

Keyifli Okumalar Dileriz

Binlerce kategoride milyonlarca PDF e-kitap, ders kitapları, dergiler ve romanlara platformumuz üzerinden ücretsiz ulaşabilirsiniz.

RESMİ WEB SİTEMİZ

<https://rantey.org>

Yedek ve Duyuru Kanallarımız

Sitemize erişim engeli gelmesi veya adres değişikliği durumunda aşağıdaki kanallardan güncel giriş adresine erişebilirsiniz:

- Telegram: <https://t.me/birkitapbir>
- WhatsApp Kanalımız : <https://whatsapp.com/channel/0029VbDHv8uE50Us4lvMoc0Y>

Bir büyük ustanın tüm deneyimi ve pratik önerileri

FOTOĞRAF SANATI

EDOUARD BOUBAT



Türkçesi: M. Nejat ÖZCAN

EDOUARD BOUBAT

FOTOĞRAF SANATI

Büyük bir fotoğrafçının tüm
deneyimi ve pratik önerileri

Çeviren:

M. NEJAT ÖZCAN

5. BASKI



**EDOUARD BOUBAT'NIN
FOTOĞRAFLARININ ALTYAZILARI
ALAIN BEGRAMİON
TARAFINDAN HAZIRLANMIŞTIR**

Kitabın Özgün Adı:

**LA PHOTOGRAPHIE, LE LIVRE DE
POCHE, PRATIQUE, PARIS 1974**

© İnkılâp Kitabevi
Yayın Sanayi ve Ticaret A.Ş.
Bu kitabın her türlü yayın hakları
Fikir ve Sanat Eserleri Yasası gereğince
İnkılâp Kitabevi Yayın Sanayi ve
Ticaret A.Ş.'ye aittir.

Kapak

Yüksel Çetin

Baskı

**ANKA BASIM
Matbaacılar Sitesi, No: 38
Bağcılar - İstanbul**

ISBN

975-10-0284-2

03 04 05 10 9 8 7 6 5

İnkılâp

**Ankara Caddesi, No: 95
Sirkeci 34410 İSTANBUL
Tel: (0212) 514 06 10 - (Pbx)
Fax: (0212) 514 06 12
Web sayfası: <http://www.inkilap.com>
e-posta: posta@inkilap.com**

**BEDRETTİN
CÖMERT'İN
ANISINA**

ÖNSÖZ

Bir süredir bazı dostlarım fotoğrafa yeni başlayanlara yönelik bir kitabın yokluğundan söz ederek uyarıyorlardı. Ben de “bu konuya nasıl yaklaşılabilir?” diye düşünüp duruyordum.

Düşünecek ne vardı? Çoğu kez dile getirildiği gibi sorun, makineye film takılmasıyla başlıyor ve sürüp gidiyordu. Böyle bir kitap olsaydı, her makine satın alan, bir de bu kitaptan alır işini görürdü.

Oysa ben bazı satış yerlerinde film almak için (kimbilir kaçınıcı kez) makinesiyle gelip çekilmiş filmin boşaltılmasını ve yeni filmin takılmasını satıcıdan isteyenlere rastlıyorum. Kitaptan okuyup öğrenmek şöyle dursun her seferinde bu işlem gözlerinin önünde uygulandığı halde... Bunun bir bilgi eksiği değil ama bir ilgi eksiğinden kaynaklandığı kesin.

Bazan da şöyle bir sahneye tanık oluyorum :

Başarısız işlerini amatöre teslim eden satıcı bazı pozlandırma hatalarına değiniyor. Çoğu kez müşterinin isteği üzerine de vaktinin elverdiği, dilinin döndüğü oranda bazı açıklamalar yapıyor veya bir pozlandırma tablosu veriyor. O sırada zamanı kısıt olan satıcı olduğu halde müşterideki sabırsızlığı ve bezginliği görülecek şey. Tek dileği bu karmaşık açıklamanın bir an önce bitmesi... Üstelik pozlandırma gibi basit bir denetimin, diyafram ve obtüratör gibi ikili düzenekle yapılması da nenin nesi şunu tek bir ayara indirgemek olamaz mı ya da büsbütün ayarsız... Bu “kestirme çözüm” özlemi sadece bizim toplumumuza özgü değil. Bazı yapımcıların “aç kapağı, koy kaseti, bas düğmeye” sloganına göre ürettikleri makinaların gördüğü büyük ilgi bunun kanıtı değil mi?

Yoksa gerçekten öğrenmek isteyen amatör için gerekli başlangıç bilgileri Türkçe yayınlar içinde bile var. Ayrıca çağımızın insanı daha çok resimli anlatıma ilgi duyuyor; okumayı az seviyor diye az yazılı bol resimli bazı denemeler de yayımlandı. Ama nedense beklenen ilgiyi görmedi. Başka bir deyişle bu kitapların basım sayısı ülkemizdeki makina sayısına oranla çok düşük kaldı. Bu yüzden ben, makinaya nasıl film takılacağını anlatmakla işe başlayan bir kitabın gereğine pek inanmıyorum.

Elinizdeki kitap 1974 yılında Fransa’da “cep kitabı” olarak basılmış. Geniş bir kitleye sesleniyor. Gene de kitabın yazarı Edouard Boubat ise film takmak ya da kestirme reçeteler vermekle başlamıyor. Sabırsız amatörler (!) aldırmadan başlangıç için çok daha gerekli bazı temel bilgileri veriyor. Bu kitabın herhangi bir makina sahibine değil ama fotoğrafa, küçük de olsa, ciddi bir ilgi ile yaklaşan amatöre yararlı olacağına inanıyorum. Bilgilerin aktarılmasında yazarın kullandığı günlük dil kitabın çekiciliğini arttırıyor.

Nejat Özcan’ın titiz çevirisinde da aynı sıcaklığın korunduğunu göreceksiniz.

Karagümrük, Ağustos 1983

SABİT KALFAGİL

ÇEVİRENİN ÖNSÖZÜ

Türk fotoğrafı gerek ulusal gerekse uluslararası düzeyde 1970’lerde girdiği devinimini artarak sürdürmekte. Gün geçmiyor ki yeni bir yarışma, sergi duyurusuna ya da bir Türk fotoğrafçısının uluslararası başarısına tanık olmayalım. İşte bu kitap bu canlanmanın başlangıç yıllarında çevrilmiş (1976) fakat çeşitli nedenlerle bugüne dek bastırılmamıştı.

Aradan geçen yılların eskitemediğine ve bu canlanmaya bir katkıda bulunacağına inandığımız bu çalışmayı Türk fotoğrafseverlerine özenli bir baskıyla sunabilmek için gereken titizliği gösteren ve son ana dek tüm değişiklik önerilerimizi bıkıp usanmadan yerine getiren İnkılâp ve Aka Basımevi çalışanlarına ve özellikle Yüksel Bakay’a; kısa zamanda bir önsöz isteğimizi kırmayan Sabit Kalfagil’e burada teşekkürü bir borç bilirim.

Fatih, Ağustos 1983

MEHMET NEJAT ÖZCAN

ÖNSÖZ

Aradan geçen yıllara bakıldığında, ilk baskıda sözü edilen hızlı gelişmenin daha da ivme kazanarak sürdüğünü görmek insana gelecek için umut veriyor.

O yılların tek tük derneklerinin günümüzde hemen her büyük kentte yaygınlaşması, ulusal ve uluslararası yarışma ve sergi sa-yılarında görülen hızlı artış bunun en önemli göstergesi.

Fakat aynı gelişmeyi üniversitelerdeki ilgili bölümlerin ve konuyla ilişkin ciddi yayınların artışı ve dolayısıyla fotoğrafla ilgili ya-bancı terimlerin türkçeleştirmesi çabaları açısından söylemek aşırı iyimserlik olur. Artık her köşe başında 10-15 dakikada ucuz renk-li baskı yapabilen yüksek teknoloji ürünü aygıtların bulunabil-diği bir ortamda bu boşluğu anlamak çok güç. İşte Boubat'nın kitabı ilk baskısından günümüze, fotoğrafın tüm alanlarındaki hızlı gelişmelere karşın bir “klasik” olma niteliğini koruyor.

Elbette artık kitapta sözü edilen kimi başlıkların güncel olduk-larını söylemek zor. Örneğin kendisi de bir siyah beyaz ustası olan Boubat'nın bu tip baskının laboratuvar inceliklerini anlattı-ğı bölüm. Fakat unutulmaması gereken bir konu da, siyah be-yazın fotoğrafın temeli olduğu ve bu konuyu tam sindirmeden renkliye geçmenin hemen hemen olanaksızlığıdır. Tıpkı genç de-nizcilerin ve havacıların yüksek teknoloji ürünü aygıtlarının ba-şına geçmeden yıllarca yelkenli ve planörlerle denizi ve havayı tanımaları gibi.

Kitabın bu baskısı nitelik olarak diğerinden çok daha ileride. Ti-po tekniğinin olumsuzluklarının yerini ofset baskının üstünlük-lerine bıraktığı bu ikinci baskının hazırlanmasında emeği geçen, başta yine Nazar Fikri ve Yüksel Bakay olmak üzere tüm İnki-lâp Kitabevi çalışanlarına teşekkürlerimi yineliyorum.

Hepinize, Boubat'nın deyimiyle “teknğin batağına şaplanma-dan” rastgele!...

Harbiye, Haziran 1991

MEHMET NEJAT ÖZCAN

GİRİŞ

Gittiğim her yerde bir dost gibi karşılandım. Bana sık sık “Ne kadar şanslısınız! Ne kadar iyi bir mesleğiniz var! Hep dolaşıyorsunuz!” derler. Aslında şansım, hem portrelerini çekmek için insanlarla birlikte yaşamak, ekmeklerini paylaşmak, hem de fotoğrafta geri vermek için, onların gelenekleri denli kaygılarını da sindirmek zorunda kalışımdandır. Tek bir görüntünün gözle görülür pek kısa dinginliğinin altında, gerçekte, onu yıkayan tüm havanın arasından ortaya çıkan, üstelik fotoğrafın yansıtamadığı bir devinim vardır, yaşam vardır, bu tek kırıntıdan çok daha fazlası vardır. En masalsı, en anlaşılamamış kişilerle görüşüyorum. Az bulunan ya da şaşırtıcı şeyleri ve çoğu kez yeğleyerek sıradan, değersiz buluyorum. Değersiz şeyler, yaşamın ta kendisi: pencerede bir güneş ışını, küçük göle yağan yağmur, odadaki yarı gölge, gözlerin içindeki gülüş. Hiç kuşkusuz olağandışı bizi bir an kendine çeker, fakat her zaman hazır ve değişken yalınlık bizi daha uzun zaman alıkoyar, çünkü öz yalnızca onda gizlidir. Ayrıca ondaki çekiciliği bulgulamayı bilmek gerekir, çünkü daha az belirgindir ve çokluk gözden kaçır. Bana sık sık sorulur: “Bu fotoğrafı nerede çektiniz?” Ve yanıtlamak zorundayım: “Sizin bahçede, sizin sokakta” Eklenir: “İyi bir manikanınız olmalı” Ve çekinmeden itiraf ederim: “Sizinkinin aynı”.

8 Giriş

Nasıl yaptığımı dile getirme güçsüzlüğümden dolayı şaşırdım kaldım. Aslında düğmeye basmaktan öte yaptığım bir şey yok. Fotoğraf yalnızca budur, daha ne olsun? Fakat bu “daha ne olsun” unsurların, kişilerin ve fotoğrafçının bir an buluşmalarını gerektirir ve bu karşılaşma; kesişme, bir düğmeye basışla durdurulacaktır. Yaratıcısına bağlı olmayan iş yoktur; herşeyi makine yapıyormuş gibi gelir, oysa aynı konu karşısında aynı makine fotoğrafçı sayısınınca değişik fotoğraf verecektir.

Bunun için, size burada çözümlerini kendi elimde tutmadığım gizleri açıklama savında olmaksızın, herşeyden önce değişik unsurları sergilemek istedim: ışık, zaman, fotoğraf makinası, filmler vs. Kısaca çekim öncesi bilinmesi ve iyice sindirilmesi gerekli herşey (1. Bölüm) sonra, bu çekim için çeşitli kolay kural ve öğütler: portre sanatı, ropörtaj, manzara, kompozisyon: (2. Bölüm) son olarak, çekimden sonra görüntünün ilk durumuna gelmesini ve biçimlenmesini sağlayan şu gerçek laboratuvar alşimisinin belli başlı reçetelerini (3. Bölüm). Fotoğrafınızın çekimine yön verecek kuralları sonra zamanla kendiniz bulabilmeniz için, özellikle kaçınılması zorunlu sakıncaları ana çizgileriyle vermek istedim. Bu kitap evimize, eşimize, çocuklarımıza, kısaca gördüğümüzü sandığımıza daha iyi bakmaya küçük bir çağrıdır. Aynı zamanda sıradanın çok kısa görüntüsünü, tüm açıklığında kucaklayabilmemiz, durdurabilmemiz için yaşam önünde durup, bir an dinlenmeye bir kışkırtmadır.

Fotoğrafi andıran hazlar vardır. Sevilen kişi başlangıçta negatif bir klişedir, kişi bunu daha sonra, dış dünyadan bakıldığında girişi “kapalı” kendi bilincine döndükten, o iç karanlık oda bir kez emrine verildikten sonra banyo eder.

MARCEL PROUST

*A l'Ombre des Jeunes Filles en Fleur**

* Çiçek Açmış Kızların Gölgesinde





***ÇEKİM
ÖNCESİ***

GENEL FOTOĞRAFÇILIK KAVRAMLARI

Işık Dersi

Fotoğrafçılık bir ışık okuludur. Bir pencere aralığında onu yakalamayı, ölçmeyi, bir yüzün, bir evin, bir kilisenin etrafında dönüşünü görmeyi öğreniriz. Günbatımını, gündoğumunu, yaz ışığını, kuzeyin sisli yumuşak, güneyin ezici ışığını, altın gece ışığını, mavi tan ışığını tanırız. Elimizdeki filmlerde yazılanlara göre makinemizi parlak bir güneşe, hafif bulutlusuna, çok gölgelisine, az gölgelisine, açık gökyüzüne, kapalı havaya ayarlarız. Işık fotoğrafın kaynağıdır. (Photo - Yunanca ışık anlamına gelir) Doğrusal yolla yayılır. Asırlar boyunca kuramlar bu konuyla uğraştılar. İran'da Sirius zamanlarında, tanrıların en büyüğü Ahura-Mazda, ışık tanrısıydı.

*Bu ters ışıkta, yapraklar arasında ışınımında
ustalıkla yakalanmış, bir köşeye yerleştirilmif
gőneř, bu yalın kırsal sahneye incilsi bir anla-
tım veriyor.*



Işığın Yolları

Yazın öğle uykusuna yatmadan önce perde ve kepenklerin arasından sızan ışıkların tavanda oluşturdukları gölge tiyatrosunu sanırım hepimiz anımsarız. İşte burada bir karanlık oda oluşmuştur. Küçüklüğümüzde, ilkokulda öğretmenlerimizin doğa bilgisi dersinde bize ödev olarak verdikleri ayakkabı kutusuna açılmış bir delikten meydana gelen karanlık odayı hangimiz anımsamayız? Bir kenarına küçük bir delik açılmış, diğeri saydam kağıtla kaplı bu kutuda saydam yüzde oluşan ters görüntüler sanırım çoğumuzun belleklerinden silinmemiştir.

Karanlık Oda

Oda olgusu Antik Çağ'dan beri bilinen bir şeydi. Sırasıyla, Aristo, (İ.Ö. III. yüzyılda), Arap bilgin Alhazen, İngiliz Roger Bacon ve Leonardo Da Vinci bu konuyla ilgilenmişlerdi.

Bunlardan başka Alşimistlerce bilinen bir başka yön de gümüş tuzlarının aydınlıkta kararması olgusuydu. Bu iki olgu asırlar boyu birbirinden ayrı habersizce gelişmeden kaldılar.

1820'de Niepce bir karanlık oda yapar ve saydam yüzeyi Judée katranı sürülmüş plakayla değiştirir. Ve fotoğraf bu karşılaşmadan doğar. Karanlık odadan geçen ışın dipteki kimyasal eriyikle karşılaşır, ona dokunur ve değiştirir.

Fotoğrafın tarihi kimya ve optikte yapılan buluşların toplamıdır denilebilir.

Bu karşılaşmayı insan ışığın bir anını tutabilme, kucaklayabilmeye olan şiddetli tutkusunu tatmin için gerçekleştirmiştir. Her fotoğraf, bir manzaradan, bir insandan, bir nesneden yayılan ışık titreşimlerinin duyargan yüzeyi (film yüzeyi) etkilemesidir. Fotoğraf bizi ışığa, daha da çok onun oluşturduğuna büyük bir özenle eğilmeye çağırır.

*Aydınlık giysileri, çevresindekiler ve gölgelerle
karşıtlık içindeki çocuğu saran güneş, onu
saflik ve temizlik denizinde yıkıyor.*



Nemliliğiyle uyum içindeki kuzeyin gri aydınlığında, dikey gemi direkleri ve rıhtımın kırık çizgisi ayrı ayrı belirginleşiyorlar.

4



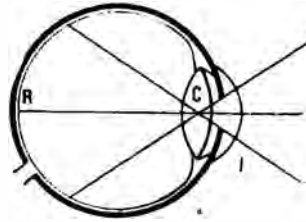
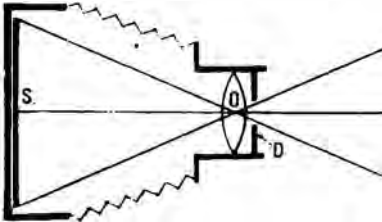
Göz ve Karanlık Oda

En yalın karanlık oda, bir delikten giren ışık ışınlarının içinde çakıştığı kapalı bir kutudur.

Stenope (Yunanca küçük delik anlamına gelir) az ışık geçirdiğinden karanlık odayı etkin hale getirmek için gözümüzdeki kristallinle aynı görevi gören *objektifle* değiştirilmiştir.

En yalın objektif, dışbükey bir mercekten oluşmuştur. Günümüzde en gelişmiş objektifler 7 hatta 15 mercekten oluşur. Fakat ilke hep aynıdır. Işık ışınları saydam bir alandan çıkışarak geçerler ve hep film ya da retina üzerinde ters görüntüyü oluştururlar.

Nasıl ki iris, retinanın duyarlılığıyla uyumlu oranlarda büyüyecek bir miktar ışığın geçmesine olanak tanırıyorsa, *diyafram* da *duyarlı film yüzeyi* üzerinde görüntünün oluşması için yeterli ışığın geçişini az veya çok açılarak aynı biçimde ayarlar. Göz, görüntüleri durmamacasına kayıt eder. Fakat makinemiz bu görüntüleri verilen süre içinde durdurmak zorundadır. İşte burada işin içine açılıp kapanarak göz kapakları görevini yapan ve ancak belirli miktarda ışığın geçmesine olanak veren *hızölçer* (obtüratör) girer.



diyafram D = gözbebeği (iris) I

objektif O = billur cisim
(cristallin) C

duyarlı yüzey S = ağtabaka (retina) R

✱ **Özet olarak:** Filmi biçimlendiren ışık miktarı iki unsurun bileşiminden oluşur:

□ Diyafram açıklığı,

□ Bu değişken ışık demetinin diyaframdan geçme süresi, diğer bir deyişle hızölçerin açılım süresi.

120 yıl önce bir plakaya görüntüyü kayıt için güneş altında dakikalarca beklemek gerekirdi. Bugün ise kapalı havada 1/100 saniye bu iş için yetiyor. Fakat optikte objektiflerin parlaklığı ve netliğini geliştirmek, kimyada eriyiklerin hızını arttırmak için ne kadar büyük ilerlemeler gerçekleştirilmiş de olsa açıklanan ilkeler hep aynı kalmıştır.

Makinemizi iyi kullanabilmemiz açısından yukarıda anlatılanlar önemlidir.

Fotoğraf Makinası

Makinenin değişik parçaları nelerdir? En iyi sonuçları alabilmemiz için hangi unsurlarıyla oynayabiliriz?

Makineler bize önce —en azından oldukça gelişmişleri— kolay bir netlik ayarı veriyorlar. *Netlik ayarı yapmak*, fotoğrafı çekilecek konunun ya da en azından en önemli kısmının net bir görüntüsünü elde etmek demektir. Bu netleştirme bilgisini iyice öğrenmek bize ilerde fotoğraf objektifinin *odak uzunluğu* kavramını açıklamamıza yardım edecek.

Bir fotoğraf aygıtının en önemli kısmı kuşkusuz *objektif* ya da fotoğraf profesyonellerinin sık sık kullandıkları deyimle “*optiğidir*”. Zaten bu olgu oldukça belirgindir, birçok objektif takılabilen çok kaliteli makinelerin “optik” fiyatı aşağı yukarı aygıtın “çıplak” fiyatına eşittir.

Fakat bir objektifi bir diğerinden ayıran özellikler nelerdir? Makinenin dipdüzeyindeki filmin duyarlı yüzeyinde beliren bir görüntünün az ya da çok “keskin” oluşunu, aslına yakın oluşup oluşmamasını etkileyen niteliğidir kuşkusuz. Diğer bir deyişle, ışığı kırma gücü, kesimi, kısacası *alan açısını* belirleyen *odak uzunluğudur*. Bunlara bir de parlaklığı eklemeliyiz. Az ya da çok ışık alan objektifler vardır. Buradan da bir objektifin *görelî açıklığı* kavramına geliriz.

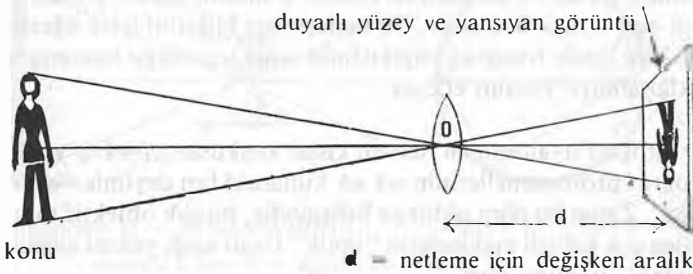
İyi bir fotoğrafçı olma savındaki kişinin önemle söz geçirmek zorunda olduğu *alan derinliği* veya *hiperfokal uzaklık* diye adlandırılan temel kavramlara da kısaca değinmeye çalışacağız.

Makinenin en son parçası olarak inceleyeceğimiz poz süresini belirleyen *hızölçer*, *duyarkatı** etkileyecek olan ışık miktarını ayarlamakla yükümlüdür.

Bütün bunlardan sonra sıra makinenin ve yan gereçlerin seçimine gelecek.

Netleştirme

Bakışınızı bir nesne üzerinde yönelttiğinizde gözünüz bu nesne üzerinde doğal bir “netleme” yapar. Biz net görürüz oysa ön ve arka düzeyler bulanıktır.



* Duyarkat: Filmin duyargan yüzeyi

Fotoğraf aygıtının yaptığı iş de bu olgunun yapay yinelenmesinden öte birşey değildir.

Piyasada 1,20 m. den sonsuza, net görüntü veren ucuz ve kolay kullanımlı aygıtlar vardır. Fakat çoğu kez netliğin hangi noktaya ya da noktalara yapılacağını seçmek gerekir. Bu netleştirme objektif merceğiyle duyargan yüzey (Duyarkat-Film) arasındaki uzaklığın objektifi ileri geri oynatarak ayarlanmasıyla yapılır.

Bu iki yüzeyin uzaklaştırılıp yakınlştırılması sırasında konunun görüntüsünün net olduğu bir an gelir. Bu arayış, model merceğe yaklaştıkça daha da zorlaşır.

Film yüzeyiyle objektif yüzeyi arasındaki uzaklığın değıştirilmesi için makinelerde çeşitli yöntemler kullanılır. Özellikle kullanılan yöntem, bu iki yüzeyi bir doğru çizgi üzerinde hareket ettirmektir. Bu yöntem daha çok eski amatör körüklü makinalarda ve zamanımız büyük boy profesyonel makinalarında kullanılır.

Zamanımız modern makinalarında netleştirme çoğunlukla objektifin *dönel* yer değıştirmesiyle yapılır. Bu sistemde objektif dönerek yakınlşır ve uzaklaşır. Objektif üzerindeki derecelendirilmiş metrik uzaklık çizelgesi objektifin durumuna karşılık gelen net uzaklığını ölçmeye yarar. Bu dereceleme objektife göre değışir. Genellikle 1 metre (ya da daha az) ile 20-30 metreler arasında oynar. Bu son verilenlerden sonrası için netliğin sonsuzda olduğu kabul edilir ve ∞ işaretiyle gösterilir. bu, 20-30 metrelerden sonsuza dek olan uzaklıklarda bulunan konuların netleştirme ayarına gerek kalmaksızın net olacakları anlamına gelir. Diğeri bir deyişle 20-30 metreden daha uzakta bulunan bir cismin fotoğrafını çekmek için objektifi ∞ konumuna getirip düğmeye basmak net bir görüntü eldesi için yeterlidir.

