İFSAK'ın onur üyesidir.

9 789758 069194