Odak Uzunluğu

Makina sonsuzda bulunan nesnelerin net bir görüntüsünü elde edecek şekilde ayarlandığında, duyargan yüzeyi objektifin mer-

kezinden ayıran uzaklığa *odak uzunluğu* denir. Milimetre cinsinden hesaplanmış odak uzunluğu objektifin üzerinde $F = 28$, $F = 50$, $F = 90$ gibi kısaltmalarla gösterilir.

✱ *Anımsatma:*

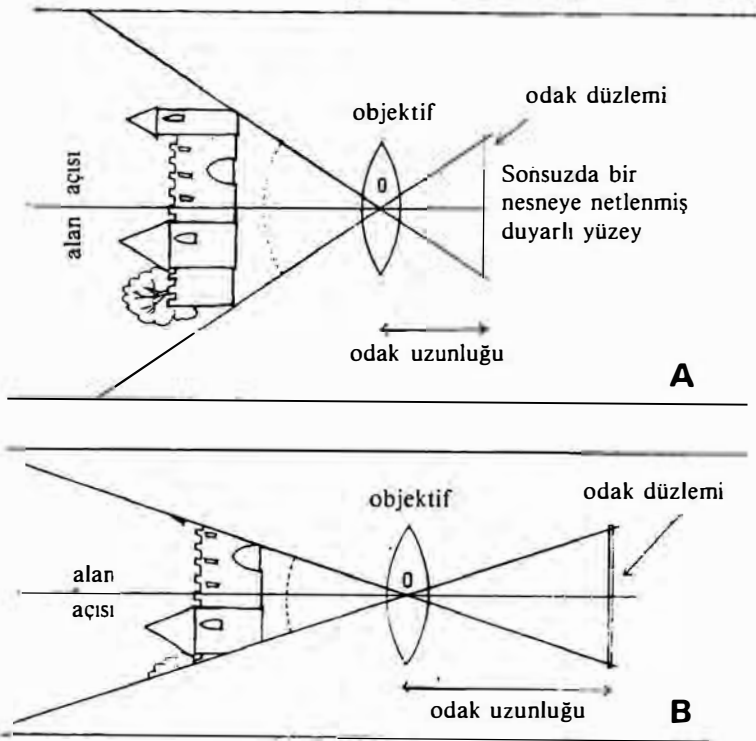
- ☐ Nesne ne denli çok yakınımda ise netleştirmeyi o denli büyük bir dikkat ve özenle yapmak gerekir.
- ☐ Netleme her zaman ana konu üzerinde yapılmalıdır.

Objektif ve Alan Açısı

Tek bir dışbükey mercek, ortasında, optik eksen yakınlarında kabul edilebilir bir görüntü verebilir, fakat sözü edilen eksen-den uzaklaşıldıkça görüntü gitgide kötüleşir. Günümüz modern objektifleri, fotoğrafın ilk zamanlarında sık sık görülen bu tür kusurları ya da “sapmaları” doyurucu bir biçimde düzeltmişlerdir.

Fakat, niteliğinden (kalitesinden) öte bir objektifi özellikle belirleyen, ışınları kırma gücüdür, diğer bir deyişle görme açısının az ya da çok açık oluşuna göre değişen az ya da çok görüş alanını kucaklayabilme yeteneğidir. *Bu kapasite odak uzunluğu kısaltıldıkça artar. Kısa odak* (Çizim A/B S. 29) *uzunluklu* objektiflere işte bu nedenle “*Geniş Açılı*” denir.

B çiziminde görülen makinenin objektifinin odak uzunluğu A çiziminde görüneninkinden daha büyüktür. Bu objektifin alan açısı daha dardır. Elde edilen klişe boyutları her iki aygıtta da aynı büyüklükte olduğundan B makinesinde oluşan görüntü A makinesinde oluşan görüntü unsurlarının yalnızca büyütülmüş bir bölümünü kapsar.



* Makinamızla az ya da daha çok alanı kucaklayabiliriz.

- ☐ *Geniş açı* yaygın bir alanı alır. Kapalı alan fotoğrafçılığında, mimaride, gerilenmesi olanaksız alanlarda bu tür objektifler büyük çapta gereklidirler. Yalnız, perspektifleri aşırı derecede bozarlar.
- ☐ “Normal” objektifler ki bunlara *standart* objektif adı da verilir, aşağı yukarı 50° açılırlar, çerçevelmeleri normal görmeye eştir.

- **Teleobjektifler** uzak konuları yakınlaştırırlar. Büyük plan, portre ve yeterince yaklaşılamayan (maç, konser, toplantı, yürüyüş vs. gibi) kalabalık sahne çekimlerini gerçekleştirir. Geniş açının tersine konunun oranlarını bozmaz, dikey, köşut doğruları yukarı doğru değiştirmez. Fakat alan derinliğini kaldırır, uzak görüntüleri yassılaştırır, üst üste yığar.

Bazı iyi makinalara, 180°, 8 mercekli “Fish Eye” (Balık gözü)nden, 110° 15 mercekli geniş açılara, 5° tele’den, 50° 6 mercekli standart ya da 20 mercekli “Zoom” objektife kadar değişken alan açıları verebilen çok sayıda objektif takabilme olanağı vardır.

Görelî Açıklık

Bir objektif az ya da daha çok ışık alabilir. Değişken çaplı bir diyafram bu objektiften geçecek ışık miktarını denetler, Eğer sözü edilen diyafram 25 mm.lik bir çapla açılıyorsa, objektif, dolayısıyla duyarlı yüzey (film yüzeyi) aynı poz süresi içerisinde bu diyaframın örneğin 5 mm.lik açılımına oranla daha fazla ışık alacaktır. Buradan şu sonuca kolayca varabiliriz: Bir objektif ne denli çok diyafram açıklığı verebiliyorsa o denli parlaktır.

Bu objektif parlaklığı diğer bir unsura, odak uzunluğuna da bağlıdır.

Kısa odak uzunluklu, yani ışık ışınlarını geniş bir alan açısından alan bir objektif, aynı poz süresinde örneğin 5 mm açılımıya oranla daha çok ışık alacaktır. Böylece, bir objektifin görelî açıklığı aşağıdaki kesirle gösterilebilen iki değişkene bağlıdır:

$$\frac{\text{Odak Uzunluğu}}{\text{Diyafram Yarıçapı}} = \text{Açıklık}$$

50 mm odak uzunluklu, 25 mm diyafram çaplı objektif demek ki

$$\frac{50}{25} = 2 \text{ ya da } f/2 \text{ de "açılacaktır"}$$

Bu oran en küçük sayılar için en büyük açıklığı (ya da tersi) verir. Gelişmiş objektiflerin üzerinde, derecelenmiş bir bileziği döndürerek ayarlayabileceğimiz diyafram açıklığı aşağıdaki sayılarla verilmiştir:

$$f/1, 4/2/2, 8/4/5, 6/8/11/16/22$$

Her diyafram derecesi kendisini izleyen dereceden *iki kat daha fazla ışığa* karşılık gelir. Objektif ve odak uzunluğu ne olurlarsa olsunlar bu derecelmeler aynı parlaklığa (luminosité) karşılık gelirler.

Alan Derinliği

5 metre uzağımızda duran bir nesne üzerine netleme yaptığımızda 4,8 metre ya da 5,20 metre uzakta duran biçimler de net olacaktır. Diğer bir deyişle, netleme olayı bir bakıma bazı enlemler içerisinde oluşmaktadır. Bir nesnenin hangi uzaklıklar arasında duyarlı yüzey üzerinde net olacağını tam olarak bilmek belli bir çekimde *alan derinliğini* tanımak demektir.

Bu alan derinliği her zaman aynı değildir. Daha önce, 30 metreden ötede duran bir nesnenin sonsuza dek kabul edildiğini görmüştük. Demek ki, bu uzaklık için alan derinliği çok büyüktür ve 30 metreden sonsuza dek herşey net görünecektir. Karşılık olarak, nesne ne denli yakındaysa, netlemeyi o denli özenli ve dikkatli yapmak gerekir. Öyleyse alan derinliği azalmış demektir.

Değişmez uzaklıktaki bir konu üzerine netleştirme yapmak için ayarlanmış bir makinede, alan derinliği kesin olarak iki unsura bağlıdır: Diyafram açıklığı ve odak uzunluğu.

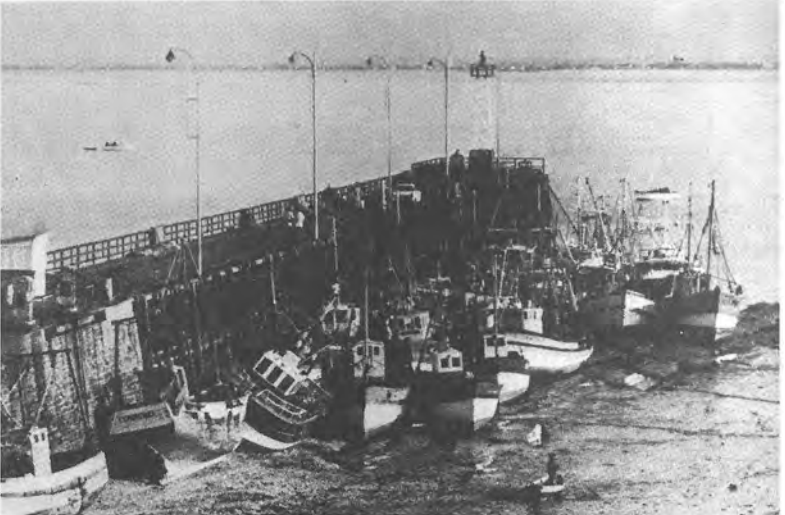


Büyük açI objektif, görüntü üzerinde çok geniş bir alanı kucaklayabilme ve olası en büyük görüntü yayılımı eldesine ek olarak çizgilerle oynayabilme olanağını da verir.

Tele objektif, görüş açısını daraltır, çoğu kez düzlemlerin sıkıştırılmasıyla, uzak bir ayrıntıyı şiirsel bir güzellik katarak göze yaklaştırır.



Standart objektif, görüntüyü insan gözünün algıladığı gibi saptar. Normal görmenin en yakın yeniden-üretkenidir.



Diyafram açıklığı: Alan derinliği diyafram kapatıldığı oranda artar. 50 mm'lik bir objektifle 5 m uzağa netleme yaptığımızı kabul edersek, $f/2$ 'de bu açıklık 1 metrede sınırlanmıştır, fakat $f/22$ diyafram değerinde 2 metreden sonsuza dek net bir alan elde edilir.

Odak uzaklığı: Bu uzunluk ne denli büyürse, alan derinliği o denli kısılacaktır. Bu olgunun tersi de doğrudur. Şöyle ki: 24×36 'lık küçük boyutlu makinalar, kısa odak uzunluklu objektiflerle kullanıldıklarında çok büyük bir alan derinliği verirler. Bazı objektifler, nesne üzerinde netleştirmeden sonra kullanılan diyafram değerine göre alan derinliğinin hangi değerler arasında oynadığını belirten *alan derinliği bileziği* taşırlar. En çok kullanılan odaklar için bu derinliğin oranını kullanan görelî açıklığın fonksiyonu olarak alıp düzenleyen hazır *alan derinliği çizelgeleri* vardır.



Alan derinliğinin olmayışı, ilgiyi yalnız birinci plan (düzlem) üzerinde yoğunlaştırıyor. Bu Buda rahibinin giysilerinin her kıvrımı, yüzünün her kırışığı, eli bize alışılmamış bir keskinlikte görünüyorlar.

Alan derinliğinin kullanılması, yaşama tüm gerçekliğini bırakır. Değişik düzlemlerin netliği, gözün gönlünce dolaşabileceği “gerçek” bir sahne oluşturmak için kişileri dekora katar.



✱ Açıklık, zaman ve ışık arasındaki ilişkileri gördük. Şimdi de odak uzunluğu ve alan derinliğinin açıklık ile olan ilişkilerini inceleyeceğiz:

☐ *Küçük alan derinliği:*
Büyük diyafram açıklığı;
Uzun odaklı objektif

☐ *Büyük alan derinliği:*
Küçük diyafram açıklığı;
Kısa odaklı objektif.

Hiperfokal (Hyperfocal) Uzaklık

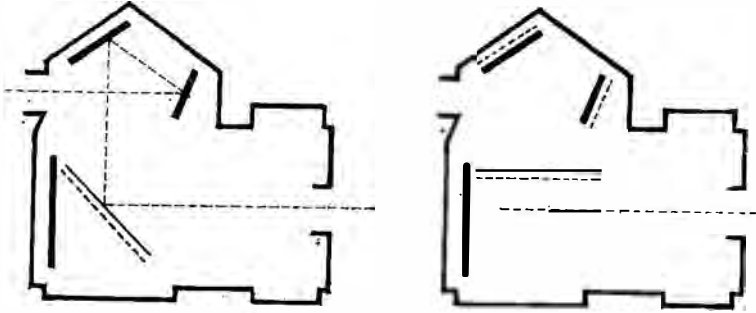
Sonsuzda bir netleştirme için ayarlanmış bir objektif ele alalım. Bu objektifin fokal uzaklığına ve kullanılan açıklığa göre netlik bölgesi makinenin önünden başlayarak belli bir uzaklıkta olacaktır. Diyaframın en büyük açıklığında bu uzaklık, —her zaman aynıdır— objektifin hiperfokal uzaklığına eşittir.

Örneğin, eğer uzaklık 15 metreyse, 15 metreden sonra bütün planlar, konular duyarkat üzerinde net bir görüntü verecekler demektir. Şimdi netliği sonsuz yerine 15 metreye yapalım. Bu kez 15 metreden sonsuza, bütün değişik planlar net olarak kalırlar. Buna karşın alan derinliği, bu hiperfokal uzaklığın önünde, metrelerce daha ilerdedir. 7,5 metreden sonsuza dek değişen bir alanı kapsayabilir. Fotoğrafçılıkta temel bir önemi olan bu işlemle bir görüntüde alan derinliğinin ne şekilde elde edildiği görülüyor.

Çerçeveleme (Vizör) Sistemleri

İyi bir çerçeveleme için objektifin gördüğü gibi görmeye çalışmak gerekir...

Makinaların çeşidine göre, çekilecek klişenin çerçevesini belirlemeye yarayan değişik vizör sistemleri vardır: En eski sistem hiç kuşkusuz *mat cam üzerine vizördür*. Bu sistem büyük boy



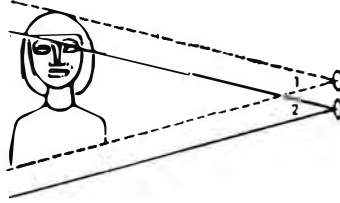
profesyonel makinelerde halen kullanılır. Netleştirme ve çerçeveleme, çekim anında duyarkatla değişecek olan mat bir cam yüzey üzerinde yapılır. Oluşan görüntü terstir.

İnsana görüntüyü okuyabilmek için siyah bir örtünün altında kaybolmuş o bildik fotoğrafçı görüntüsünü anımsatıyor.

Refleks vizör çerçeveleme alanında en duyarlısıdır. Vizörde beliren görüntü duyarkatı etkileyecek alanın eksiksiz bir benzeridir. Tek objektifli aygıtlarda, objektiften geçen görüntüyü vizöre, tepedeki prizma sistemi ve bir ayna taşır. Ayna, çekim için düğmeye basıldığında dengesini değiştirir ve düşer. Böylelikle, görüntü doğrudan duyargan yüzeye yansır.

Sonuncu olarak *vizör ve optik eksenleri* birbirlerinden bağımsız ve koşut olan değişik vizör sistemli makinalardan söz edelim. Bir tür aygıtlarda daha çok bu sistemin yalınlaştırılmış olarak uygulanmışlarında çerçevelenen görüntü ile film üzerinde oluşacak alan arasında hafif bir *kayma* söz konusudur.

Fotoğrafı çekilecek konuya yaklaştıkça daha da belirginleşen bu olguya *Paralaks* adı verilir.



Paralaks

1. Vizörün kapladığı alan
2. Objektifin kapladığı alan

Bu yanlışlığı ortadan kaldırmak için, bazı aygıtlarda vizör içine düzeltici çerçeveler konulur.

Zaman ve An

Fotoğrafçılık bize ışık, boşluk ve zamanla oynama olanağını verir. Bir bitkinin her saat başı fotoğrafını çektiğimizde zaman parçalanmıştır: Fotoğraflar ard arda dizildiğinde, tomurcuk açan, büyüyen, çiçek açan bitkinin gelişmesi görünür hale gelir. Görünürde kesiksiz olan zaman, fotoğrafçı tarafından tutulmuştur.

Yitik gezegenlerin görüntüleri ışık yıllarının ötesinden bize gelmeye devam eder. Demek ki geçmişi de fotoğraflayabiliriz. Hatta ve hatta ışıktan daha hızlı koşabilen biri geleceği bile görüntüleyebilir... Zaman ve ışık aykırılıklarıyla (paradoxes) oynamaktır, yukarıda sözü edilenler.

Daha yalın olarak, 1/500 saniyelik bir hız ayarı, gözün o anda algılayamayacağı bir devinimi saptar.

Bellegimiz de özençlidir (kaptislidir) devamsız ve gülünç derecede değersiz olayları, önemlilerin zararına anımsamaya zorlar bizi.

Kimi kez bir kişinin ya da yerin anısını, bu geçmişin kırıntısını fotoğrafla karıştırırız. Zaman var mıdır? Geçmişin bir görüntüsü ona baktığım an yaşamaktadır, yanıbaşımıdadır...

Hızölçer (Obturatör)

Zaman aynı zamanda bir ölçüdür de. Hızölçer bir saniyenin kesrini yakalayabilir, konudan yansıyan ışığa ve açıklığa göre, poz süresini saptar, görüntünün duyarlı yüzey üzerinde oluşmasını sağlar.

Aygıtların çoğunun, gelişmişlikleri oranında, saniyeden, saniyenin 1/1000 - 1/4000'ine kadar değişen bir çeşitlilik sunan hızölçerleri vardır.

Devinimsiz ve az ışık alan konuları çekebilmek için bazı aygıtların uzun süreli açıklık (poz) mekanizması vardır. Hızölçer, düğmeyi basıldığı sürece açık kalır.

Sonuncu olarak da, seçilen açıklığa göre gerekli hızı kendi kendine ayarlayan elektronik hızölçerler vardır.

Bütün aygıtların üzerinde poz süresi derecelemesi, saniyenin 1/15'den 1/30'a sonra 1/60 vs. şeklinde 2 kat çoğalarak gider.

✱ Kısaca, her derece bir öncekinden iki kez daha fazla ışığa karşılık gelir. Aynı şeyi bir objektifin açıklığı için de söylemiştik. Diğer bir deyişle, *her objektif için zaman ve açıklık birbirleriyle karşılıklı olarak tam uyumlu bir çift oluştururlar.*

Örneğin:	f/2	2,8	4	5,6	8	11	16	22
	1/1000	1/500	1/250	1/125	1/60	1/30	1/15	1/8

Birinci sıra, diyaframın görelî açıklığını, ikincisiye saniyenin bölümleri cinsinden belirtilmiş poz süresini gösterir.

1/125'e f/5,6'dan geçen ışık miktarı, 1/60'a f/8 ya da 1/30'a f/11'den geçen ışık miktarına eşittir.

Fakat, eğer bu miktar iyi bir çekim için gerekli ışığa uygun geliyorsa bu durumda çiftlerden hangisini seçeriz? Örneğin neden 1/15'e f/16'yı değil de özellikle 1/125'e f/5,6 çiftini seçiyoruz? Gerçekte bu seçim, konunun devinimliliğine, elde edilmek istenen alan derinliği gibi etkenlere bağlıdır. Bu noktada, fotoğrafçının bütün bu "değişkenlere" egemen olma isteği araya girer. Fotoğrafçı, aynı anda, alanı, ışığı ve zamanı değiştirebilir:

Alanla: Objektifini seçerken, yani alan açısını ve aynı zamanda kendisine değişken bir alan derinliği verecek olan açıklığı seçerken;

Işıkla: Objektifinin diyaframıyla ışığın şiddetini ve aynı zamanda yönünü ve yayılımını ayarlayarak: yatay ışık, karşıdan ışık, ters ışık vs. gibi...

Zamanla: Poz süresini belirleyerek.

Poz Süresi

Poz süresi, genel kural olarak tümüyle konunun devinimliliğine bağlıdır. Konu ne denli hızlı yer değiştirirse poz süresi o denli kısa olmalıdır.

Bu arada, makineden uzaklaşan bir konunun, gittikçe azalan bir devinimi olduğuna da dikkati çekelim. En son olarak konu fotoğrafçıya göre yatay olarak yer değiştiriyorsa, kendine doğru gelene oranla daha seri bir poz süresi seçilmelidir.

Aşağıda tabloda verilen hızlar yalnızca ortalama sayılardır. Fotoğrafçı kimi kez, daha fazla güvenilirlik için, daha titiz bir süre seçimi yapmakta yarar bulacaktır. Fakat kimi kez de tersine, kıpırdayan cismin bulanık (flu) görüntüsü klişeye pekâlâ bir çeşit devingenlik, canlılık verebilecektir.

Elbette, bu hızın seçimi, filmin duyarlılığı (ya da çabukluğu) ve sahnenin ışık alma durumu göz önünde tutularak yapılır. Kimi kez, düşük hızlı bir filmle çalışırken ya da yetersiz aydınlanma durumunda, düşünüldenden daha fazla ışık vermek gerekir, yani daha düşük hız kullanılır. İşte bu yüzden zayıf ışıklı dingin (statik) konular için $1/30$ 'un altında oldukça sık görülen sallanmaları önlemek amacıyla bir ayaktan yararlanılması daha doğrudur.

Aygıtta ortalama bir uzaklıkta bulunan konular için (4-6 m arası)	Yer değiştirme yönü		
			
Aygıtın önünde poz veren dingin topluluklar	$1/30$	$1/30$	$1/30$
Yayalar, az devinimli görüntüler	$1/60$	$1/125$	$1/250$
Yavaş otomobiller, koşucular, tırıs at	$1/125$	$1/250$	$1/500$
Çok hareketli sahneler, arabalar, dörtlü at, vapurlar, trenler vs.	$1/250$	$1/500$	$1/1000$ a. $1/2000$



Düşük bir hız seçimi, yayalar, araç ve bisiklet üzerinde yağmurlu bir günün havasıyla tamamen uyumlu bir “flu” (bulanık görüntü) oluşturulmasını sağlar.



Çıplak gözle bakıldığında bir çevrinme olarak algılanabilen akrobatın devinimi, yüksek hız kullanımıyla boşlukta ve zamanda durdurulmuştur.



✱ ☐ *Uygulamada*, devingen sahnelerde ilk önce hızı, yani poz süresini ayarlamak gereklidir.

☐ Büyük alan derinliği isteyen duran bir konu için, önce diyaframı ayarlamak gerekir.

Şimdi de gereçlerimizi inceleyelim.

Işıkölçer (Pozometre)

Işıkölçer —ya da fotoelektrik hücre— ışığı ölçmeye yarar. Işık kaynağına yöneltildiğinde (güneş ya da lamba) *yüze ye gelen* ışığı verir. Konuya yöneltildiğinde ise (ki en çok bu şekilde karşımıza çıkar) konudan *yansıyan* ışığı ölçer.

Işıkölçerler, fotoğraf aygıtından ya bağımsızdırlar, ya da içine eklenmişlerdir. Bu son durumda, objektiften gelen ışığı çok büyük bir duyarlılıkla ölçerler, zira film yüzeyiyle aynı miktarda ışık alırlar. Aşağıdaki önerileri iyice akılda tutma koşuluyla, bir ışıkölçer kullanımı hiç de zor değildir.

İlk önce, ışıkölçeri kullanılan filmin hızına *ayarlamak* gerekir. Kodachrome II için 25 ASA, Kodak Tri X için 400 ASA vs. gibi.

Işıkölçeri konunun ağırlık bölgesine *doğrultun*.

Büyük planlar içinse, konuya olabildiğince yaklaşın. Bir portre çekimi söz konusu olduğunda ise ters ışığa engel olmak için ölçüm yüz üzerinde, yapılmalıdır.

Manzara fotoğraflarında ise, fazla ışık alma olasılığına karşı hızölçeri gökyüzü yerine (kendinden aşağı yukarı 2 metre ilerdeki bir nokta yönünde) yere doğru yöneltin.

Fotoğrafçı, ışıkla oynayarak ve koyu unsurlar arasına bir geçiş konusu seçme yoluyla siyah ve beyazdan gerçek bir senfoni yaratıyor.



Bu ters ışık fotoğrafa büyük dinginliğini veren, küçük kızın konumu, sa örgüsü ve balonuyla daha bir belirginleşen ışığın tekdüzeliğidir.



Gölge etkisi elde etmek amacıyla *ters ışıktaki çekim* yapılmak isteniliyorsa, ölçüyü konunun en aydınlık yanından alın. Tersine, aynı ölçüyle modeli daha ayrıntılı bir biçimde vermek isteniyorsa, diyaframı 2 derece daha fazla açarak çekim yapılır.

Renkli diapozitifler için öncelikle aydınlık bölgelerden ölçü almaya çalışın. Daha koyu, daha gölgeli renkler çok açık ve aydınlık renklerden daha iyi bir etki verirler.

Işıkolçerin dereceleri, diyafram-hızölçer “çifti” tarafından oluşturulan bir olasılıklar yelpazesi verirler. Örneğin:

f/16	11	8	5,6	4	2,8	2
1/15	1/30	1/60	1/125	1/250	1/500	1/1000

İşte size daha önce sözünü ettiğimiz, fotoğrafçıya konusunu tamamen özgürce “biçimlendirme” olanağını veren ünlü seçim çizelgesi.

GEREÇLERİN SEÇİMİ

Makine

En ilkelinden (kutu) uzay adamlarınkine dek karanlık bir kutudur.

Makine güzel, insana düş kurduracak denli... Kişisel, özgün bakışımızla yüklü. Makineler yaşarlar, gezerler, değişik renkleri görürler. Amerikalı ruhbilimciler çalışmalar sonunda, amatörlerin örneğin, büyük ve gösterişli teleobjektifler gibi boyutları ve az bulunurluklarıyla kendilerine en fazla çalım ve yiğitlik sağlayan aygıtları yeğlediklerini ortaya çıkarmışlardır.

Kimileri ise elde edilen görüntüden çok makineyle ilgilidirler. Kuşkusuz makineye karşı ayrı bir ilgi sözkonusudur. Onu neden sıradan bir nesne sınıfına koyalım? Üçüncü gözdür o.

Kendi makinemizi herhangi bir kutuyla kendimiz yapabiliriz. Nipece kendisinininkini yaptı ve hatta irisli diyaframı buldu. Akajudan yapılmış bir tür makineye bit pazarlarında rastlayabiliriz. Aynı Leica'yı onbeş yıl kullanabiliriz. Çok gelişmiş çağdaş makineler satın alabiliriz. Fakat acaba bir "gözü" satın alabilir miyiz?

Kimi makine adları:

Bertols Odası: 1860;
Voigtlain'ın Favorit'i: 1899;
Kosmoclack - Stereo;
Kodak 1899 (delinmemiş) esnek film kullanan ilk makine;
Photosphère;
L'Automatique - Gaumont;
Heliar;
Brownie;
Hawk Eye;
Le Radieux;
Canon Photographique (1912'ye doğru);
Physic Pocket, Vest Pocket, v.d.

1360'larda fotoğrafçının gereçleri 15-30 kilolar arasında değişiyordu. George Eastman 1888'de ilk Kodak makinelerini satmaya başladı. 1922'de, 33 mm'lik sinema filmi kullanan ilk 24 × 36 ortaya çıktı. 2 yıl sonra, Oskar Barnack, Leitz'in Leica'sını yaptı. Sonra, biri vizör diğeri objektif için olmak üzere çift objektifli 6 × 6'lık refleksler furyası başladı. (Rolleiflex v.d..)

Bugün doğrudan vizörlü küçükboy 24 × 36 refleks aygıtlar en az kaset film doldurmalı ucuzlar denli ilgi görüyorlar. Fotoğrafın tarihi gittikçe hızlanıyor. Bu değişen ortamda nasıl bir seçim yapmalı, herşeye karşın nasıl kazançlı çıkmalı?

Makinenin Satın alınması

“Müstakbel” makine alıcısını, ilgili mağaza vitrinlerindeki sergileri seyrederken, belli bir şaşkınlık, kararsızlık almakta gecikmez. Modellerin çok çeşitliliği, geniş fiyat yelpazesi (birkaç binlerden, milyonlara değişen), durumu alıcılar açısından iyice karıştırır. Üstelik amatörün, daha henüz habersiz olduğu, bilmediği üç ayaktan elektronik flaşa, filtrelerden, yardımcı mercıklere, sonradan edinebileceği geniş yardımcı gereçler seçeneğinden daha söz etmedik bile.

Nasıl karar vermeli? Bu işin yangından mal kaçırırçasına yapılmayacağı ise ortada. Bol marka seçeneği ve güvenilir satış sonrası servisi olan bir satıcının, seçimde çok yararı olacaktır. Alıcı, daha başından makine alımına ne kadar bir para ayırabileceğini iyi bilmelidir. Sonra da makinesinden isteyeceği iş ve onunla elde etmeyi düşündüğü sonuçları belirlemelidir. Amatörlerin kullanımına sunulan makineler, genellikle oldukça geniş bir fiyat yelpazesi sunan ve herbiri belirli gereksinimlere cevap veren birkaç büyük ana grupta toplanırlar.¹

*** Kısaca:**

☐ Pek öyle karışık teknikten ve ayarlamalardan hoşlanmıyorsanız ve eğer bir makina sizin zaman zaman anı fotoğrafları görüntülemenize yarayacaksa hiç de fazla para dökmenize gerek yok. Kolay doldurulan *kaset film doldurmalı makinelerden* oluşan geniş bir seçim olanağı var önünüzde.

☐ Eğer yapıtınızı hemen elinize alıp seyretmek, çektikten hemen birkaç dakika sonra elde etmekse niyetiniz, şipşak banyolu *Polaroid makineler* size en uygundur. Fiyatları akla yatkındır fakat çok pahalıları da vardır.

¹ Tümüyle profesyonellere yönelik 9 × 12, 13 × 18 büyük forma makineler konumuz dışıdır.

□ Teknikten ve usandırıcı net ayarlarından her zaman uzak durmak, fakat yine de iyi klişeler elde etmek istiyorsanız, ne renkden, ne siyah beyazdan, ne portreden, ne de manzara-
radan vazgeçebiliyorsanız ve eğer hem baskı hem diapositif çalışmalarınızın olması dileğindeyseniz, kısaca fotoğrafa yeni başlıyorsanız ve olduğunuz yerden ileriye gitme düşüncesindeyseniz, bu durumda *otomatik ayarlı klasik 24 × 36 makineler* üzerinde yoğunlaştırın dikkatinizi.

□ Ropörtaj, portre, manzara, bina, makro, mikro fotoğraf gibi fotoğrafın her alanında çalışma yapmak istiyorsanız, eğer önceden bilgili, varlıklı bir amatörseniz konunuzdan, tekniğin yardımıyla maksimum görüntüyü elde etmekten çekinmiyorsanız, hemen, *perde hızölçerli ve değiştirilebilir objektifli*, dördörtlük bir 24 × 36 alın. Leica M5 dışındakilerin hepsi reflektir.

□ Ama eğer çok büyük boyutlarda büyültmelere elverişli ve çerçevelemede büyük kolaylıklar sunacak yarı profesyonel bir aygıtla ilginiz daha fazlaysa siz daha çok *Refleks 6 × 6'lar* üzerinde düşünün. Fotoğrafçılığın tüm alanlarını size açacaklardır.

□ Sonuncu olarak, hertürlü koşulda fotoğraf çekme dileğindeyseniz yolculuklarınızda aygıtınızın size yük olmasını istemiyorsanız, 16 ve 18 mm'lik filmlerle çalışan *mikro-boy makineler* sizi bekliyorlar.

Kaset Doldurmalı Makineler

Bunlar eskilerin “box” adı verilen optik nitelik yönünden kötü, üstelik can sıkıcı, karışık aygıtların yerini almışlardır. Hepsi, sarma işlemi gerektirmeyen ve makineye kolayca takılabilen kaset kullanırlar. Çoğunluğu, 1.20 m'den sonsuza her zaman net görüntü verecek biçimde kendiliğinden ayarlıdılar. Flaş için bir girişleri ve genellikle iki hız değerli hızölçerleri (obtüratör) var-

dır. Bu aygıtların, 110 kasetli en son kuşağı “kaset doldurmalı makine” kavramına yeni boyutlar kazandırmıştır. Bu tiplerin kullanım yönünden çok kolay ve yalın olmaları, optik nitelik bir yana bırakılırsa, en büyük üstünlükleridir.

Polaroid Makineler (Enstantane)

Polaroid yöntemi ve aynı adı taşıyan makinelerle, amatör fotoğrafçı, çektiği siyah beyazı 10, renkli ise 1 dakika sonra görebilir.

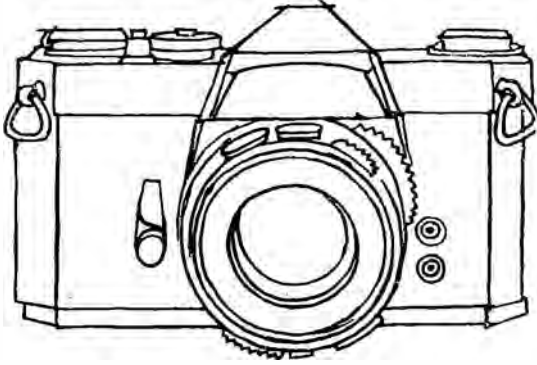
Özel eczalı kağıt üzerine tek olarak çıkan negatifsiz görüntü, “Leica, Nikon, Pentax, Canon ya da Rolleiflex...” gibi en ileri 6×6 , 24×36 aygıtlardan elde edilenlerle karşılaştırılmaz. Fakat, çektiği fotoğrafı hemen görebilmenin verdiği sevinç, amatörün gözünde konunun olumsuz yanını siler.



Klasik, 24×36 Makineler

Bu makineler, 35 mm’lik standart film üzerinde 24×36 mm’lik görüntü verirler ve isimlerini de buradan alırlar. Çoğunun kullanımı kolaydır. Konuya göre paralaks düzeltmeli bir vizör ve netleştirme için bir de uzaklıkölçer vardır bu tiplerde. İçlerine yerleştirilmiş bir fotosel, seçilen hıza göre diyaframı kendi kendine ayarlar.

Çoğunda flaş girişi bulunan bu aygıtlar, kağıt üzerine siyah-beyaz ve renkli görüntüler, ya da diapozitifler elde etmemize olanak tanırırlar.



24 × 36 Refleks Makineler

Refleks sistem, objektiften geçen doğru görüntünün denetlenmesini sağladığından pek çok amatörün ilgisini üzerinde topluyor. Aynı makinede, pek çok objektif ve değişik yardımcı gerek kullanılabilir ve fotoğrafçılığın hertürlüsüne olanak tanır.

Bu tipler, “optik”lerinin niteliği, mekanizmalarının sağlamlığı ve özellikle hızölçerlerinin üstünlüğüyle diğerlerinden ayrılırlar.

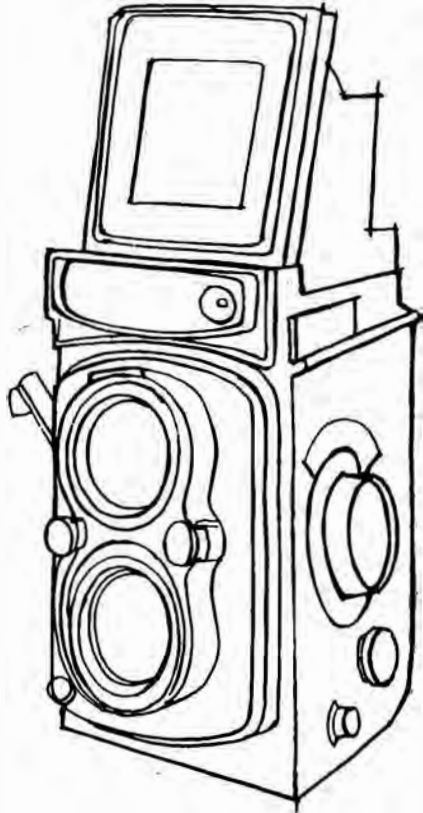
Çoğuna, diyaframı istenen hıza göre kendiliğinden ayarlayan bir fotosel eklenmiştir. Hatta, en son çıkan bazılarında belli bir diyafram açıklığına karşılık gelen hızı kendi kendine ayarlayan yeni bir yöntem geliştirilmiştir.

Ünlü Leica’nın en sonuncusu M5 için özel bir açıklama gerek: Bu refleks bir makine değildir. Aynı vizörde, seçilen objektife (f 35, f 50, f 90 ve f 135 mm için) göre ayrı ayrı çerçeveleme, telemetrik netleme ve bir paralaks düzeltici vardır. Poz süresinin ölçümü, objektif arkasına yerleştirilmiş bir fotosel’le sağ-

lanmıştır. Olağanüstü optik niteliği, yumuşak ve sessiz çalışması, hafifliği ve sağlamlığı bu makineyi ropörtaj'a en uygun çalışma gereci durumuna getirir.

6 × 6 Refleks Makineler

Bu makineler, 24 × 36' nın tüm özelliklerinin ötesinde, bunlara oranla çok daha büyük, 6 × 6 mm'lik bir negatif verirler. Aynı boyutlardaki vizörleri tam ve kolay bir çerçeveleme için çok kullanışlıdır. Düzgün bir görüş için, omuz düzeyinde tutulmaları gerekir. Daha hantal olduklarından devinimli ropörtajlarda kullanılmaları oldukça zordur.



Çoğunluğu, biri vizör için diğer çekim için olmak üzere iki objektiflidir. Ayarlanmaları, devinimleri birliktedir, bu yüzden objektif değiştirilemez.

Kimi 6 × 6 tek objektif makinelerde çift objektiflilere oranla oldukça geniş değişiklik olanağı vardır. Fakat ek objektifleri ve yardımcı gereçleri çok pahalıdır.

Yardımcı Gereçler (Aksesuar)

Tek bir makine ve objektif titiz bir fotoğrafçıya yetismeyecektir. Sınırsız bir yardımcı gereç seçeneği kendisine sunulmuştur:

Objektifler: Değiştirilebilir objektifli makineler, süper telelerden geniş açılara uzanan, değişik odak uzunluklu çok sayıda objektif kullanabilirler. 24×36 makinada üç objektifin (f 35 f 50 ve f 90) kullanımı, makrofoto yani çok yakından çekim dışında, olası her tür fotoğrafı gerçekleştirmek için yeterlidir.

Ek Mercekler: Objektifin önüne yerleştirilirler ve odak uzaklığını değiştirmeye yararlar.

Büyültme Tüpleri: Gövdeyle objektif arasında kullanılırlar ve makrofoto için önemli büyültmeler yaparlar.

Filtreler: Görevleri, kimi renkli ışınım (radyasyon)ların etkisini azaltıp çoğaltmaktır. Objektifin önüne takılırlar. (İlerde ayrıca anlatılacaktır)

Güneşlik (Parasoley): Objektifin ayrılmaz tamamlayıcısıdır. Onu yağmurdan ve alan dışı asalak ışınlarla karşı korur.

Ayak (Üçayak): Uzun poz süresi gerektiren bütün çekimler için çok yararlıdır. İstenilen çerçevelemeyi tam yapabilmek ve makineyi heryöne döndürebilmek için kimilerinde dönel kafa vardır.

Yumuşak Deklanşör: Ayağın tamamlayıcısıdır, görüntü alınırken makinanın sallanmasını kesin olarak önler.

Flaş: Kullanımı, ışığın yetersiz olduğu yerlerde, örneğin bir ev içinde, görüntü alabilmek için zorunludur. Çaktığı anda yayılan bir anlık güçlü ışık, siyah-beyaz ya da renkli olarak görüntülemek istediğimiz konuyu yeterince aydınlatır.



Flaş yardımıyla, bu karanlık sahne bir an aydınlanıyor, katılanların yüzleri objektife ansızın görünür kılınıyor.

Günümüzde hemen her makinede bir flaş girişi bulunur. Hızölçer flaşla eşzamanlıdır. Yani düğmeye basıldığı an, flaş mekanizması da harekete geçer. İki büyük tip flaş vardır: *Magnezyumlu ve elektronik flaşlar*. İlkinin en büyük üstünlüğü çok ucuz oluşudur. Fakat magnezyum lambası yalnız bir ışık verir. Bu yüzden bol miktarda yedeği olması gerekir.

“Magicup” (sihirli küp) adı verilen ve daha çok instamatik tiplerde kullanılan yeni bir tür magnezyumlu flaş şu son yıllarda satışa çıkarıldı. Diğerlerine oranla belirgin olarak daha pahalı olan elektronik flaşlar bu açıdan daha büyük bir özerkliğe sahiptirler. Doldurulabilir bir batari, ardarda en az 50 çakışı besleyebilecek güçtedir. Çakan ışığın “niteliği”, magnezyumlulara oranla daha yumuşak gölgeler ve daha ılımlı tonlar elde etmemizi sağlar.

✱ *Kısaca:* Arada bir kullanım için magnezyum flaşlar yeterlidirler.

Fakat daha sık kullanımlar için elektronik flaşlar yeğlenmelidir.

Flaş tanımlayan son bir özellik de, kullanılacak diyafram açıklığının belirlenmesini sağlayan *sayı klavuzudur*. Flaşla birlikte verilen tanıtma kağıdına kullanılan filmin duyarlılığına göre değişen yol gösterici bir sayı çizelgesi eklenmiştir. Diyafram değerini belirlemek için, karşılık gelen sayıyı, metre çinsinden verilen, objektif-konu arası uzaklığa bölmek yeterlidir. Örneğin, duyarlılığı bilinen bir filme diyelim ki flaşın tanıtımılığı (prospektüs) 18 gibi bir sayı karşılık geliyor ise, 3 metrede duran bir konuyu aydınlatmak için diyaframı, $18/3$ yani 6 (f/5,6) kadar açmak gerekir.

Çoğu makinenin içinde bir fotosel olduğunu önceden söylemiş-tik. Çok yalınlarında böyle bir fotosel gereksinim yoktur. Fa-

kat tüm diğer durumlarda bir foto-elektrik hücre edinilmesi mutlaka gereklidir. Ticarete en çok karşılaşılan fotosel türü Cds'dir. (Kadmiyum kükürttür) İlke hep aynıdır: Işığa duyarlı bir yüzey, ışık aldığı zaman 1/10000 Amperlik bir elektrik akımı oluşturur. Işık arttıkça akım da artar. Derecelendirilmiş bir çizelge, ışığı tam olarak ölçer ve kullanılan filmin duyarlılığına karşılık gelen diyafram-hız çiftini belirler. (Işıkölçer konusuna bk.)

En son olarak da röportaj ve gezilerde gereksinim duyulan, aygıtı, bütün filmleri, objektifleri ve diğer gereçleri yağmur güneş ve kumdan koruyan yardımcı bir unsuru; yardımcı gereçlerin en yararlılarından biri olan *çantayı* da unutmayalım. Eldeki gereçlere uygun bir tane seçilebilir.

Bakım İçin Öneriler

Makine, iyi çalışmasına zarar veren aşırı hava koşullarına karşı çok duyarlıdır. Aşırı sıcak ya da nemli yerlerde bırakılmaması gerekir. Örneğin, yazın makineyi arabanın arka camında unutmak gibi. Toz, kum ve yağmurun son derece zararlı etkilerini de tekrar belirtelim.

Bir objektifi nasıl temizlemeli? En uygunu, tozları hiç el sürmeden üflemdir. Eğer bu işlem olmuyor ise, çok yumuşak bir resim fırçası ya da tüylerini dökmeyen kumaştan temiz bir bezle de silinebilir. Çok ince bir beze damlatılacak birkaç damla alkol, inatçı lekeleri eritmeye yetecektir.

Zaman zaman, karanlık oda gereçlerini de aynı biçimde tozdan arıtmak gerekir. En son bir öneri: Hızölçeri sakın uzun süre kurulu bırakmayın, yayını gevşetmektense düğmeye basıp bir kareyi gözden çıkarmak yeğdir.

FİLMLER VE FİLTRELER

Kimya

Fotoğrafçı aynı zamanda, kristaller, pudralar, şişeler, terazi ve imbiklerle çevrili bir simyacıdır. Güneş altında alınan görüntünün yavaş yavaş ortaya çıkışının o ayrıcalıklı şölenini, kapandığı karanlık odasında, turuncu bir lambanın zayıf aydınlığında bir başına yönetir.

XVIII yy da Alman bilgini *Schulze*, gümüş tuzlarının siyahlaşması olayını tanıtlamıştı. XIV. yüzyılın başında, İngiliz *Wedgwood*, gümüş nitrat sürülü bir kağıt parçası üzerinde bir yaprak görüntüsünü elde etmeyi başardı. Daha sonra, 1819'da, bir İngiliz *Herschel*, sodyum hiposülfitin özelliklerini bulguladı. Işıkla görünür kılınmış ve kararmış gümüş tuzları tabakasının, kararmanın daha fazla devam etmemesi ve dolayısıyla görüntünün silinmemesi için gerçekte hiposülfitle durağanlaştırılması gerekiyordu.

İlk fotoğraf 1822'de elde edilmişti. *Nicéphore Niepce*, Chalon-sur-Saône yakınındaki evinin penceresinden bahçesindeki bir görüntüyü karanlık kutusunun içine almayı başardı. *Daguerre*, *Niepce*'nin araştırmalarını izledi ve saatler gerektiren poz süresi birkaç dakikaya indirildi.

Daguerréotype, metalin pozitif bir görüntüsünü veriyordu. Görüntü tekti ve aynada olduğu gibi tersti.

1839'da, *Arago*, Bilimler ve Güzel Sanatlar Akademisi'nde bu bileşimin sunduğu olanakları bir konuşmayla dünyaya açıkladı.

1841'de *Fox Talbot* Daguerrotype'in (tek görüntü) yerini alacak ve aynı fotoğrafın kağıt üzerinde çoğaltılmasını sağlayacak olan yöntemi (calotype) bulguladı.

Daha sonra, görüntü gümüş nitrat banyosunda duyarlaştırılmış bir cam yüzey üzerinde çoğaltılmış, ışık verilmiş ve durağanlaştırılmıştı. Fotoğrafçı kendi laboratuvarını taşıyabiliyordu artık bu da ona ilk röportaj görüntülerini elde etme olanağı veriyordu. Balkan savaşı vb. gibi ...

Bundan sonra, duyarlı yüzeyin saklanması için olanak verme ve anlık (enstantane) görüntü eldesinde yeterli hızı sağlama gibi büyük üstünlükleri olan yeni bir yöntem; gümüşbromür jelatin yöntemi gelir.

1890'a doğru *Eastman* kimyasal eriyiği, bükülebilir film üzerine aktarmayı başardı. Bu ise film kullanımını daha da kolaylaştırdı.

Siyah-Beyaz Film

Gördüğümüz gibi, her eriyiğin kendine özgü bir duyarlılığı vardır. Bu durumda film, yanıt vermesi istenilen gereksinimlere göre seçilecek demektir.

İnce grenli yavaş film: Önemli büyültmeler yapılabilir. Çok aydınlık veya elektronik flaşlı çekimlerde kullanılır. Bu tür filmlerin duyarlılıkları 25-50 ASA arasında değişir.

Orta duyarlılıkta film: Ortalama aydınlanma koşullarında her türlü çekim için en iyisidir. Aydınlık kapalı yerlerde, dışarda, portrelerde, röportajlarda vs. kullanılır. Duyarlılık: 100-125 ASA.

Yüksek duyarlılıkta filmler: Röportajlar, yetersiz aydınlanmış kapalı alan vs. çekimlerinde kullanılır. Duyarlılıkları 400-600'den 1000-1600-3200 ASA'ya kadar çıkabilir. Özelliklerine alışabilmek yönünden, hep aynı filmi kullanmak iyidir. Filmler, ilgili bilgileri açık ve seçik olarak veren tanıtımalcılıklarıyla beraber satılırlar. Kutularının üstünde ASA ve DIN olarak duyarlılığı ve son kullanma tarihi belirtilmiştir.

Amerikan normu ASA, yalın aritmetik dizi özelliği gösterir: Örneğin 100 ASA'lık bir film 50 ASA'lıdan iki kez daha duyarlıdır.

Alman normu DIN ise her üç birimde bir çift artar: Örneğin 24 DIN'lik bir film 21 DIN'likten iki kez daha duyarlıdır.

Değişik normlu hızların karşılıklı uygunluk çizelgesi:

ASA	12	50	64	100	160	400	800
DIN	12	18	19	21	23	27	30

Duyarlılık kodları çok önemlidirler. Gördüğümüz gibi, çekimden önce ışıkölçeri ya da aygıtın içindeki fotoseli ayarlamaya yararlar.

Kağıt üzerinde ya da yansıtma (projection) büyütebilecek en iyi görüntüyü elde edebilmek için, filme doğru poz süresi verilmelidir. *Poz enlemi*, iyi bir negatif eldesinde göz yumulabilir yanılma payı sınıridir. Negatif duyarkat için poz süresi çok kısaysa, karanlık bölgelerde ayrıntılar silik çıkarlar. Çok uzun sürede ise bu sınır iyice daralır. Poz süresi kesin, doğru verilmelidir. Eğer makinede ne fotosel ne de ışıkölçer (pozometre) varsa, her fil-

min tanıtımaliğinde verilen poz önerilerine ve bilgilere kesin olarak uymak gerekir. Bu bilgiler genellikle, fotoğrafın çekilebileceği değişken hava koşullarını: gri hava, açık hava, bulutlu hava, kapalı, puslu, sisli..., konu türlerini: kar, deniz ya da plaj sahneleri, manzara..., ve çekimin yapılacağı saatleri belirtirler. Örneğin ince taneli FP4 İlford film için ışıkölçer, 125 ASA ya da 22 DIN'e ayarlanmış olmalıdır. Fotosel ya da ışıkölçer (pozometre)'nin olmaması durumunda, filmin yanında verilen kullanma tanıtımaliği 1/100 için, açık havada f/16, pusluda f/11, kapalı havada ise f/8 açıklık önerir.

Bir filmin duyarlılığının aynı zamanda banyosuna da bağlı olduğunu bu arada belirtelim. Tanıtımaliğe verilen ortalama hız ve değerler ortalama bir basım içindir. Her film aşırı-ışıklandırılmış (suréxposée), ya da yetersiz-ışıklandırılmış (souséxposée) olabilir fakat uygun bir banyoyla düzgün bir görüntü elde edilebilir.

Bu konuda denemeler yapmanızı öneririz. Böylelikle, 400 ASA'lık bir film (örneğin Kodak TRI X) sanki gerçek hızı 800 ya da 1600 ASA'yımsı gibi kullanılabilir ve çok az aydınlanmış devingen sahnelerin fotoğraflarının çekilmesine olanak verir. Bunu başarmak için tek koşul, daha uzun bir banyo (developman) süresidir.

Filtreler ve Siyah-Beyaz Fotoğraf

Özellikle, siyah-beyaz fotoğrafta kullanıldıklarında, filtreler, karşıtlık (contrast) etkisi elde etmeye, bir rengin değerini azaltıp bir diğerininkini arttırmaya yararlar. Ayrıca her ikisi de morötesi (ultraviolet) ışınlar yönünden çok zengin olan yüksek yerler ve uzak görüntülerdeki hava örtüsünün yol açtığı optik etkileri düzeltmeyi sağlarlar. Fakat bu filtrelerin kullanımı oldukça ince bir iştir ve oldukça bilgili amatörlere önerilir.

Filtrelerin ilkesi şudur: Renkli bir filtre kendi rengine karşılık gelen ışık ışınlarını geçirip bütünleyici renginin ışınlarını engeller. Böylelikle sarı bir filtre, sarı ve onun yakını renkleri geçirecek, maviyi engelleyecektir. Fotoğrafta ise gök karacak bulutlar daha çok belirginleşecektir.

Yoğunluğuna göre (doyma derecesine göre) bir miktar ışığı emen filtre, diyafram açıklığının yeniden düzeltilmesini gerekli kılar. Her filtreye, filmin alması gereken fazla ışık oranını belirten bir poz katsayısı eklenir. Filtresiz duruma oranla 1,5, 2 ya da duruma göre 3 kez daha fazla açıklık zorunlu olur.

FİLTRELER	POZ KATSAYISI	SONUÇLAR
<i>Morötesi (UV)</i>	Yok	2000 metreden daha yükseklerde karşıtlıkları (kontrast) artırır, hava yoğunluğunu göz önüne alır, ufku genişletir.
<i>Sarı</i>	Koyuluğuna göre x 1,5, 2, 3	Mavileri karartır beyazları, sarıları ve kırmızıları meydana çıkarır: Gökte Bulutlar, gökyüzünde kesişen anıtlar, denizde yelkenliler...
<i>Turuncu</i>	x 3 ya da 4	Mavileri daha da karartır, karşıtlıkları artırır, ufkun sisli görüntüsünü yumuşatır.
<i>Kırmızı</i>	Koyuluğuna göre x 4'den 8'e	Diyafram normal açıklığıyla kullanıldığında "ayıışı" etkisini verir. Maviler ve yeşiller siyahtan koyu griye, kırmızılar ise neredeyse beyaza dönüşür.
<i>Yeşil</i>	Koyuluğuna göre x 3 ya da 6	Daha aydınlık bir gökyüzü verir, yeşiller daha az koyudur, kırmızılar ise kararır.
<i>Mavi</i>	x 2'den 3'e	Özellikle yapay ışıktaki yüze kurşuni mor görüntü verdiren aşırı sarı ışınlanmalara karşı önleyici olarak kullanılır.

Renkli Film

Antik çağdan beri en büyük bilginler Aristo, Newton, Descartes, Young, Maxwel, kendilerine ışığın doğası üzerine sorular sormuşlardır. Bu evrim boyunca “dalga” ve “cisim” kuramlarının çatıştığını görüyoruz.

Hepimiz, beyaz ışığın gözlenebilir renklere ayrışımını, doğal olarak gökkuşağında bir yağmur perdesi ardından ya da yapay olarak bir prizmadan gözlemlemiştir. Yedi renk belirir: Mor, çivit, mavi, yeşil, sarı, turuncu ve kırmızı. Aslında, bu kalabalık renkli ışınım (radyasyon) *mavi, yeşil, kırmızı*dan oluşan üç ana rengin etrafında üç bölümde toplanmıştır. Yeterli ölçülerde karışan bu renkler diğer renklerin tümünü yeniden oluştururlar. Bu oluşumdan hareket eden Fransız *Charles Cros* ve *Ducos du Hauron* 1869’da renkli fotoğraf tekniğinin halen günümüzde dayandığı bir ilkeyi, renklerin üçrenk (trichrom) ayrışımı ve bireşimi kuralını ortaya attılar.

Renkli filmler esnek bir taşıyıcıya (bükülgen) üç renkli duyar-katın tabakalar halinde üst üste sürülmesiyle oluşurlar. Bu tabakaların herbiri ana renklerden birine karşı duyarlıdır. Böylece fotoğrafı çekilecek konunun renkleri ayrıştırılmış olur. Çekim sırasında “yaşam”ın sayısız inceliklerini basımda yeniden vermek için seçilen üç ana renk bireşimi, banyoda oldukça karışık bir dizi kimyasal işlemle gerçekleştirilir.

Yalın olarak, bu bireşimin (sentez) iki ayrı şekilde meydana gelebileceğini söyleyebiliriz: Eklemeli karışım ya da çıkarmalı karışım.

Eklemeli karışım, adından da anlaşılacağı gibi ana renkleri birbirine “ekler”. Aralarından ikisinin eklenmesi üçüncüsünün bütünleyici renginin elde edilmesini sağlar. İki rengin ortak ışınları beyaz etkisini veriyorsa bu renklere bütünleyici renkler adı veri-

lir. Mavinin bütünleri sarı, yeşilinki magenta, kırmızınıniki ise mavi-yeşildir.

Çıkartıcı karışımda ise, her renk, beyaz ışıktan öteki iki rengin “çıkartılması” ile elde edilir. Laboratuvarda elverişli bütünleyici renklerin kullanımı yeterlidir. Modern renk araştırma yöntemleri bu son söylediğimiz ilkeye dayanır.

✱ İki büyük tür renkli film vardır:
Döndürülemez film (inversible, pozitif)
Negatif film.

□ *Döndürülemez (pozitif) film*, diapozitif çekimlerinde kullanıldığımızdır. Laboratuvar işleminden sonra, doğrudan renkli saydam bir pozitif verir. Görüntüyü okumak için, bir ekran üzerine yansıtmak ya da ışıklı bir masa ya da göstericiyle bakmak yeterlidir.

□ Negatif film kağıt üzerine görüntü verir. Laboratuvar işlemi iki evrede gerçekleştirilir: Önce saydam bir negatif elde edilir (ki renkler özgün görüntünün bütünleridirler) ve bu negatiften kağıt üzerinde görüntü elde edilir.

Bir negatiften istenildiği kadar pozitif almak olanağı vardır. Buna karşılık diapositif tektir. Benzerini elde etmek için (ki bu her zaman olanaklıdır) negatif bir filmle fotoğrafını çekmek ve elde edilen negatiften saydam yeni bir pozitif basmak gerekir. Çok uzun ve masraflı olan bu işlem sonunda elde edilen sonuç kimi kez özgünü denli iyi olmamaktadır.

Kendinden renkli plakalardan (autochrome) anlık banyolu (instantane) renkli filmlere:

Saydam film üzerine doğrudan fotoğraf 1907 yılında kendinden renkli (Autochrome: renkli fotoğraf plağı) plakayı bulan Lumiére Kardeşler tarafından gerçekleştirildi. 1935’de ilk renkli filmler

ortaya çıktılar. Kodachrome, Agfacolor... Bugün renkli film tipleri en az siyah-beyaz filmler denli çeşitlidir.

Döndürülemez (İnversible) Film: Kodachrome (Kodak banyosu satış fiyatına dahildir) eriyik aydınlık, kusursuz ve tanesiz (grain) dir. Fakat genellikle çekimde iyi koşullar gerektirir. (açık hava vs. gibi) Kodachrome II'nin hızı 25 ASA, Kodachrome X'inki ise 64 ASA'dır.

Daha kolay banyolu inversible filmlerin banyosu çeşitli laboratuvarlarda ya da kendi kendine yapılabilir. *Ectachrome Agfachrome, Anscochrome-3M, Fujichrome* vs. gibi...

Bu filmlerin banyoları ve diyafram açıklık süreleri (poz süresi)nin ayarı büyük titizlik gerektirir. Siyah eriyiklerde olduğu gibi banyoyu “*itererek*” duyarlılıkları arttırılabilir. Örneğin: 64 ASA'lık *Ektachrome X*, 125 ASA'lık bir duyarlılığa çıkartılabilir. Aynı biçimde, 160 ASA'lık *Ektachrome EH*, 400 ASA'ya kadar duyarlandırılabilir. Böylece duyarlılıkları iki kez arttırılmış olur ve kötü havada, kapalı yerde renkli çekim olanaklı hale gelir. Banyo işlemlerini “*itilen*” duyarlılığa göre yapmak işin en önemli yanıdır.

Amatörler tarafından kağıt üzerine çekim için kullanılan negatif filmler arasında 80 ASA duyarlıklılı *Kodacolor X* ve *Agfacolor CNS*'yi sayabiliriz. Son olarak, Polaroid renkli filmlerden *renkli 88* ya da *renkli 108* ile bir dakikadan daha az bir sürede kağıt üzerinde görüntü elde edilebilir.

Renkli Filmlerin Üç Tipi:

Farklı eriyikli renkli filmler değişik tip aydınlanmalara yanıt vermek için hazırlanmışlardır.

Film amacına uygun olarak kullanılmadığında renklerin bozuk çıkmaları tehlikesi ortaya çıkar. Bu yüzden satın alırken ne tür film kullanmak istediğimizi satıcıya iyice belirtmek gerekir.

Gün ışığı tipi, açık hava, elektronik ya da magnezyumlu flaşlar için.

B Tipi, yapay ışık, iç aydınlanma, stüdyo spotları için.

A tipi, yapay ışık, Photoflood adı verilen çok yüksek voltlu aydınlanmalar için.

İki değişik ışık kaynağıyla aydınlanmış bir konunun fotoğrafını çekmek her zaman tehlikeli rastlantılara kalmış bir iştir: Örneğin, pencere kenarına ilişmiş ve az çok elektrik ışığıyla aydınlanmış bir konu gibi. Bu durumda renklerin sonuçlarının yetersiz olması tehlikesi söz konusudur.

Filtreler ve Renkler

Siyah-beyazda olduğu gibi renklide de baskın bir rengi soldurmak ya da soluk bir rengi canlandırmak için, bu amaçla hazırlanmış geniş bir filtre seçeneğinden yararlanılır.

Kullanımları oldukça zordur ve yalnızca profesyonellere ve oldukça bilgili amatörler için önerilir. Tersine, bazı filtrelerin bir hayli yaygın kullanımları vardır. Örneğin “dönüştürme” (conversion) filtreleri: bunlardan Wratten 80 filtresi gün ışığı tipi filmlerin yapay ışıktaki kullanılabilmelerini sağlar.

Olanaklar Evreni

Renkli film, bir yığın olanaklar, araştırmalar, deneyler evreni sunar bize. Siyah-beyazda olduğu gibi çekim zorluklarını bildiğince ortadan kaldırabilmemiz açısından, birkaç eriyiği deneylerden geçirerek içlerinden bir seçim yapılması en uygundur.

Renkli fotoğraf poz süresi ayarında büyük bir titizlik gerektirir. Kendiliğinden ışıkölçerli aygıtlarda bu en doğru ve kolay biçimiyle yapılabilmektedir.

Günün değişik saatlerinde havaya bağlı ve iklimsel değişimlerde kimi renkler diğerlerine daha üstün gelir, bu durum ise kimi kötü sürprizlere yol açabilir. Örneğin, batan güneşte kırmızılar

ailesinin (sıcak renkler) yada sisli havada mavilerin (soğuk renklerin) üstünlüğü gözlemlenebilir.

Güneş almayan konular, genellikle, fazla gölge-ışık karşıtlıkları veren şiddetle aydınlanmışlara oranla, daha yumuşak, daha pastel renkler vereceklerdir. Unutmayalım ki, en güzel fotoğraflar çokluk solmuş monochrome (tek renk) renklilerdir. Herşey önümüze sunulmuş, ortaya çıkarması bizden!

Siyah-Beyaz mı, Renkli mi?

Bugün hızla gelişen teknik, renkli fotoğrafı siyah-beyaz denli amatör bir yaygınlığa kavuşturduğu gibi, ondan daha kolay başarılabilen bir duruma getirmiştir. Aslında renkli, daha yapmacık daha az ciddidir. Büyük şirketler film satışlarını arttırmak için renklerin ne denli “gerçeğe” en yakın olduklarını öne sürseler de, renkli film, anılarımıza, uykuda siyah-beyaz gördüğümüz düşlerimize daha az bir imgelem payı bırakır. Hatta, siyah-beyaz fotoğraf, açık-koyu (claire-obscur)dan yarı solgun (demie-teinte) renklere, olası tüm ayrımları rahatlıkla verebilmesine karşın, renkli fotoğrafın bu çeşitliliği sınırladığı bile söylenebilir.

Grinin kendisi bir renktir. Cézanne “Doğa gridir” diyordu. Beyaz tüm renkleri kendinde taşıyor muydu? Gönderilen ışığın prizmadan çıkarırken renk demetine dönüştüğünü bilmiyor muyuz? Bir manzaraya bakalım: hiçte öyle renkli filmlerin bize kabul ettirmek istedikleri denli renklerle yüklü değil. Bildik bir manzaranın renk değişimleri, gündeğumundan öğleye, öğleden günbatımına değin dünyanın kendi ve güneşin etrafındaki devinimine karşı duyarlıdır.

Konu, kendini çevreleyen ışığa göre renk değişimlerine uğrar; bir renk kendisine vuran bir başkasına bağımlıdır. Aslında bizi siyah ya da renkli film seçimine yönelten unsur, çoğu kez konunun doğasıdır. Bu açıdan bakıldığında, bu konuda önsel (a priori) bir kural konulamayacağı anlaşılır.

ÇEKİM

PORTRE

Portre hemen yanibaşımızda. Bize yakınlarımız denli, bir dost denli yakın. Çocuklarımıza, ailelerimize bakmak yeterli. Cüzdanımızda, kimlik kartımızda, pasaportumuzda, yüreklerimize de yakın.

Fotoğrafın ortaya çıkışından başlayarak, herkes kendi kendini hayranlıkla seyredebilme tutkusuna kapılmıştır. “Şu andan başlayarak, iğrenç toplum, tek bir “narcisse” gibi (kendine tutkun) bayağı suratının görüntüsünü metal üzerinde seyredebilmek için yollara dökülecek” diye dert yanıyordu Baudlaire. 1839’da daguerrotype yerini minyatürlerine bırakacaktı. 1945’e doğru, İngiltere’de Fox Talbot, Fransa’da Bayard, calotype (Yunanca Kalos: güzel) yöntemiyle kağıt üzerine negatif ve pozitifli görüntü elde ettiler.

1862’de, havacı, yazar, araştırmacı Nadar, (“Les memoires de Geânt” da (Devin Anıları) balonda başından geçenleri anlatır.) Capucines Bulvarı’na yerleşir. Yazılarında, Paris’te “ışık evleri” ya da “cam evleri”, Londra’da “cam evleri” (glass-houses) adı verilen fotoğraf atölyelerinin yaşantısını anlatır. Bütün Paris yüksek sosyetesı, devlet adamları, yazarları ve sanatçılarıyla poz vermeye kuyruğa girer.

Disdéri, tek plaka üzerine altı portre alma yöntemini bulur ve 1864’de portre-kartvizit çağrını açar. Kısa zamanda büyük bir

Güzel bir portre gerçekleştirmek, modelin iç duyarlığını ortaya çıkarmak demektir. Ağaca yaslanmış yüzün eğiminden, objektife doğru hafifçe kalkmış bakıştan, burada büyük bir sevecenlik yayılıyor.



varlığa kavuşur ve Paris caddelerinde beyaz atların çektiği arabasıyla dolaşmaya başlar. Kimi fotoğrafçılar, yılda 1500 portre çekerler. Tüm dünyada herkes fotoğrafını ister. ABD’de Hesler, Başkan Lincoln’un portresini çeker (1860). Londra’da Lewis Carroll, “Fotoğraf günlüğü” tutar, 28 Kasım 1876 günkü notunda, poz süresinin 45 saniye olduğunu yazar. “Çocukları severim fakat erkek çocuklar hariç” diyen Carroll, birçok küçük kızın fotoğrafını çeker, bunlar arasında “Alis Harikalar Ülkesinde”nin çocuk yıldızı Alice Liddel de vardır. Gene Londra’da, Cameron daha iyi “çalışılmış” portreler alma peşindedir. Görüntüyü durağanlaştırmada fotoğrafa soda hiposülfiti armağan eden sir John Herschel’i tanıyoruz. Stieglitz Berlin’de Paula’nın portrelerini çeker. Tchekov, Sakhalin adasında araştırmalar yaparken kürek tutsaklarının kapatıldığı yerlerin fotoğrafını çeker. Tolstoy’la karşılaşmasının anısına çıkarılan bir kartpostal bu anı bize de tattırmakta.

Fotoğrafın yardımıyla, XIX. yüzyılın ikinci yarısının tüm kişiliklerini: Corot, Proudhon, Nietzsche, Wagner, Baudlaire, Victor Hugo, Savorgnan de Brazza’yı bugün tanıyoruz. Degas, Renoir’ın ve 1893’e doğru Mallarme’nin fotoğrafını çeker. Zola fotoğrafa merak sarar ve Paris’i görüntüler. Nadar, 8 Eylül 1886’da çıkan Chevreul’un eşsiz portrelerinin basılı olduğu “*Resimli Gazete*” de yayımlanan ilk basın toplantısını yapar.

Fotoğraf, XX. yüzyılın en popüler ve aynı zamanda en kendi halinde buluşu olma özelliğindedir. Fotoğraf geçmişte yalnızca bazı ayrıcalıklı kişilerin ressamlara yaptırabildikleri portreyi “demokratik”leştirir ve kendisinin en iyi görüntüsünü verme özelliğini kazanır. Kuşkusuz aynada kendimizi görürüz, fakat ters ve önceden hazırlanmış bir bakışla. Fakat fotoğrafta bana bakan bir başkasıdır.

Picasso eski portrelerinden birini görür ve şöyle yazar: “Kişi fotoğrafını hep yirmi sene önceden çektimeli.” Kendisine göre eskiyen bir fotoğrafı karşısında Dorian Gray’ın “Kim bu yabancı?” diyerek açığa vurduğu kaygısını unutmamak.

Yüzünü göstermekten daha önemli birşey olamaz. Afrika'da göğüsleri açık kadınların yüzlerini aygıttan elleriyle saklamaları ilginçtir. "Yüzsüzleşmek" diye bir deyim vardır. Kur'an, kadınların yüzleri açık gezmelerini yasaklamıştır. Maskedüşer, orun (mekki) ve birtakım "hava"ların ardındaki gerçek insan belirir. "Maske, maskeyi söker" derdi Cocteau. Kendine ayrılmış bir albümde aynı kişiliğin değişik zamanlarda çekilmiş fotoğraflarını yanyana görmek, insana bir bilmecenin parçalarını yan yana getiriyormuş izlenimini verir. Büyüyen çocuklarımızın eski fotoğraflarına bakarken bizi de benzer bir duygu sarar.

Fotoğrafçı-model ilişkisi kimi kez neredeyse bir çatışma görünümünü alır. Sinema ve televizyonda gerilim fotoğraftan daha da belirgindir. Bu ikisinde konunun karşısında bütün bir takım (equipe) söz konusudur. Oysa fotoğrafta, aynı zorlayıcı huzursuzluğu, kişi yalnızca bir aygıtın karşısında duyma durumundadır. Fotoğrafçı aygıtının arkasında kendini kabul ettirmek zorundadır. Porte, duvarlarımızda, gazetelerimizde, çağdaş kahramanlarımızın büyük boy fotoğraflarıyla (poster) her an yanımızdadır. Karşılaştığımız her yeni kişide yepyeni bir yüz ifadesi buluruz. Sert, olgun yüz; objektiften korkmuş şaşkın yüz; yatışmış yüz; denizden kavrulmuş yüz; saldırgan yüz; basık yüz; hayranlık dolu yüz; makyajlı ya da maskeli yüz; genç palyaçonun beyaz yüzü; kalabalıkta yitik yüz; düşkuran bir yüz; otobüs durağında ekşimiş bir yüz; yitirilmiş ve yeniden bulunmuş yüz; yitik yüz; Ganj'dan çıkan umutsuz yüz; taşkesilmiş yüz; dost bir yüz; boyuneğmiş yüz ve göremediğimiz kendimizinki.

Önce gözleri bulgulayalım: apaçık gözler; masmavi gözler; ya da Balzac'ın, şu ünlü bağı açık beyaz gömleklili eli göğsünde soğuk üzgün gözlü, derin ve sorgulayan bakışlı ünlü portresi için kendisinin kullandığı "sonsuzu görmüş gözler".

Pırıl pırıl ağız; büyük kalın dudaklar; kırmızı dudaklar; buruşmuş dudaklar; incecik dudaklar.

Burun; yanaklar; saçlar.

Fil kulaklar; eşek kulaklar...

Çizgileri buluyoruz; fakat bundan daha önemlisi, onlara can katan yaşamı ve aralarındaki uyumu yakalamak. Niçin kimi yüzler duyarkatta daha iyi bir iz bırakırlar? Fotoğraf perisi gizemlidir. Bakış, ağız, burun üçlüsünün plan içinde diğerlerinden daha iyi oturması acaba kendi yüzünün daha belirgin olarak kabullenilmesi midir?

Yüzyılın başında, Jacques Henri Lartigue, müthiş ailesinin fotoğraflarını çeker. Nègre, Atget, I. savaştan önce, sokaktan seyyar satıcı, eskici portreleri çekiyorlardı. Steichen, 1928'de, Greta Garbo, Dorothea Lange'ın fotoğraflarını çeker ve bize Auguste Sander'ın Alman toplumunu verişi gibi, 30'ların Amerikan toplumunu yansıtır.

Life takımı, gazete fotoğrafçılığının tüm yönlerini geliştirirler. 1941'de Kanadalı Yusuf Karsch, Winston Churchill'i görüntüler. Fransa'da Brassai, Picasso'nun, Man Ray, gerçeküstücülerin; Laure Albin-Guillot, Gide ve Valéry'nin anılarını bize bırakıyorlardı.

Savaştan sonra Cartier-Bresson, Pont des Arts (Sanatlar Köprüsü) da Bonnard, Matisse, Claudel ve Sartre'ı durağanlaştırır. Avedon ve Penn, Amerikan, *Vogue* ve *Harper's Bazar* dergilerinde çalışıyorlardı. Aynı tarihlerde, Daniel Masclet portre sanatı üzerine bir kitap hazırlıyordu.

Başlı başına bir töreni andıran, uzun poz süreli o eski portre çekimlerini birçoğumuz bugün bile anımsarız. Acojou (ağaç) dan yapılmış koca aygıtları, kadife dipdüzey (fond) in önünde dikili kolonları ve özellikle başında siyah örtüsü ve ünlü "Dikkat, şimdi kuş çıkacak" uyarısıyla çekime hazırlanan yaşlı fotoğrafçıyı hangimiz anımsamaz? Poz süresi oldukça uzun olduğundan, modelin durağan olması zorunluluğu kişilerin kıpırdamadan durdurulabilmesi için bu tür numaraların bulunmasını zorunlu

kılıyordu. Doğaldır ki, bu koşul refleks makinelerde hemen hemen ortadan kalkmış gibidir.

Günümüzde, kolay kullanımlı modern makineler ve hızlı filmlerle, portreyi kendi devinimi içinde yakalamak olanağına ulaştık.

Çemberin ardından koşturan çocuğumuzu ya da dalgalarla ilk kez karşılaşan kızımızı rahatlıkla görüntüleyebiliriz bugün.

Portre için hangi makineleri kullanmak gereklidir? Önce hepsi kullanılabilir diye bir yanıt verebiliriz. Portrenin niteliği, kullanılan gereçlerin niteliğine yalnızca kısmen bağlıdır.

Normalden biraz daha uzun odak uzaklıklı objektifle donatılmış 24×36 ya da 6×6 aygıtlar genellikle en iyi sonuçları verirler. Fakat daha önceden biliyoruz ki, alan derinliği uzun odaklı objektiflerde oldukça daralmaktadır. Bu durum netleştirme işleminin çok daha dikkatli bir şekilde yapılmasını gerektirir. Eğer bu ayarı yüz düzeyinde yapıldığı düşünülürse, fotoğrafçının sallanmalardan doğabilecek tehlikelere karşı alacağı en iyi önlem, işlemi ayakla yapmak olacaktır.

Objektifler ve Kullanımları

	ÜSTÜNLÜKLERİ
1— Uzun Odaklılar OBJEKTİFLER: 24 × 36 için: 90 mm, 105 mm, 135 mm, 150 mm 6 × 6 değiştirilebilir objektifli makineler için: (Has-selblad gibi) 90 mm, 150 mm, 250 mm	Yüz iyice yakınlştırılabilir, konudan uzak durarak büyük plan portre yapabilme olanağını sağlarlar. Oranlar doğrudur, fakat perspektifi yassılaştırırlar, derinliği ezerler.
2— Kısa Odaklılar OBJEKTİFLER: 24 × 36 için: 18 mm, 21 mm, 28 mm, 35 mm 6 × 6 değiştirilebilir objektifli için: 40 mm.	Çok geniş alan derinliği verirler. Netleştirmeyi belirgin şekilde kolaylaştırırlar. Böylece “Havada yakalamak” deyimiyle anlatılan, yüzün ya da vücudun arandılan anlatımının yakalanmasında daha büyük bir devinim özgürlüğü sağlarlar.
3— Normal Odaklılar OBJEKTİFLER: 24 × 36 için: 50 mm 6 × 6 içine: 75 mm ya da 80 mm.	Manzara, yapı, topluluk, tek kişi ya da portre fotoğrafçılığı için en geçerli objektiftir. Kısa ve uzun odaklıların üstünlük ve sakıncalarını hem birini hem diğerinin özelliklerini ve özürlerini yumuşatarak kendilerinde toplarlar. Perspektifleri bozmazlar (ya da çok az bozarlar) ve dar bir alan derinliği verirler.

SAKINCALARI	ELDE EDİLEN ETKİLER
Çok az alan derinliği verirler. Netlik ayarına çok özen gösterilmelidir. En ufak dikkatsizliği bağışlamazlar. Aynı şekilde sallamadan doğacak tehlikeler de artar. Hatta kimi kez kapalı yerde ve az ışıklı çekimde aygıt için ayak zorludur.	Az alan derinliği çoğu kez arka planın hatta kimi kez ön planın belirsizliği (flu) yüzün ortaya çıkmasını sağlar. Yüze değerinin tartışmasız verilmesi (çünkü dikkati dağıtacak başka birşey yoktur) elle tutulur biçimde gözlemlenebilir.
Aygıt “usturuplu” tutulmadığında perspektifleri oldukça bozarlar. Konuya çok yaklaşırsa bozulur, uzaklaşırsa dekorda boğulur ki buda portrenin amacına ters düşer. Genel kural olarak, konuya ancak uzun odaklılarla yaklaşılr. Bu yüzden özellikle reflex olmayan aygıtlarda vizörde çerçevelediğimizi sandığımız görüntüyle aygıtın kaydettiği çerçeve arasında bir fark ortaya çıkar. Parallaxe adı verilen bu olaya dikkat etmek gerekir.	Kimi kez, şu ya da bu yüzün altını çizmesi gereken yönünü vurgulayabilmesi için eğri perspektiflerle oynamak ilginç sonuçlar verir. Güçlü bir çenenin aşırı gelişmişliği, objektife doğru eğilmiş bir yüzün garip anlatımı gibi... Kısa odaklılar portreyi kendi aile çerçevesinde hem birini, hem ötekisini vurgulayarak yansıtabilirler.
Belirli sakıncaları yok gibidir. Uzun odaklılardan ayrı olarak, konuyu çevresinden soyutlamak daha zordur. Kısa odaklıların tersine konunun ardında bozuk kaçış doğruları bırakmazlar.	Bildiğimiz gibi alan derinliği, objektife ve aynı zamanda diyafram açıklığına da bağlıdır. Normal bir objektifle, ışık poz süresi ve diyafram açıklığıyla oynayarak birçok değişik etki elde edebiliriz. Bulanık (flu) plandan soyutlanmış belirgin bir yüz, ya da tersi belirgin dipdüzey önünde belli belirsiz bir yüz gibi... Fakat bu etkilerin her zaman elde edilmesi zor olduğundan kısa ve uzun odaklılar kadar etkin değildirler.



Çerçeveleme, —genel kuralın tersine— konunun arkasında önündekinden daha fazla alan bırakarak, sanatsal çevrenin çocuk üzerindeki etkisini duyuruyor.



Kapalı Alanlarda Portre

Orta şiddette aydınlanmış kapalı bir yerde, pencere kenarında 1/60 ya da 1/100 saniyede, f/4 ya da f/5,6 da, 400 ASA'lık bir filmle çalışılabilir. (TRİ X KODAK).

Işığı ışıkölçerle (pozometre) yandan ve konu eğer güneşe karşıysa, karşıdan gelen ışığı önlemeye çalışarak, en yakınından ölçmek gerekir.(*)

Özellikle, konum “fotoğrafa çağrıyla” bozulmamalı “Kıpırdanma”, “Doğal ol!” , “Düzgün dur!” , “Düğmelerini ilikle!” , “Beni burada yok say!” gibi uyarılar yapılmamalıdır. Fotoğrafçı modelini olduğu gibi kabul etmeye kendini zorunlu saymalı, aynı zamanda “çoraplarını çek!”le başlayıp “saçını tara!”yla biten öğüt verme işgüzarlığından kendini kurtarmalıdır. Buna karşılık, modelin aygıtı bakıp bakmaması da hiç önemli değildir. Çünkü, fotoğrafa birşeyler kazandıracak olan bakışların doğrultusu değildir.

Dikkati dağıtmamak için hızlı fakat soğukkanlı olmak gerekir, yoksa tüm doğallık yitirilebilir. Çok karanlık kapalı yerlerde çekimler için dolaylı bir aydınlanma gereklidir, yoksa fazla karışıklık (kontrast) çizgileri bozar. Yüksek voltajlı Photoflood tip lambanın ya da bir elektronik flaş ışığının, örneğin beyaz bir şemsiyeye ya da “yeniden sıçratarak” tavana doğrultulması önerilir. Yansıtılmış ışık, konuyu sarar ve gün ışığı sanısını uyandırır.

Portre için, noktasal; diğer bir deyişle tek bir kaynaktan yayılan ışık kullanılması yerinde olur. Hiç kuşkusuz, şu ya da bu etkiyi elde etmek için, genel aydınlanma ve ışıldaklar isteğe göre karıştırılarak yeni buluşlar yapılabilir. Aydınlatma oyunları sayısızdır ve sonuçları sonsuza dek değiştirilebilir.

Yumuşak bir aydınlanma, özgün bir tavır (duruş, poz), doğal bir anlatım, bir portrenin başarısını sağlayan unsurlardır.



KARŞIDAN AYDINLANMA	Sert ışık verir, gölge yoktur. Görüntü kabartmasıdır (Relief). Kimi kez alın gölgesi göz çukurlarının gerisine düşer, gözlere anlamsız iki büyük delik görüntüsü verir.
45° DEN AYDINLANMA	Bu ışık kabartma görüntü verir, gölgeler aydınlanmamış bölgeleri azaltır, yüz çizgilerini inceltir. Kuşkusuz en uygun aydınlanma açısıdır.
90° YATAY AYDINLANMA	Yüzü ciddileştirir, yarısı aydınlık, yarısı karanlıktır, diğer bir deyişle karşıtlık (kontrast) fazladır. Yalnızca özel etkiler elde edilmesi açısından ilginç bir aydınlanma açısıdır.
ARKADAN AYDINLANMA	Ters ışığın bilinen etkisini verir. Yüz, klişenin aydınlık dipdüzeyinde (fon) yalnız kenar çizgilerinin ışığı geçirdiği, bir gölge (siluet) den başka bir şey değildir.
DOLAYLI AYDINLANMA	Yüzün çizgilerine değerini veren ve karşıtıla hiç yol açmayan yumuşak bir ışıktır. Daha temiz ve 45 dereceliğe oranla daha zengin bir aydınlanmadır.

Kısaca, ister doğal ışık, ister lamba ya da flaşla olsun, eğer konumuzu tek kaynaklı bir ışıkla aydınlatıyorsak aşağıdaki kimi ölçüler iyice akılda tutulmalıdır:

İki ya da daha çok ışık kaynağıyla aydınlanma olanakları sınırsızdır. Hatta, tek bir ışık kaynağı, ışık ışınlarının bir kısmını başka yöne döndüren değişik yansıtıcı (reflecteur) ekranlar kullanılarak çoğaltılabilir. Nasıl olursa olsun, değişik ışık kaynaklarının herbirinin örneğin *canlandırma aydınlanması* (éclairage d'ambiance) ve *etki aydınlanması* gibi belirgin bir görevleri olmaları gerekir.

Canlandırma aydınlanması yalnızca konuyu aydınlatır. Sert gölgeleri yumuşatır, odanın karanlık kısımlarının da değerini verir. En iyi canlandırma aydınlanması tabii ki dolaylı bir aydınlanmadır.

Etki aydınlanması doğrudan doğruya konuya yöneltilmiştir. Canlandırma aydınlanmasının yumuşattığı çok sert karşıtlıkları, gölgeleri belirginleştirir, çizgilerinin değerini verir. Bir sürü seçim olanağı verir.

Dışarıda Portre

Kapalı çekimdeki kural ve önerilerin çoğu açık hava koşullarında da geçerlidir. Tek ayrımı şudur ki, açık güneş edinmek fotoflood lamba edinmekten daha kolaydır! Ve bu kez ışık konuya ayarlamak yerine konu ışığa ayarlanacaktır.

Yüzü karşıdan aydınlatan güneş önlenmelidir; yoksa çizgiler daha sertleşir, kırışıklıklar daha belirginleşir. Tersine, gölgelik bir yerde ya da kapalı bir havada yapılacak çekimlerden daha iyi sonuçlar elde edilir. Güneşe karşı çekimde, ışığı konunun üzerine beyaz bir yüzeye, örneğin, ışığın kısıtlı kaynaklarını çoğaltacak ve yansıtıcı ekran görevini yapacak, kolayca taşınabilir, büyükçe bir kağıt parçasıyla yansıtılabilir. Portreye derinliği en

Pencere dikmesi, derin bir içtenliğin görüntüsü bölerken, aslında perdenin arkasında sevecenlikle örtülü anneyle çocuk arasındaki bağı güçlendiriyor. 



Belirsiz bırakılan çevre, arkadan çerçevenilmiş çocuk, bu görüntüye kuru yapraklarla belirginleştirilen üzünçlü (melancolique) bir görünüm veriyorlar.



Çocuk giysileri içerisinde tamamen yitmiş görünürken, su götürmez bir sevimlilik durumunun “gerçek”liğinden kaynaklanıyor.



iyi “Vermeervari” yandan aydınlanma verir. Çok yüksekte fişkıran ışık kaynağı göz altındaki cecikleri belirginleştirir. Çok alta yerleştirilen ışık kaynağıyla ise, kimi kez abartma derecesinde dramatik etkiler elde edilir.

Portrenin sonsuz olanakları vardır. Çünkü her yüz anlatımı, hem tektir hem de durmaksızın değişir. “Yakın plan” her zaman zorunlu değildir. Kişi çevresindekilerle de verilebilir. Bir manzara bir yüzün anlatımına katkıda bulunabilir. Zaten yüzün kendisi de bir manzardır. Bu durumda, portreleri boydan alan ve konunun gövdesini çerçeveleyen “Amerikan Plan” kullanılması daha uygun olur. Şimdi biraz da gövde, devinimi içerisinde gövde ve çıplak üzerine eğilelim.

Gövde ve Çıplak

Amerika’da Muybridge, Fransa’da Marery çok önceden yürüyen adam fotoğrafı çektiler ve devinimi bir dizi fotoğrafa parçaladılar. Bu, bir bakıma şimdiden sinema demekti. Fotoğrafın başından beri, çıplak çoğunlukla eski ressam fotoğrafçıları kendine çekiyordu. Delacroix’nın bu türde çok güzel bir fotoğrafı olduğunu biliyoruz. Eski sanatsal belge derlemeleri, resim akademileri için çekilmiş dizi dizi gülünç çıplak kadın fotoğraflarıyla doludur. New York Modern Sanat Müzesi tarafından yeniden yayımlanan E. J. Balloçq’un New Orleans’ın kötü ün yapmış bir semtinden derlediği güzel çıplak fotoğraflı kartpostallarına bugün bile ilgiyle bakıyoruz.

Günümüzde, en önemli dergilerin ve ilgi çekici derlemelerin (albüm) bize bol bol sunduğu çıplak kadın fotoğrafı furyasıyla çevriliyiz. Çıplaklık bilincinin, doğal saflığı yok edeceğine ilişkin bir kanı vardır çoğumuzda. “Yaradılış”tan anımsayalım: Havva çıplaklığının ayırdına anca elmayı tattıktan sonra varmıştır. Michel Tournier’nin yazdığı gibi, çıplak fotoğrafının her zaman erotik ya da kıstırtıcı olmasının istenmesi çok üzücüdür. Valéry: “Pornografi ve duygusallık ikiz kardeş gibidirler, ikisinden de aynı oranda hoşlanmam” demiyor muydu?

Çıplak fotoğrafı, bu erotik kararlılık yüzünden resmin ve gravürün kimi kez ince bir duyarlılıkla verdiği büyüsünden çok şey yitirdi.

Fotoğrafik güzellik, ışığı her zaman belirli bir biçimde yakalayabilmektir. Portreden söz ederken onu bir yüzde yakalamaktır. Ve hatta bir çıplak fotoğrafında bile yine yüz önde gelir. Çıplaklığın anlatımını da ondan bekleriz. Bununla birlikte, deri, yansıtıcı yüzeylerin duyarkatla karşılaştırılabilecek en duyarlısıdır. Derinin her noktası gümüş bir kristaldir. Vücut bir ışık alanıdır. Su gibi yedi renge ayrışır. Venüs, ışıkla yıkanmış olarak doğdu.

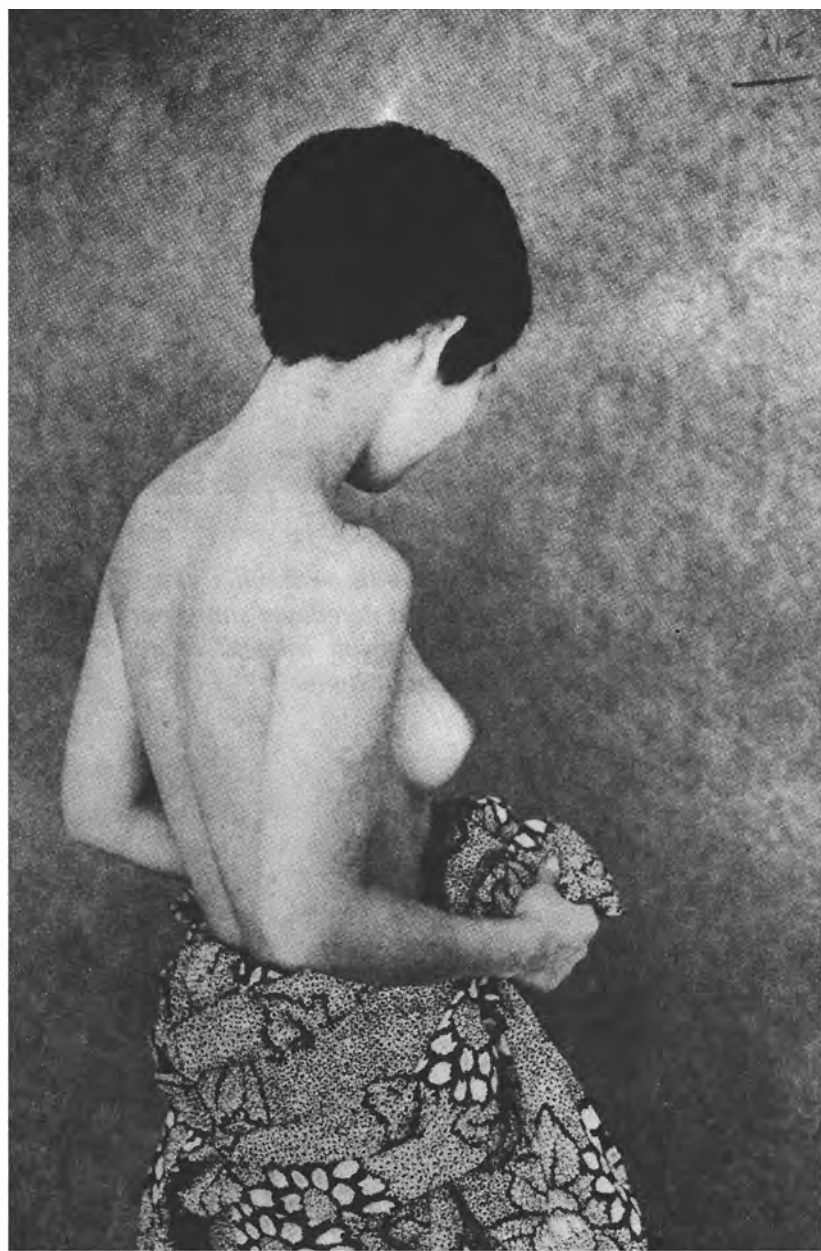
Erotizme karşı eğilimleri de bu arada not edelim. Bill Brand'ın "*Çıplak Üzerine Perspektifler*"i, Weston'un Jean-Loup Sieff'in çalışmaları, Diane Arbus'un çıplakları: yatak odalarında, televizyonlarının karşısında günlük yaşantıları içerisinde yakalanmış şaşkın kent insanları.

Sürdürelim: Lucien Clergue'in "*Unutulmaz Çıplaklar*"ı, David Hamilton'un "*Genç Kızları*", Sam Haskins'in "*Cowboy Kate*"si çıplak fotoğrafının en iyi örnekleridirler.

✱ Kimi öneriler:

- ☐ Gövdeyi "ezen" yapay ışığa oranla, doğal ışık daha iyi sonuç verir.
- ☐ Islak deri aldığı ışığı gökkuşağı renklerine ayrıştırır ve her doğrultuda geri yansıtır. Kimi büyük fotoğrafçılar su kenarlarında bu renkleri yakalamak amacıyla çıplak çalışmaları yapmışlardır.
- ☐ Gün doğumu ve batımındaki özel ışık, renkli fotoğrafta daha duyarlı, daha sıcak renkler elde etmemizi sağlar. Genel kural olarak, deri rengi, fotoğrafta *aynının eldesi* en güç olan renktir.

*Ölçülü duruş, edepli hareket, yumuşak ısıık bir
çıplağa sonsuz bir incelik kazandırmada yar-
dımıcı olurlar.*





İnsan'a bulunduğu ortamda ve günlük yaşamında bakmasını ve onu neredeyse simgeleştiren ayrıntıyı vurgulamasını bilmek... İşte fotoğrafçının insansı rolü budur.



İNSAN

Fotoğraf aynı zamanda, karşıdan, yandan, çeyrekten, büyük plan, Amerikan plan, boydan “bütün” insandır. Tarlasında, kentinde, işinde, plajda, düşlerinde insan. Yaşamı, alıştığı çevresiyle büyük insan ailesi “Family of Man”, Steichen’ın girişi-miyle düzenlenen çağımızın en büyük fotoğraf sergisinin günümüze dek gelen adı. Fotoğraf, kendi yolunu bulur, insan görüntüsünü “ifşa” ederek kendi özgün dilini yaratır ve resim sanatının daha soyut araştırmalara yönelebilmesini sağlar.

Röportajdır: Süt emziren anne, kuru yaprak giysili çocuk, çalışan insan, acı çeken insan, neşeli insan vs. vs.

Binlerce kez çoğaltılmış bile olsa, fotoğraf, tanrının yalnızca tek kopya olarak yarattığı aynı kişiyi bin kez yeniden gösterebilir.



Kişilerin düzeni, hacim oyunları, aydınlık ve karanlık bölgeler, doğrular bu tarla çalışması sahnesini hayranlık verici bir kompozisyona dönüştürmek için el ele veriyorlar.

TANIK

III. Napolyon'un İngiltere'yi ziyareti daha 1855'de ıslak jelatin yardımıyla durağanlaştırılmıştı. Seferler, savaşlar, devrimler, isyanlar, geziler, kısacası olaylar, fotoğrafın konuları olmaya başladılar. Brady, bağımsızlık savaşlarında, 26 meslekdaşıyla görüntüler alıyordu. 1870 Fransız-Alman savaşı, Komün yönetimindeki Paris fotoğrafları heyecan verici röportajlardı.

Hızlı çekimle, dekorlar, sokak, kent, manzara canlanmışlar, hareketlendirilmişlerdi. Çünkü daha önce zorunlu poz süresi, devinimi yakalama olanağını vermiyordu.

Flaubert ve Maxime du Camp, Mısır, Suriye ve Filistin'e giderler. 1852'den sonra gezi fotoğrafı derlemeleri yayımlanmaya başlar, (Blanquardt-Evrard) "Altına Hücum" fotoğraflarını, yük arabaları, araba-laboratuvarlarıyla uzun kervanları, bu gerçek fotoğraf yolculuklarını, bugün kafamızda canlandırmak zordur.

Bir görgü tanığı gibi, bıkmak bilmeyen merakıyla gereken yerde ve anda hazır bulunan fotoğrafçı, devinimi olanca doğallığında ve özgünlüğünde durdurur.



Yirmibeş hamal, görüntüler alabilmek için Montblanc'a tırmanıyorlardı. Bu çağın geçerli 24 × 30 cm ve hatta 50 × 60 cm'lik cam plâkalarını bir an gözümüzün önüne getirirsek bunun ne denli zor bir iş olduğu daha iyi anlaşılır. Nadar, 1858'de balonundan ilk hava fotoğraflarını almayı başarır.

Fotoğraf, ressamı hem kendine çekiyor hem de işkillendiriyordu. İngres'in "Fotoğraf çok güzel, fakat bunu her yerde söylememeli" sözü bu durumun kanıtıdır. Fotoğraf ve resim çakışır, karşılaşır, etkileşir ve sonunda ayrı ayrı özgürleşir. İzlenimcilerin (impressionists) ilk sergilerini Nadar'ın yanında açtıklarını da unutmayalım. Daha sonra fotoğraf, örneğin portre ve büyük savaş sahneleri gibi, resmin üzerine düşme zorunda olmadığı alanlara el attı.

Fotoğraf, yalnızca "sanatsal" olması gereken bir tanıklık değildir. Herşeyden önce bir belgedir.

BELGE

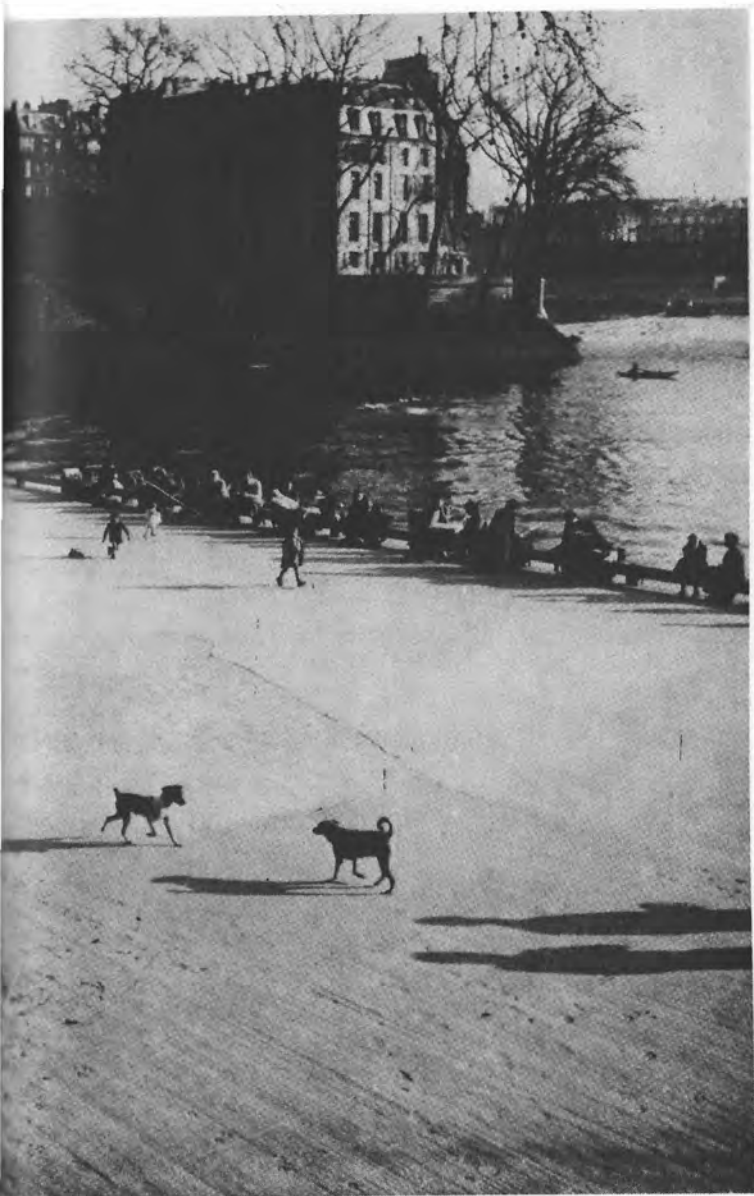
Amerika’da, (1905’e doğru) Riis ve Hine, tezgahlarda ve madenlerde çalışan çocukların çalışma koşullarını toplumbilimci göz-üyle görüntülüyorlardı.

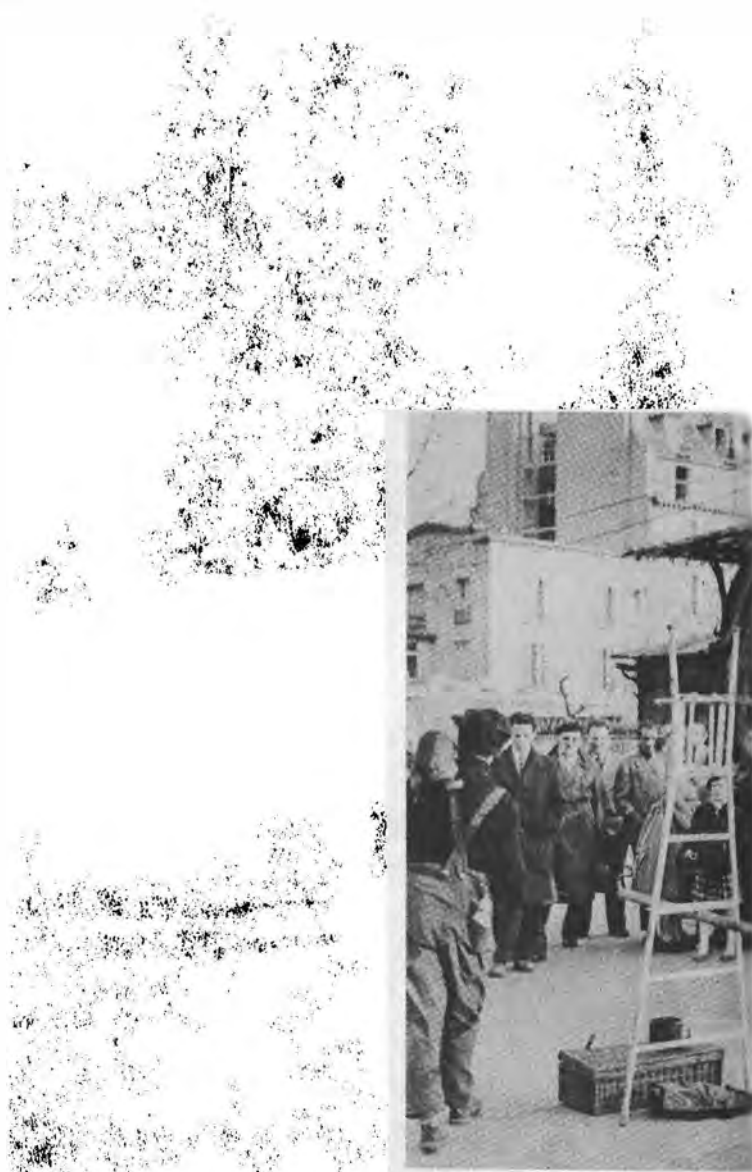
Steiglitz, Steichen, Paul Strand “yaratıcı” fotoğrafın yollarını açtılar.

1925’lerden sonra, küçük boy Leica ve Contax’larla Almanya’da (Münchner Illustrierte), Fransa’da (Vu), İngiltere’de (Picture Post) ve Amerika’da (Life) ile gazete fotoğrafçılığı çığrı açıldı. Basınla birlikte fotoröportaj geniş kitlelere ulaştı. 1935’de, Roy Stryker bunalım Amerika’sının 200.000’den fazla görüntüsünü alacak olan 30 kadar fotoğrafçıyı yönetiyordu. Kongre kitaplığı Walker Evans, Dorothea Lange, Arthur Rothsten, Russel Lee, Jack Delano, John Vachon’un fotoğraflarını belgeliklerine (ar-

*Zamanın ağır akışının
kavrıldığı sıradan bir
anın yalın yansıması olan
benzeri görüntüleri, göz
ancak sürekli arayış du-
rumunda yakalayacak-
tır.*

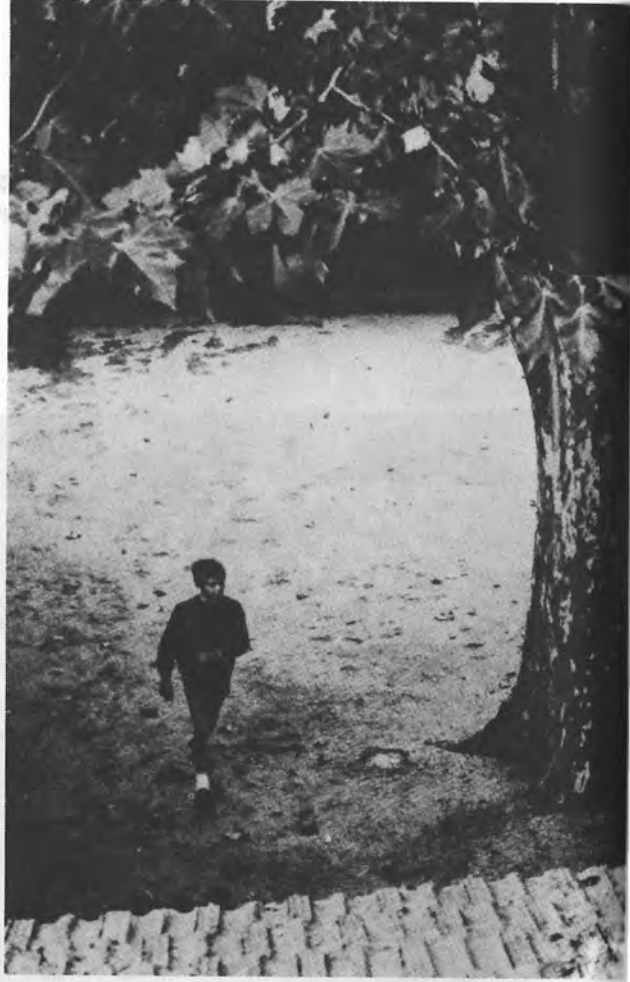






Objektif yaşantımızın her anında karşımıza çıkan benzeri ilginç olaylara tanıklık eder ve onları kendi biçimiyle (uslûp) anlatır.





Çocukluğun parlak yankılarıyle çınlayan okul bahçesi, saçak üstünden duyarkatla apansız avlanmış.



şiv) yerleştirir. Alfred Einstaedt, Margaret Bourke-White, Kertesz Hutton, Brassai, Brandt, Weegee gibi büyük haber fotoğrafçıları (röportajcılar) dünyayı dolaşıyorlardı.

Savaşın sonra, Henri Garter-Bresson, Robert Capa ve David Seymour, ünlü ve saygın Magnum haber ajansını kurdular.

Life'in, Match ve Réalité'nin tüm haber fotoğrafçılarının isimlerini burada teker teker anmak olanaksız. Yaratıcısını anımsamadığımız bir görüntünün çoğu kez belleğimizde yer ettiğini çoğumuz biliriz. Herbiri, gerek "sıcak noktaların" zor koşullarını, gerekse hiçbir şeyin geçmediği dingin noktaların özgün görüntüler dağarcığını beraberinde getirir.

İNSAN ve MANZARA

Kentsel çevresinde, yaşamında insan: William Klein'ın New York, Roma, Tokyo üzerine derlemeleri (albüm) Bruce Davidson'un 100. Sokak üzerine derinlemesine denemeleri bu konuda en iyi örneklerdir.

Weston'un California manzaralarını, Denis Brihat'ın kapısının önünü, kendi bahçesindeki taze filizleri görüntülediğini biliyoruz. Herbirimiz, kişisel yaşamımızın röportajcılarıyız. Çocuklarımızın büyüyüşlerini gözlemliyor, kentimizde yürüyor, sarı meyvalarını yediğimiz, sabah güneşinde keyif çatan armut ağacını seviyoruz. Birşeyler bulmak için çok uzaklara gitmek gerekmez. Rembrandt Amsterdam'dan hiç ayrılmadı. Hepsi aynı görüntüleri almak ve sanki hiçbirsey görmemek için aynı noktaya saldıran çoğu gezginciler (turist) gibi makinesinin ardından koşturmak da gerekmez.

Fotoğraf uzayda ve zamanda bir pencere, bir kesişme noktasıdır. Işınlardan objektifle, bir bakışın bizimkiyle, bir anın bir devinimle karşılaşma noktası. Röportaj tüm olanaklarıyla önümüzde bizi bekliyor.

* ☐ Reçetesi ya da püf noktası yok. Aygıtımız en yakın yardımcımızdır. İçgüdümüzün bir uzantısıdır. Donanımımızı olabildiğince daha çok yalınlaştıralım, aynı tip filmleri kullanıp, duyarlılık sınırlarını, poz enlemlerini olabildiğince daha iyi tanıyalım.

☐ *Siyah ve beyaz için* açık havada 100-125 ASA'lık (örneğin F P4 Ilford, Plus X Kodak, Agfapan 100) bir film görevli olarak daha az bir poz süresi verir: f/11 - 1/100 ya da f 5/6 - 1/500.

Daha az ışıklı ve kapalı bir alanda 400 ASA'lık (TRİ X Kodak, HP4 Ilford, Agfapan 400) bir film kullanmak yeğdir.

☐ *Renkli için, açık havada* Kodachrome II, 25 ASA, Ektachrome, X, 64 ASA, Kodakcolor Gold 100, Fujicolor 100, Agfacolor 100 ya da benzer tip filmler önerilir.

Sınırlı aydınlanmada, 160 ASA Ektachrome, Kodakcolor Gold 200, 400, 1000, Fujicolor 200, 400, 1000 ya da benzer tip filmler yeğlenir.

☐ Son olarak, ışık yetersiz olduğu zaman, normal bir çekim için filmleri banyoda "itebileceğimizi"de anımsayalım.

☐ Çok hareketli bir konu için, netleştirme süresi yetersizse, uzaklığı "ortalama" olarak, örneğin f/8'e 5 metreye ayarlayabiliriz.

Oluşacak alan derinliği geniş bir netlik yayılımı olanağı verir.

Genellikle bütün dillerde fotoğraf “almak” diye geçer. (To take a picture, prendre une photo) Buradaki “almak” sözcüğü görüntüyü durağanlaştırma, onu elde etme anlamlarında kullanılır. (Türkçe’de kullanılan “çekmek” sözcüğü ise içine alma, tutma anlamlarında kullanılır. Ç.N.). Çünkü aygıt ışığı içine alır, toplar ve onun yalnızca bazı ışınlarını kendinde tutar. Fotoğrafa egemen unsur ışıktır.

Haber fotoğrafı için iki yaklaşım olasıdır: fotoğrafçının olabildiğince gizlenmesini, hemen hemen görülmemesini ön koşul olarak zorunlu kılan, kesin anın “yakaladığı” “kaçan görüntü” bir de çevreye uyan fotoğrafçının, modeli tarafından bir arkadaş, dost olarak kabul edildiği “hazır görüntü”.

Gerçekte model, filmde daha duyarlıdır. Ona saldırmamak, yüklenmemek, üstüne gitmemek, mitralyözlememek (ne deyim!) tersine, saygılı olmak, herşeyin yolunda gittiği anı kucaklamak gerekir. Neden “Yarın fotoğrafını çekmeye geleceğim.” demeli? Yarın, ışık, kişiler, olay, ortam, herşey değişmiş olacaktır. “Klik” önce düşüncede olur.

Görüntü avcısı uyanıktır, gözü açıktır, yoksa fotoğraf geçip gider, kaçır ve de yeniden yakalanması olanak dışıdır. Fotoğraf, fotoğrafçıdan daha hızlı koşar. Bizim bu dikkatimize makine de katılmalı, tüm çabalarımızda yanımızda olmalıdır. Bizim ayrılmaz bir parçamızdır o. Yoksa, “önceden kestirilemiyeni” kaçırma tehlikesini göze alıyoruz demektir.

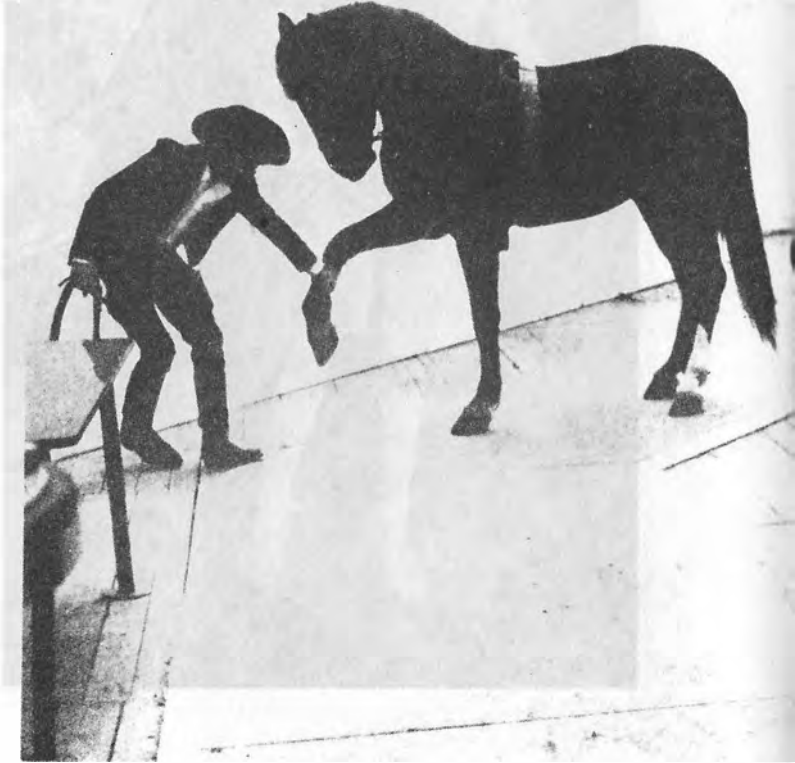
Burada kompozisyon, beyazlığıyla eli ortaya çıkartan, derinin matlığını ve modelin bakışlarındaki derinliği belirginleştiren boruda düğümleniyor.



Ağacın gövdesinde çocuk palyaço belirirken, kompozisyon, sol yana ters tonlarda hemen hemen benzeri bir görüntünün ölçüp biçilerek yerleştirilmesiyle güç kazanıyor.

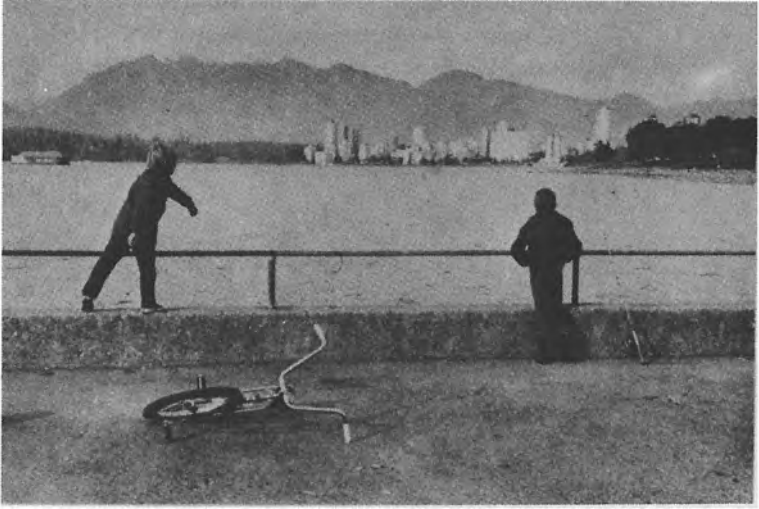


*Koyu lekeler oyunu, aydınlık dipdüzeyde ke-
sişen devimleri ve bu dipdüzeyle karşıtlık için-
deki ön planın zengin nesneler bütünü, kırılan
doğrularla birlikte olağandışı büyüleyici bir gö-
rünüm oluşturunyorlar.*





THE WOLF
SING SING
AND SING



*Alan derinliği oyunuyla oluşturulan net ön ve
arka düzlemler yanıtlaşarak birbirlerinin de-
đerini ortaya koyuyorlar.*

KOMPOZİSYON

İki boyutlu bir yüzeyde, doğal olarak, ağır basan noktalar, heyecan veren, dikkati çeken kısımlar olacaktır. Fotoğraf aynada kendisini görebilir. Kompozisyon gücünün böyle bir işleme nedenli dayanabileceğini sınamak istiyorsanız, fotoğrafı bir aynanın karşısına ya da başaşağı koyun, sonuç ilgi çekici olacaktır. Bununla birlikte değişmez kompozisyon kurallarının var olduğu da söylenemez. Fotoğrafı resimle karşılaştırma yanlışlığına düşmeyelim. Resim, kendi özgün kurallarına boyun eğer. (kompozisyon ve perspektif kuralları çağlar boyunca gelişerek günümüze ulaştılar.)

Ressam, tualini istediği gibi değiştirebilir, fakat fotoğrafta çekimden sonra hiçbir değiştirme olanağı yoktur. Kompozisyon anlıktır ve kesindir. Haber-fotoğrafta 24 × 36 boy en uygun geçtir ve küçük boy, doğrudan çekimle eş anlamda kullanılır. Büyük fotoğrafçılar çekimden sonra çerçeveleme yapmazlar. Gartier Bresson denemelerini sonradan kesip biçmeyi kendine kesin olarak yasaklar. Herşey, bir bakışla yaşamın kaynaşmasında çözümlenir. Bir bakış çağları aşar. Eskilerden bir gün bir Çin İmparatoru baş ressamına bir kuş yapmasını buyurur. Res-

1000

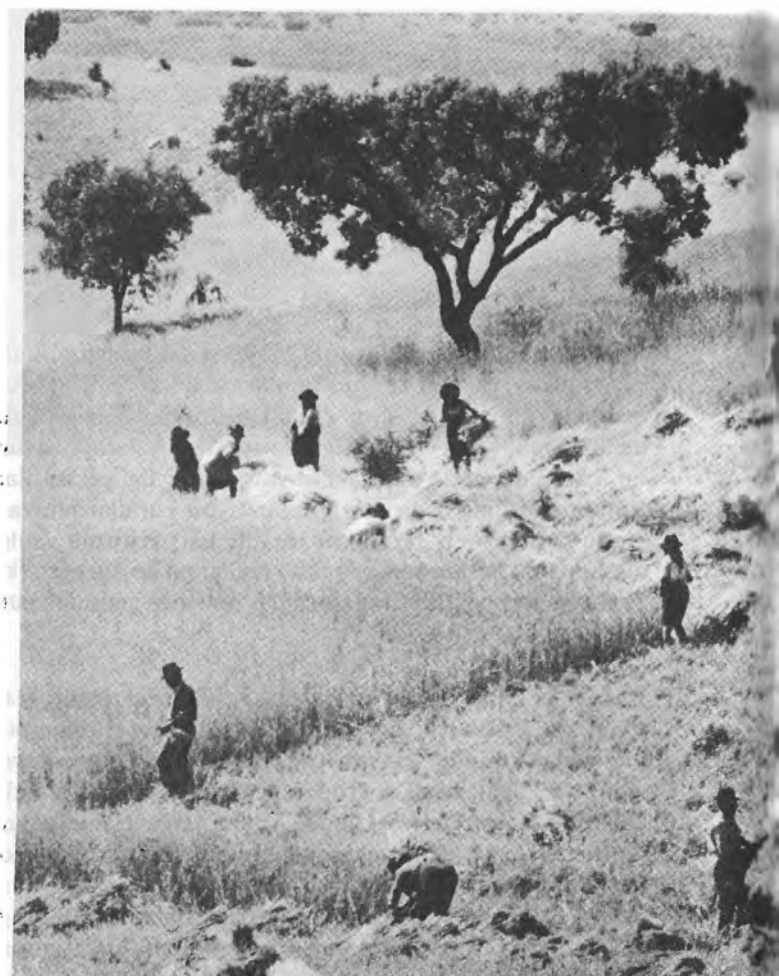
1000

1000
1000
1000

1000
1000
1000

1000
1000
1000

1000
1000



Kırık bir çapraz, biçilmemiş başaklar ve biçilmiş tarlalardaki demetler arasına dahi bir sanatçının elinden ıkmaşcasına serpiştirilmiş çalışan insanlardan oluşan bu olağanüştü kompozisyonu ikiye bölüyor.



sam günlerce aylarca bekler, sonunda imparator kuşum diye tutturur. Ressam huzura elleri boş gelir. Fakat bir çizgide resmediverir kuşu. İşte bu çizgide imparatorun istediği kuşun tüm özellikleri vardır.

Fotoğrafta da, o çarpıcı çekim anında, yüreğin, kafanın ve gözün bir kaynaşması yatar. Bir görüntünün gücü, teknikten çok yaratıcısının düşüncesinin saflığında, berraklığında gizlidir. Haber-fotoğraf, yalnızca birbirinden bağımsız bir dizi görüntü değil, fotoğrafçının düşünceleriyle birbirine bağlı bir bütündür. Buna verilmiş en iyi örnek Eugène Smith'in *Life* için hazırladığı "İspanyol Köyü" haber dizisidir.

İyi haber-fotoğrafta görüntü yerini bulur. Haber-fotoğrafın kendine özgün anlatımını sinema ya da resimle karıştırmamak gerekir. Fotoğrafını çektikleriniz oyuncu (aktör) değil, kişilerdir. Başkalarının yaşamını da yaşarız.

"İyi" bir kompozisyonun nasıl yapılacağını belirleyen kesin kurallar olmamasına karşın, en azından "kötü" çerçevelememek için nelere uyulması gerektiğini gösteren kimi önerilerde bulunulabilir.

1. Topluluk fotoğrafları ve portreler

Modelinize olabildiğince yaklaşın, yitik alanlardan ölü açılardan her zaman kaçının.

Kişilerinizin baş ve ayaklarını "kesmekten" sakının. Refleks olmayan vizörlü makinede, ilk planlarda paralaksdan doğan çerçeveleme yanlışları çok sık olur. Ortalama bir ayarlamayla bunu düzeltmeye çalışın. Eğer bunu başaramazsanız buna karşı kompozisyonunuzda biraz "boşluk" bırakın.

Modelinize karşı acemice, inceden inceye ayarlı hareketlerde bulunmaktan kaçının. Konumlarını inceleyin, sarkmış elleri toplayın, eğer oturuyorsa objektifin içine uzanan bacaklara engel olun. Onları genellikle büzen, kasan çekim havasından uzaklaştırın.

Her ne şekilde olursa olsun kişileri bir anıtın ya da bir sanat yapısının önünde çekmekten kaçının, ya birinde ya da ötekinde karar kılın. Her ikisinin de değerini aynı anda ortaya koymak zordur.

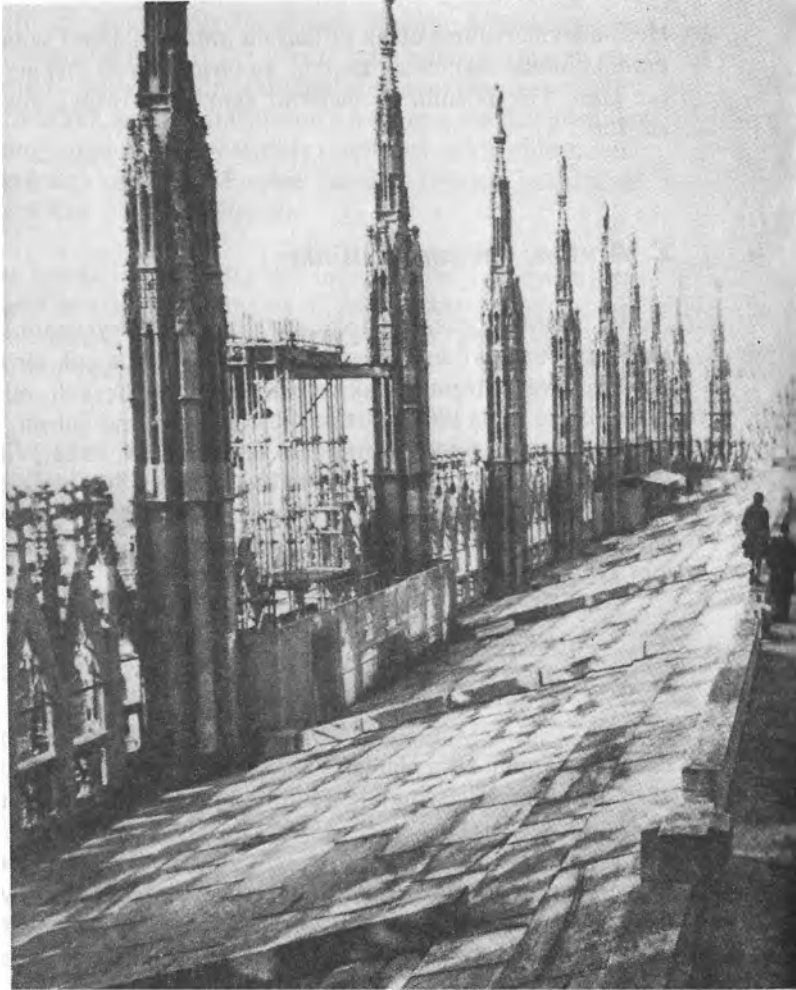
2. Anıtlar, mimari bütünler

Anıtın tümünü, örneğin şatoyu, kuleleriyle, kiliseyi uzantılarıyla sistemli bir şekilde almaya çabalamayın. Daha çok bir kartpostalın bize belirgin olarak veremeyeceği, bir heykeli, mimari bir ayrıntıyı ya da bir kabartmayı ortaya koymaya çalışın. Kısa odaklı objektiflerin geniş bir görüş açıları vardır. Fakat, vurgulanmış fazla belirgin kaçış çizgilerine ve bozulmuş perspektife dikkat edin. Çok açılmış dikey çizgiler, bina yüzleri, katedrallerin ya da şatoların açılı çizgileri, birbirlerinin içine giriyorlarmış gibi kötü bir izlenim bırakacaklardır.

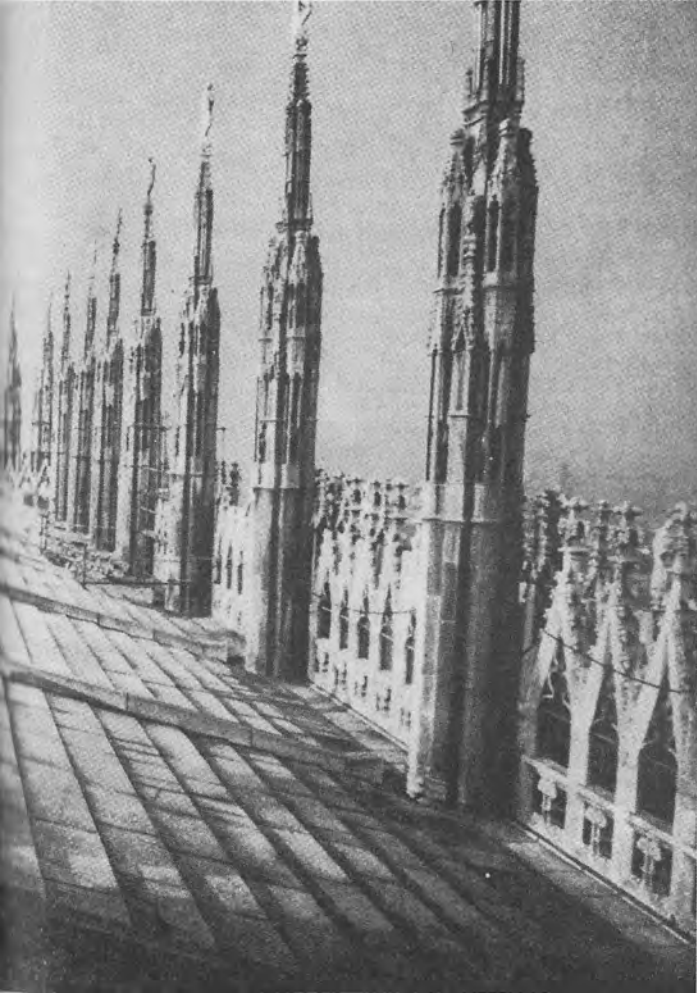
3. Manzaralar

Eğer manzaranın arka planları ilginçse, fotoğrafınızı bayağı, tekdüze olmaktan kurtarmak için kimi ön plan unsurlarını bir yana bırakmak gerekir.

Buna karşılık, görüntüyü, dikkati dağıtmaktan öte bir işe yaramayacak ön planlar ya da sıkıştıran kalabalık arka planlar gibi yardımcı unsurlarla boğmamak gerekir.



Genellikle bir yapının tümünü alma kaygısına düşmeden, buradaki gibi ayrıksınlığı, (originalite), olağandışı bir görünümü ortaya çıkaracak bir ayrıntıyı seçmesini bilmek gerekir.







Fotoğrafçı, ufuk çizgisini görüntünün üstüne kaydırarak, ağırlığı taş yol çizgilerinin vargüçleriyle belirginleştirdikleri manzaraya vermeyi yeğliyor.

Ufuk çizgisinin görüntüyü tam ortasından bölmemesine özen gösterin. Kompozisyonu, görüntüyü yavanlaştırır ve donuklaştırır. Tersine, ya yerin ya da göğün ikisinden hangisinin önemini vurgulayacağınıza karar verin.

Sokağı, ya da bir başka noktayı tam karşıdan görüntülemekten, yatay ve koşut (paralel) doğrulardan kaçının. Buna karşılık, bir noktada dağılan perspektif çizgilerinin olanaklarından yararlanın.

Genel kural olarak, ana konuyu fotoğrafın ortasına zorla oturtmayın. Asimetri yaşam kaynağıdır, simetriyse çoğu kez donuk ve durgundur. Çekim sırasında kompozisyonu “önceden kestirmek” en iyisidir. Bir kez çektikten sonra, büyük fotoğrafçıların bir daha çerçeveleme yapmadıklarını önceden belirtmiştik. Herşeye karşın, hiçkimse bakışının yanılmazlığını öne süremez. Ortalama bir klişeyi eldeğmeden saklamaktansa kontakt kağıdına basımdan sonra göze batan bir kusuru dışarıda bırakmak ve belli bir ayrıntının değerini verip yeniden çerçevelemek yeğdir. Fakat bu başvurulacak en son işlemdir.

FOTOĞRAFÇI

Baudelaire “şu güneş vurgunları” diye sözediyor. O’Henry “Optik oburu” diye yazıyor, “altın çağ”ın (Belle epoque) gülmeceli bir resminde ise “ışık ressamı” deniyor fotoğrafçı için. Bana öyle geliyor ki, fotoğrafçı yalnız olmalıdır. Kendisiyle konusu arasındaki çakışması tek başına duymalıdır.

Sinema ya da televizyon ekibinin çalışması daha başka bir yöneme dayanır. Bir yazarın biçiminden (uslûp), ressamın fırça vuruşundan söz edilir. Şimdi de fotoğrafçının konuya “yaklaşımı”nı inceleyelim.

“Kişilere bu denli yaklaşmayı nasıl başarabiliyorsunuz?” diye sorulur bana. Bir İran köyünde bir doktor bana, “Bu çevrenin insanları fotoğraflarının çekilmesine ilk kez izin verdiler, çünkü davranışlarında saldırgan değildiniz” dedi. Bazılarının elinden fotoğraf daha başından kaçmıştır. Tepki görmeden fotoğraf çekebilmek, kendini bu işe vermek, adamakla olur.

Kişilere, sanki kendi öz ailemizdenmişler gibi yaklaşmaya çalışın. Ülkenizde ekmeklerini, Meksika'da galetelerini, Hindistan'da pirinçlerini paylaşın. Fotoğrafçı yaşamın emrinde, olay yerindedir. Çünkü fotoğrafçı bellekten çalışamaz.

Tchékov arkadaşı Souverine'e "Bize gelince, yaşamı olduğu gibi ve üzerinde bir yargıya varmadan almakla yetiniyoruz" diye yazıyor.

Binbir çeşit fotoğrafçı tanıyoruz:

Yazar fotoğrafçı: Tchékov ve Zola;

Şair fotoğrafçı: Lewis Carroll;

Drama yazarı fotoğrafçı: Bernard Shaw, Strindberg;

Ressam fotoğrafçı: Delacroix, Degas, Vuillard;

Havacı fotoğrafçı: Nadar;

Basın, set fotoğrafçısı;

Paraşütçü haber fotoğrafçısı;

Savaş fotoğrafçısı;

Bariş fotoğrafçısı;

Kelebek, moda, pazar fotoğrafçısı;

Ayda fotoğraf;

İnsanı şaşkına çeviren şok fotoğraf;

Ünlüleri sıkıştıran fotoğraf; ("Paparazzi").

Kapak kızlarıyla, cümbüşü andıran ardarda çekimleriyle “Blow-up” filminin unutulmaz sanatçısı Dustin Hoffman...

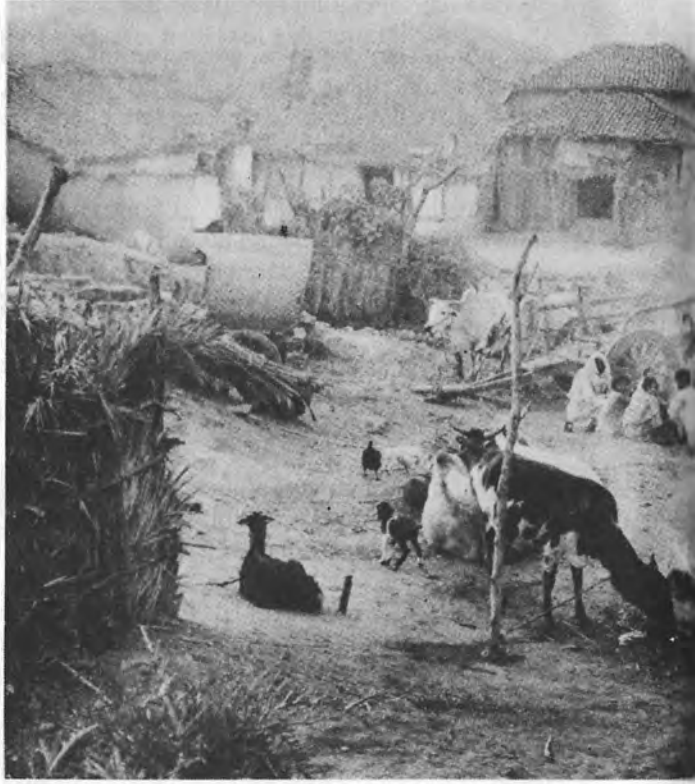
Görüntü hırsızı, çoğu kez, görmeyen fakat sinekleri yutan bu kalemun gibi silik ve isimsizdir. Bir gülücüğü, zamanı, ışığı “portrenizi çekiyorum: size tekrar vermek için”le değiştirip, aşırabilmek için. Çeken kim, çekilen kim? Herkes kendinde taşıdığı görüntüleri gözler, onları kollar. “Eğer beni önceden bulsaydın beni aramayacaktın”. Fotoğrafçı kimi kez, ortak kanının çekilmesini istemediği bir görüntüyü buna rağmen almak zorunluluğunu duyar. “Ve kimi kez insanın gördüğünü sandığını gördüm”. Bu alınan ve iletilen bir esin değil midir?

Bir haber fotoğrafçısı doğal olarak dünyada her yere yollanır, fakat amatör fotoğrafçı, kendi yakın çevresini, ülkesini didiklemekten bıkmayacaktır.

Fotoğraf bize kendi yaşantımızı alıkoyma ayrıcalığını sunmaktadır. Fotoğraf, fotoğrafçının dışında bir olay değildir, beklediği karşılaşma denli onunla iç içedir.

En şaşırtıcı aygıt bile büyüğü değildir, büyüğü olması gereken birisi varsa o sizsiniz. Fotoğraf düş kurdurur, dizi filmlerde, ekranda karşımıza çıkar. Fotoğrafçı, yalnızca klişenin alındığı anın fotoğrafçısı değildir. Tüm yaşamıdır arayışına katılan. Bizimle ister gezsin, ister dolaşsın, ister yemek yesin bütün bunlar geçmiş ve gelecek gibi bütünleşmişlerdir.

Fotoğrafçılık bir yaşam biçiminden başka birşey değildir. Ve bugün, fotoğrafçı sizlersiniz!



Kompozisyonunun duyarlılığının bilinciyle önünde titrenecek yaşamın bize armağanı benzeri bir tablonun uçucu güzelliğini böylesine dondurabilmeyi kim düşlemez?





“Herkes kendinde taşıdığı görüntünün ardında koşar”. Buradaki fotoğraf da kaynağını, fotoğrafçının bilinçaltıyla apansız algısı arasındaki gizemli uyumdan alıyor.





Aydınlık ve gölge kişinin konumunu pek yerinde olarak bölüyorlar... tokmağı tutan kolun devinimini üstüne basa basa vurgulayan bu sahne, derin bir durulukla donanmış.

**ÇEKİM
SONRASI**

YENİDEN BULUNAN ZAMAN

Fotoğraf serüvenine atılan herkese kişisel laboratuvarını kurması öğütlenir. Fotoğrafçının uzak kaldığını sandığı işin zanaat yanını, el emeği işte bu anda başlar.

Çekimde elkonulan ışığı yeniden yakalamak için kapanılan karanlık odada, tüm bir evren, sevilen yüz, tanıdık manzara, bir küvetin dibinde yavaş yavaş belirecektir.

Küçük bir odacıkta, bir kıyıda, konunun yabancıları herkese yasak, Mavi Sakal'inkini andıran gizli bir kuytu, köşede derme çatma bir laboratuvar oluşturulabilir. Bu konuya ilerde yeniden değineceğiz. Bu kuytu, kimi kez bir banyo, kimi kez bir mutfak olabilir: Degas, Renoir ve Mallarme'nin fotoğraflarını mutfakta basıyordu. Geçmiş anları tutmanın ve yeniden bulmanın sevinciyle birlikte, agrandizörümüzün ışığı altında, kahramanlarımızın tıpkı Gülliverinkiler gibi boy ve ölçek değiştirmelerini yaşarız.

1839'lara doğru Daguerre, geliştirme (devolopman) ilkesini buluyor ve iyod buharından geçirilmiş gümüşlü bakır plakasının

üzerinde görüntüyü oluşturmayı başarıyordu. Bu buluştan sonra, fotoğrafçı laboratuvarını sırtına vurabiliyordu. Selüloz asetanının etherle alkol karışımında eritilmesinden elde edilen kollodyonlu plakalarını çadırında kendisi hazırlıyordu. Gümüş banyosundan geçirilip duyarlılaştırılan plakaya ışık veriliyor ve banyo edilebiliyordu. Tıpkı bir alşimist gibi, teraziler, imbicler, kimyasal bileşiklerin ortasında poz veren birçok fotoğrafçıyı eski fotoğraflardan tanıyoruz. Günümüzde, filmlerimizi görünür kılmak, kontakt almak ve kağıt üzerinde büyötmek için, suda eritilmeleri yeterli olan hazır fotoğraf gereçleri her köşe başında satılmaktadır.

Eğer gerçekten fotoğraf meraklıysak, bu değişik aşamaların uygulamasını kendi kendimize yaparak, konunun yabancısına karanlık gibi görönen tüm işlemleri daha iyi anlayabiliriz.

Negatif ve Pozitif:

Gümüş tuzları ışıktaki karardığından, banyo sırasında en aydınlık alanlar (örneğin gökyüzü) en koyu lekelerle dönüşürken, ışığı daha az yansıtan karanlık alanlar gümüş tuzlarını daha az etkilediklerinden tersine saydam kalırlar. Demek ki banyo edilen film, aydınlık ve karanlık değerlerin tamamen tersine dönüştüğü bir negatif vermektedir. Bu film bir ışık kaynağının altına (Agrandizör) girdiğinde, filmin saydam kısımları ışığı bırakırken karanlık bölgeler buna engel olacaktadırlar. Işık verme ve kağıda basım sırasında da negatifinkinin aynı yöntemlerle, en çok ışık alan kısımları açık, gölgede kalanları koyu ve tüm ara renkleri aslına uygun olarak elde ederiz. Pozitif işlemi, başlangıçtaki ışık dağılımını yeniden verecektir.

Aynı ilke renkli filmler içinde geçerlidir, fakat bunlara aynı eriyikte çift işlem uygulanması söz konusudur.

LABORATUVAR: KİM İÇİN NE İÇİN?

Bu iki işlemden, negatif ve pozitif banyolardan hangisi amatör fotoğrafçı tarafından gerçekleştirilebilir ve sonuçta ne gibi kazançlar elde edilir?(*)

Laboratuvar kurmanız tamamen gereksizdir. Eğer:	Filmlerinizin banyosunu kendi başınıza yapmak istiyorsanız, unutmayınız ki:	Fotoğraflarınızı büyültmek istiyorsanız biliniz ki:
● Sanatsal kaygılardan uzak, yalnızca anı fotoğraflarıyla yetinme eğilimindeyseniz; ● Görüntünün fazla büyütülmesine olanak vermeyen ucuz ya da kendinden banyolu bir Polaroid aygıtınız varsa; ● Banyosu profesyonel laboratuvarları gerektiren diapozi-tif çekimleriyle ilgiliniyorsanız; ● Banyoları ve büyütme işlemleri çok olan kart üzerine renkli fotoğraflar çekiyorsanız;	● Bu işlem profesyonel bir laboratuvar-da oldukça ucuza yaptırılabilir; ● Haftada en az bir makara banyo etmiyorsanız, kimyasal maddelerin zamanla bozulması yüzünden bu banyo size oldukça pahalıya oturur; ● Yıkama sırasında yapılacak en küçük bir yanlışlık, sonucu geri dönülemez biçimde tehlikeye sokar; ● Bu aşamada "yaratıcı" yön en aza inmiştir. Kompozisyon, aydınlanma, karışıklık, (kontrast) kağıt gibi tüm seçimlik unsurlar işe burada katılırlar.	● Gereçlerin ve aygıtların niteliği ve sayısına göre 2-5 milyon liralık bir parasal kaynak gereklidir; ● Profesyonel fotoğrafçılar ya da laboratuvarlar baskı (agrandisman) işlemlerini oldukça pahalıya yaptıklarından bu yatırım kendini kısa sürede ödeyecektir; ● Bu çalışma zamanınızı çok alacağından gerçek bir "merak" (Hobby) olarak ele alınması gereklidir; ● Yaratı ve buluş olanakları laboratuvarın bu evresinde sınırsız olduğundan, ancak bundan sonra kendi fotoğraflarınızın yapımıcısı olabilirsiniz.

(*) Fiyatlar ortalama Türkiye fiyatlarıyla değiştirilmiştir. (Ç.N.)

LABORATUVARI NEREYE VE NASIL KURMALI

Bu amacı yönelik bir oda ayırmak kuşkusuz en uygundur. Fakat hele çağımız apartmanlarında fazla yer bir lüks. Böyle olunca çoğu kez bir bölmeyi (mutfak ya da banyo) asıl kullanım amacından laboratuvara dönüştürmek yapılabileceklerin en iyisidir.

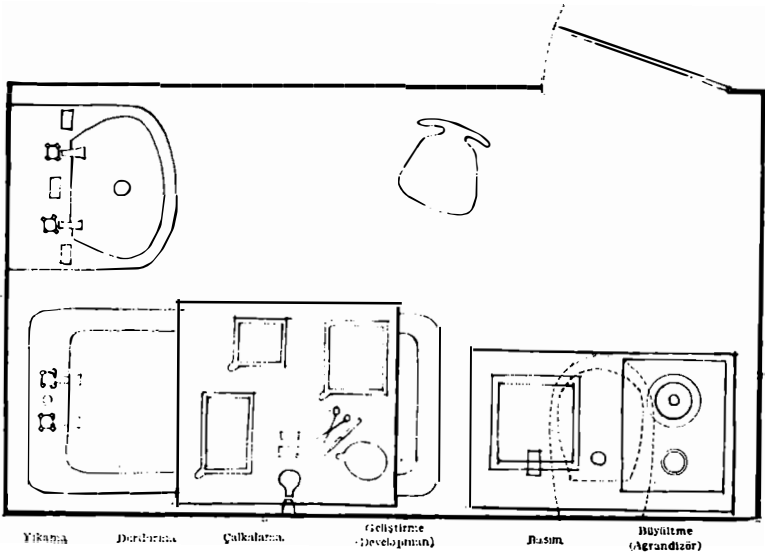
Laboratuvar çok önemli iki koşulu mutlaka sağlama durumundadır;

Akarsuyu olmak.

Tam *karanlığın* oluşturulabileceği bir yerde olmak.

Akarsu: Mutfakta; yıkama, tespit (fixage) ve banyo için en uygun yer olması nedeniyle musluk lavabosundan, baskı gereçleri içinse, varsa mutfak masasından yararlanılabilir.

Banyoda ise, yunağın (küvet) üzerine yerleştirilecek büyük bir tahta düzlem, çalışma yeri görevini üstlenebilir. Yıkama yunağı, banyo yunağının kendisi olacaktır. Büyültme ve basım için de ayrı bir alana gerek vardır.



Tam karanlık: Eğer pencereler genişse ve ışık alıyorsa özenle kapatılmaları gerekir. Işık geçirmez bir perde bu iş için yeterlidir. Diğer bir çözüm yolu ise camları teker teker çok kalın siyah kağıtla kaplamaktır.

Artık araç ve gereçleri satın almanın ve işe koyulmayı düşünmenin zamanı gelmiştir.

BİR LABORATUVARIN SATIN ALIM TUTARI (*)

Bu tutar son derece değişkendir. Satın alınan gereçlerin niteliğine ve edinilen yardımcı unsurların sayısına bağlıdır. Yeni başlayana tümü gerekmez. Son olarak, bu tutar negatif banyosunun yapılıp yapılmamasına ve pozitiflerin ne denli büyültüleceklerine göre de değişir.

En iyisi, geniş aygıt seçeneği üzerinde bize yararlı önerilerde bulunacak, ilgili bir satıcıya başvurmaktır. Bazı mağazalarda bütün gereçleriyle 1 milyon liradan 7-8 milyon liraya değişen fiyatlarda satılırlar. Negatif banyosu için birşey çok önemlidir ve bir seçimi zorunlu kılar: banyo yunakları. Büyültme (agrandissement) içinse vazgeçilemeyecek en önemli unsur bittabiki agrandizörün kendisidir.

Bir laboratuvar kendini ne kadar sürede öder?

Bunu hesaplamak oldukça güçtür. Laboratuvar gereçleri fiyatlarının çok çok farklı olduğunu gördük. Diğer yandan kimya-

* Bu bölümdeki fiyatlar 1\$= 4500 TL bazında hesaplanmıştır. (Ç.N.),

sal maddeler de belli bir süre sonunda özelliklerini kaybettiklerinden, kendilerini, kullanışlarındaki yoğunluğa göre azalıp çoğalan farklı sürelerde öderler. Ne olursa olsun fiyatlar genellikle yanlarına yaklaşılabılır düzeydedir: 1 litre negatif yıkamaç (revelatör, yunakta 24×36 boy 36 çekimlik 5 filmi yıkayabilir) aşağı yukarı (50.000) liradır. Kağıt yıkamaçının tutarı da negatifinkine oldukça yakındır. Litrelik durağanlaştırıcı (fixatör) ise (60.000) liradan daha ucuzdur ve birçok kez kullanılabilir.

Fotoğraf kağıdının fiyatı satın alınan miktara ve niteliğe bağlıdır. Bir örnek vermek gerekirse 18×24 boy kağıdın tutarı (6000-7500) lira arasındadır.

Kısaca, eğer kazançlı çıkmak isteniliyorsa profesyonel bir fotoğrafçı oldukça ucuza, 3000-5000 liraya yaptırılabilen negatif banyosunda elde edilecek kazanç pek öyle üzerinde durulacak denli olmayacaktır. Buna karşılık çok daha uzun bir çalışma süresini zorunlu kılan (büyültme) agrandisman için bu fark oldukça önemli boyutlara ulaşır.

İlerde göreceğimiz, negatiflerin iyisini kötüsünden ayrılabilmesi için vazgeçilmez bir işlem olan “kontakt” işlemi bir fotoğrafçı yaptırdığında en az (20.000) liraya mal olur. Oysa kendi laboratuvarımızda, agrandizörümüzün ışığı altında bu işlem (10.000) liradan daha ucuza gelir. (24×30 cm boy kağıt (8-9000) liradır). Örneğin 30×40 cm’lik bir büyültmenin piyasa fiyatı 50.000 liradır. Oysa kendimiz yaparsak en çok 25.000 liraya gelir.

Bir laboratuvarın bu şekilde yapılacak kaç büyültme sonunda kendini amorti edeceğini bu verilerden yola çıkarak hesaplamak olasıdır. Bu tür bir hesap her ne kadar isteğe kalmış bir oyun olsa da gene de denenmeye değer. Bir laboratuvarın 3 milyon liraya kurulduğunu varsayalım. 30×40 cm boyluk her büyültme (25.000) liralık bir kazanç sağladığına göre laboratuvar 125 inci büyültmede kendisini “ödeyecek” demektir.

Öte yandan, yeniden çerçeveleme gerektirmeyen küçük boy standart baskılarla (büyütmelerle) yetinmeyi düşünüyorsanız bu tür işler profesyonel bir fotoğrafçıda çok daha ucuza yaptırılabilir.

Kesin olan şu ki, “posta pulu”, ya da kartpostal boyutlarını aşan gerçek büyütmeler için laboratuvar çalışmaları bize önemli kazançlar sağlayacaktır. Fakat asıl diğer devindirici güçler —başta fotoğraf tutkusu— size yol göstermelidir. Yoksa zevk alınmadan yapılacak bir çalışmayı iyisini bırakın başkaları daha doğru yapsınlar.

NEGATİF BANYOSU

1. Gereçler

Aşağıdaki gereçleri edinmeniz gerekir:

* *Bir banyo tank'ı* (cuve). İki tür tank vardır. Tam karanlıkta sarılması gerekenler; genellikle, filmin üzerine sarıldığı bir kasnakla tankın kendisinden oluşmuştur.

Gün ışığında doldurulmak için tanklar: Kullanımları çok rahattır ve film banyosunu her türlü ışık altında olanaklı kılarlar. Tank eklenmiş bir ısıölçer (termometre) banyo ısısının denetimini sağlar.

* Yıkamaç (Revelatör) ve saptama (tespit-fixateur) banyolarının ısısını denetlemek için bir *ısıölçer*. Bu banyolar genellikle 20°C'de yapılırlar.

* Değişik banyoların doğru ışık verme sürelerini hesaplamaya yarayan bir *zamanölçer*. Saniye göstergeli bir saat de aynı görevi yüklenebilir.

* Banyoların karışım oranlarını ayarlamak için derecelenmiş plastik ya da camdan *deney kapları*. Bir tane 1 litrelik, bir tane de 250 cc'lik yeterlidir.

* Banyo sıvılarını saklamak için örneğin *plastik şişeler*.

* *Kurutma sırasında filmleri tutmak için paslanmaz tutacaklar*. (maşalar)

* Filmleri asmak için *plastik mandallar*.

* Filmleri saklamak ve düzenlemek için küçük cepciklerden oluşan bir *klasör*. Fakat bu sonuncu olmasa da olur.

2. Kimyasal Eriyikler

Aşağıdaki sıvılardan da edinmeniz gerekir:

Negatif yıkamaç (revelatör): Bunların bir kısmı, suda eritilmek için toz, bir kısmı da özüt (konsantre) sıvı durumda satılırlar. Filmin içlerinde batırılmış olarak kalacağı süre, banyonun hazırlanma koşulları ve yıkamaçın özellikleri her biri için ayrı ayrı belirlenmiştir.

Durdurma banyosu: % 2 oranında sulandırılması gereken asetik asittir. Bu asit piyasada daha çok özüt (konsantre) halde bulunur. Tamamen hazır durdurma banyoları da vardır.

Saptayıcı (Tespitedici-fixatör): Gerek sulandırılacak sıvı, gerekse suda eritilecek toz halde bulunur.

*Objektifin önünde yalın bir biçimde düzente-
nen unsurlar, gerçek bir “ölüdoğa” (natür-
mort) oluşturuyorlar.*



Fotoğrafçı bir dekoru ve onun hemen hemen kopyası bir modeli yanyana getirerek, geçmişle bugünü alışılmamış bir uyumla kaynaştırıyor.



Filmin her yerinin aynı oranda kurummasını sağlayan *ıslatıcı bir eriyik*: En yalın biçimiyle typol'un suda eritilmesinden elde edilir. Kurutma sırasında birikecek tozlara engel olma amacına yönelik antistatik özellikli hazır satılanları da vardır.

3. Banyo Uygulaması

Negatif banyo uygulaması aşağıdaki işlemlere ayrılır: Filmin tanka takılması, filmin banyosu, banyonun durdurulması, yıkama, kurutma ve sıralanma.

Filmin takılması:

Olağan banyolar için, tam karanlıkta filmi kasnağa takın. Gün ışığı banyolu tanklarda ise filmi kasnağa ışıktaki da takabilirsiniz. Bu sonuncular çok kolay kullanımlı olduklarından amatör fotoğrafçıya özellikle önerilir.

Geliştirme (developman):

Yıkamaç banyosunu (revelatörü) kimyasal sıvı ya da tozların tanıtımalklarında belirtilen özelliklerine göre hazırlayın. Banyo ısısını 20°C'ye getirin. Hazırlanan sıvıyı sarılı olduğu tanka dönük, sıkça, dakikada bir kaç kez sallayın;

Filminizin duyarlılığına ve yıkamacınızın “gücü”ne göre değişen, verilmiş banyo süresini dikkatle kollayın. Bu banyo eğer ısı 20 derecenin altındaysa biraz daha uzun, üstündeyse biraz daha kısa sürecektir.

Banyoyu boşaltın, kabı filmle birlikte iki üç kez hafifçe sallayarak çalkalayın.

Geliştirmenin durdurulması:

Durdurma banyonuzu hazırlayın (ya da en iyisi daha en başından hazırlayıp, bir köşeye koyun.)

Kaba boşaltın;

Zaman zaman tankı sallayın;

3 dakika sonra durdurma banyosunu boşaltın,

Saptama (Tespit-Fixage):

Saptama banyosunu hazırlayın (ya da en iyisi daha en baştan hazırlayıp bir köşeye koyun);

Banyoyu tanka boşaltın;

Tıpkı geliştirmede olduğu gibi zaman zaman sallayın; saptama (Fixage) süresi bitince (10 dakika kadar) saptama banyosunu başka bir kaba boşaltın;

Bu banyo saklanıp birkaç kez kullanılabilir.

Yıkama:

Filmi tank'tan çıkarın;

Filmi, musluğun önüne yerleştirilen bir yunağın (küvet) içinde kasnağa sarılı olarak akarsuyun altına bırakın.

Kurutma:

Filmi ıslatıcı sıvının bulunduğu bir yunağın içerisine koyun.

Filmi kasnağından *dikkatlice* ayırın. Islak film çok kolay çizildiğinden, filmimizin bir daha onarılamayacak biçimde zarar görmesi her zaman olasıdır.

Filmi dik duracak biçimde bir maşayla tozlardan uzak bir yere asın. Tamamen kuruyana dek bekleyin. Filmi bir kurulama masasıyla usulca üstünkörü kurulayın.

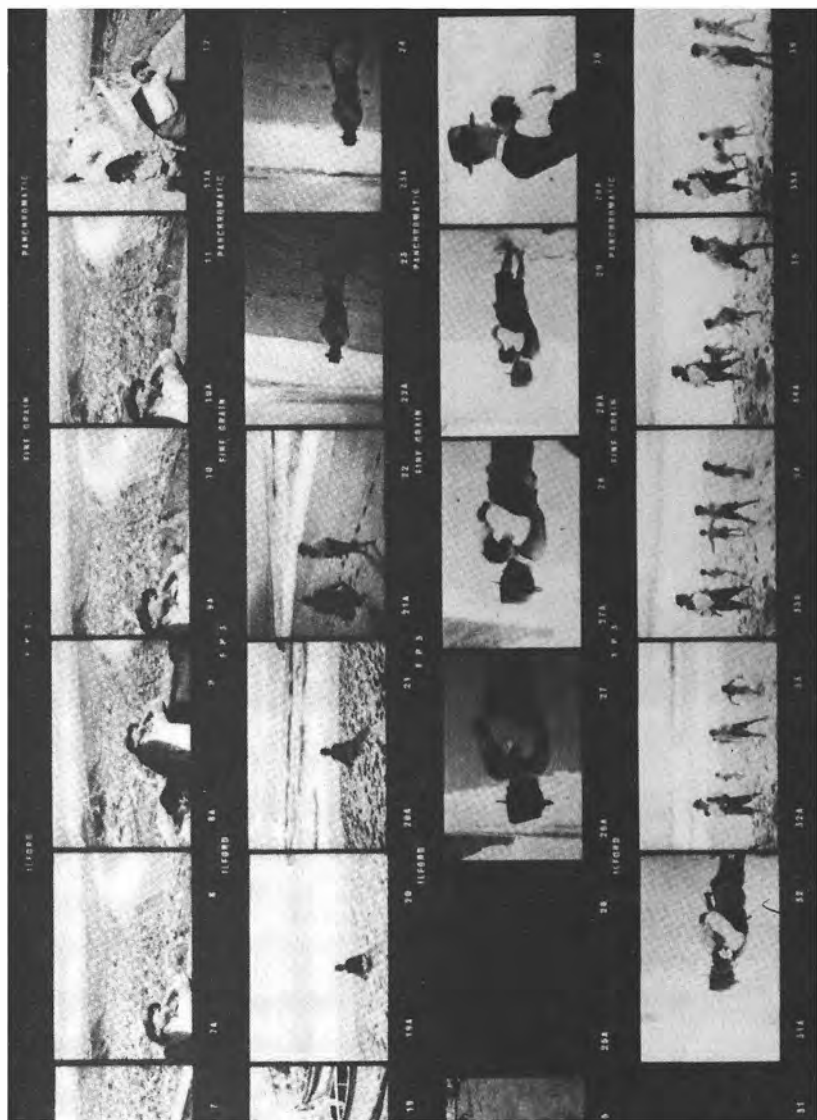
Sınıflama:

Negatifinizi kuşaklar halinde kesin. (24 × 36 film için 6'şar görüntülük 6 kuşak, 6 × 6 film için 4'er görüntülük 3 kuşak gibi...) Aynı filmin tüm kuşaklarını saydam kağıtlı cepciklere yerleştirin ve numaralayın. Bu cepcikleri bir klasöre koyun.

4. Özet çizelge

İşlemler	Gereçler	Kimyasal Sıvılar
Filmin Sarılması	Banyoların hazırlanması için deney kapları ve sıvı ölççekleri, banyo tankı (kendinden ısı ölçerli, gün ışığı tipi tercih edilir).	
Geliştirme (developman)	Isıölçer ve zamanölçer	Negatif yıkamaç (revelatör)
Durdurma		Durdurma banyosu (asetik asit ya da hazır banyo.)
Saptama (tespit-fixage)	Artan banyoyu saklamak için şişeler	Saptayıcı (tespit-fixatör)
Kurutma	Kurutma maşası	Islatıcı sıvı
Sınıflama	Saydam kağıttan cepcikler (poşet) ve klasör.	

Kontakt baskı, aynı konunun farklı ışık verilmiş veya çerçevelenmiş değişik fotoğraflarını karşılaştırmak ve baskı için en zengin anlatımlısını seçmek olanağını verir.





Enine çerçeveleme konuya, uzanan dalgaların yumuşaklığını da katarak sahnenin sevecenliğini boydan alınanlara göre (bir önceki kontakta bakınız) daha da arttırıyor.



Dizinin diğer fotoğrafları insan ve manzarayı içiçeymiş gibi gösterirlerken bu fotoğraf alaylı bir karşıtlık yaratarak, uyuyan insanlarla kenti karşı karşıya getiriyor.

POZİTİF BANYOSU

1. Kontakt baskı

Elde ettiğimiz negatifleri büyültmeyi ve basmayı düşünmeden önce, söz konusu büyültülecek görüntüyü seçmemiz gerekir. Gerçekten uğraşmaya değer mi? Negatifin az bir uğraşla düzeltilemeyecek denli büyük özürleri var mı? sorularını yanıtlamalıyız. Negatiflerin savrulmasını önlemek, ne yaptığını bilerek çerçeveleme yapabilmek ve büyültebilmek için kontakt baskı yöntemine başvurulur. her fotoğrafı tek tek ayaklı ya da ayaksız (el büyültücü) büyülteçle inceleyeceğiz. Cam ve kaygan yüzeylere yazabilen yağlı bir kırmızı kalem, seçtiğimiz çerçeveyi işaretlememize yarar.

Adının da belirttiği gibi, kontak basım, negatifin fotoğraf kağıdına doğrudan “değmesiyle” oluşan, negatif boyutlarında bir dizi pozitif görüntü elde etme yöntemidir. Elde edilen “kontakt levha” bir film makarasının bütün klişelerini denetleyebilmemizi sağlar.

Kuşkusuz, 6×6 kontaklar 24×36 'lara oranla daha belirgin olurlar. Bu sonuncuların klişe niteliğini ve netliğini yanılmadan denetlemek için büyüteç kullanılması önerilir.

Yeni başlayana yeterince kalın ve ağır sıradan bir cam levha, negatif şeritleri ve baskı kağıtlarını birbirine iyice sıkıştırmak için yeterlidir.

Kontakt baskısı, büyültmenin (agrandisman) benzeri işlemlerle yapılır. O halde, bu iş için pozitif baskı işlemlerini bilmek yeterlidir. (*)

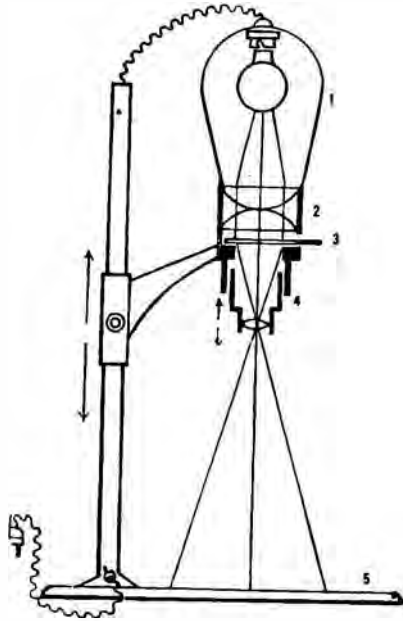
2. Gereçler

Filmlerimizin büyütülmesi (agrandisman) için aşağıdaki gereçlerin alınması gerekir:

Büyüteç (Agrandizör): (Büyüteç-pertavsızla karıştırılmamalıdır Ç.N.). Gerçekten önemli tek harcamadır. Fiyatları 1-3 milyon lira arasında oynar. Bu aygıt bir ışık kaynağının önünde tıpkı bildiğimiz bir ışılda (projektör) olduğu gibi çalışır. Önüne konulan negatif klişe görüntüsünü fotoğraf kağıdının üzerine yansıtmaya yarar.

Büyüteç, basılmak istenen negatif boyuna ayarlanmalıdır. En çok kullanılan iki boy (24×36 , 6×6) üzerine çalışan amatörler için, bu boylara ayarlanabilen büyüteçler vardır. Fakat çoğu kez, klişe boyuna göre objektif değiştirilmesi gerekir.

(*) Ortalama yoğunluktaki negatiflerden kontakt levha eldesinde, büyüteç (agrandizör) objektifinin diyaframını sonuna kadar açıp 5 saniye ışık verilmesi gerektiğini biz gene de anımsatalım.



Büyülteç (Agrandizör)

Bir büyülteçin başlıca parçaları şunlardır:

- Bir ışık kaynağı: Genellikle büyültülecek negatife boyuna bağlı olarak gücü 75 ile 150 W arasında değişen bir ampul.(1)
- Bir ya da birkaç mercekten oluşan, ışığı negatife üzerine yaymaya yarayan bir kondansatör.(2)
- Büyültülecek negatife içine yerleştirilip sıkıştırıldığı bir klişe taşıyıcı.(3)
- Netleştirmeyi yapmak için çoğu kez dönel başlıklı bir fotoğraf objektifi.(4)
- Çerçeveleyici ve fotoğraf kağıdının üzerine konulduğu tahta düzlem.(5)

Işık kaynağı ve büyülteçin optik gövdesinin (1-4) devinimi dikeydir. Düzlem duraldır (sabit). Projeksiyon uzaklığını değiştirdikçe tahta düzlem üzerinde oluşacak görüntü küçülüp büyüyecektir. İstenen büyültme boyutlarını bu şekilde belirlenir.

Laboratuvar Lambası: Büyültme işlemlerinin çoğunun fotoğraf kağıdını etkilemeyen (karartmayan) kimyasal tepki göstermeyen (inactinique) ışıktaki yapılmaları zorunluluğu vardır. Yakut kırmızısı ya da turuncu bir lamba takmakla yetinilebilirse de bir laboratuvar lambası edinilmesi daha iyi olur.

Ayarlanabilir Kağıt Çerçeveleyicisi: Kimi kez büyülteçle birlikte verilen bu çerçeveleyiciden edinilmesi gerekir. Basılmak istenen fotoğraf kağıdının büyülteç düzleminde doğru tutulmasını ve çerçevenin iyi yapılmasını yalnız o sağlayabilir.

Netleştirme Denetleyicisi: Büyülteç düzlemine yansıtılan negatif görüntüsünün netliğini optik bir dizgeyle (sistem) denetleyebilmemize yarar.

Hücre: Işık verme (poz) süresinin doğru olarak saptanmasına yarar. Amatör fotoğrafçı, kağıda doğru ışık süresi verilip verildiğini deneme-yanılma yöntemiyle belirleyerek, kendini oldukça önemli bir harcama gerektiren bu tür bir alış-verişten uzak tutabilir. Bunun yanı sıra, bu tür bir gerecin çalışmaları kolaylaştırmadaki yardımı da yadsınamaz.

Büyültece bağlı anahtarlı bir zamanölçer: Seçilen belirli sayıda saniyeye ayarlanabilir. Süre bitiminde anahtar işlevini yüklenir ve işlemi kendi kendine durdurur.

Başlangıçta, bu tür bir zamanölçer satın almak istemeyenler, belirlenen ışık verme (poz) süresini bir cep zamanölçeriyle (kronometre) denetleyip, büyülteç anahtarını elle de kapatabilirler.

Plastik kap ve yunaklar: Geliştirme (developman), durdurma, saptama (tespit) banyolarının herbiri için, 30×40 cm boyutlarında üç tane yunak, denemelerin son durulama işlemleri için geniş bir kap ve en son olarakta, tabii ki su.

Hangi banyonun hangi yunakta olduğunu karıştırmamak için yunakların değişik renklerde satın alınması önerilir. Sık sık temizlenmeleri ve ovalanmaları gerekir.

Maşalar: Kartları tutmak ve banyolara daldırmak için iki tane plastik, bir tane paslanmaz çelikten maşa alınmalıdır. Geliştirme banyosuna daldırılacak olanıyla saptama banyosuna daldırılacak olanı ayırtetmek, yanlışlıklara neden olmamak için, herbirine ayrı ayrı renkli etiketler yapıştırılması önerilir.

Bir banyoda kirlenmiş maşaları dalgınlıkla bir diğerine daldırmamaya dikkat edin. Yoksa kimyasal sıvıların, niteliklerini düzeltilemeyecek biçimde yitirmeleri tehlikesiyle karşı karşıya kalırsınız.

Isıölçer: Uygun bir ısıda kalmaları zorunlu olan geliştirme ve saptama banyolarının ısılarını denetlemeye yarar.

Musluk Hortumu: Uzun süren, sıkıcı durulama işlemlerinin en kısa zamanda yapılabilmesi için, suyun basıncını arttıran ince çaplı bir musluk hortumu edinilmelidir. Basınçlı su, kartları kuvvet içinde kendi kendine çalkalar.

Kurutma Silindiri: Parlaklaştırma işleminden önce kullanılır.

Kağıt Makası: Kağıtların artan kenarlarını, fazla kısımlarını kesmeye yarar.

Parlak Kurutma Aygıtı: Olabilirse 32×42 cm boyutlarında.

3. Kimyasal Maddeler

Aşağıda adı geçen kimyasal maddeleri de almanız gerekir:

Fotoğraf Kağıdı: Herboy ve tipte olanları vardır. Genel kural

olarak az karşıtlıklı, (kontrast) “zayıf” bir negatif, sert (5-6 numara) kağıda, normal negatif, normal (3-4 numara) kağıda, çok karşıtlıklı negatif ise yumuşak (1-2 numara) kağıda basılır. Poliroyal Kodak gibi değişken karşıtlıklı kağıtlar da vardır. Büyülteçe renkli bir filtre sürerek, karşıtlık derecesini en sertten en yumuşağa dek değiştirebiliriz. Laboratuvarımıza değişik karşıtlıklı çok fazla sayıda kağıt yığmaktan kaçının.

İsteğe göre mat, parlak olanları, beyaz ve devetüyü sarısı renkleri vardır.

Kağıt Yıkamaçı (Revelatör): Koyu sıvı ya da toz halde bulunur.

Durdurma Banyosu

Saptama (Tespit) Banyosu: Negatif banyosunununki gibi hazırlanır.

4. Büyültme (Agrandisman) Uygulaması

Negatif, Boy (Forma) ve Çerçeveleme:

Büyültmede kullanacağınız en iyi negatifi seçmek için, ilkönce kontakt levha üzerindeki değişik klişeleri inceleyin; seçtiğiniz negatifi büyültecin negatif taşıyıcısına sürün;

Negatif ve negatif taşıyıcısı üzerinde toz bulunmamasına dikkat edin;

Eğer varsa tozu bir fırça ya da antistatik bir bezle yokedin;

Büyülteci dikey ayağı üzerinde alçaltıp yükselterek istediğiniz büyültme oranını saptayın;

Gerek tahta düzleme görüntünün yalnızca bir kısmını yansıtabilmek için bölümlenmiş klişetaşır, gerekse olası en iyi çerçeveyi düzenlemede yararlanılan kağıt sürücüsü yardımıyla, en uygun görüntüyü elde edebilirsiniz.

Netleştirme; Netleştirme işlemini kolaylaştırmak için kağıt sürücüsünün altına beyaz bir kağıt parçası koyun; görüntünün iyice ortaya çıkması için tüm ışıkları söndürün. Yalnız özel (inactinique: kimyasal etkisiz) ışık açık kalsın; büyüteç objektifinin diyafram açıklığını sonuna dek açın; objektifi alçaltıp yükselten mekanizmayı döndürerek netleştirmeyi yapın;

Mekanizmayı döndürdükçe görüntünün tüm ayrıntılarının belirginleşip belirginleşmediğini, netleştirme denetleyicisiyle inceleyin.

Deneme Baskısı: İlkın, objektif açıklığını, örneğin f/11'e dek düşürün. Düşük bir diyafram açıklığının en büyük alan derinliğini verdiğini daha önceden biliyoruz. Şu halde, olası ufak netlik yanlışlarını bu şekilde düzeltebileceğiz demektir. Eğer bir büyüteç ışık yoğunlukölçeriniz (dansitometreniz) varsa, ışığı anında çözümleyebilir ve böylece ışık verme (poz) süresini kullanılan farklı kağıtların değişen özelliklerine göre doğru olarak saptayabiliriz. Yoksa bir deneme baskısı yapmamız gerekir. Gene kimyasal etkisiz ışıktaki, bir fotoğraf kağıdı çıkartın ve kutuyu iyice kapatın.

Bu kağıdı, kimyali yüzü üstte kalmak üzere (kimyali yüz daha yumuşak ve parlaktır, kağıt bu tarafa doğru kıvrılma eğilimindedir) sürücüye yerleştirin;

Kağıt sürücüsünün ve fotoğraf kağıdının 4/5'ini bir kartonla kapatın;

Zamanölçeri, örneğin 5 saniyeye ayarlayın;

Bu şekilde, fotoğraf kağıdının açıkta kalan kısmını 5 saniye boyunca büyüteç ışığına bırakın;

Bu işlem, kağıdın bir kez 2/5'ini daha sonra 3/5 ve 4/5'ini ve en sonunda da tümünü açarak yineleyin.

Bu deneme kağıdını sırayla geliştirme, durdurma ve saptama banyolarından geçirdikten sonra, 5'den 25 saniyeye, verilmiş ışık sürelerini şeritler halinde gözlemleyebileceğimiz bir klişe elde ederiz.

Bundan sonra iş, bu tanık deneme kağıdına bakarak doğru poz süresini belirlemeye kalıyor. (Geliştirme, durdurma ve saptama banyoları üzerinde daha ilerde yeniden durulacaktır).

Işık Verme: Gene kimyasal etkisiz ışıktaki, kağıt sürücünün altına başka bir fotoğraf kağıdı yerleştirin;

Zamanölçerin anahtarını istenilen ışık verme (poz) süresi üzerine ayarlayın;

Işık verme sırasında bir klişenin niteliğini arttırmanın birçok yolu vardır.

Ençok kullanılan iki yöntem; *dodging* ve *burningin* yöntemleridir.

“Dodging”, fotoğraf üzerinde çok karanlık çıkması olası çok ışık almış bölgelere ışık vermeme yöntemidir. Burada, işlemin aksaması durumunda kağıtta gölgeler oluşabileceğinden, kağıdın ışık verilmemesi gereken kısmının üzerinden kısa aralıklarla kesintisiz olarak parmak ya da daha iyisi bir sopa parçası geçirilir.

“Burningin” bu yöntemin tersidir: Ayrıntıları ortaya çıkarmak amacıyla negatiftaki karanlık bölgelere, diğerlerini kapayarak

daha fazla ışık verme yöntemidir. Bu iş için ortasına bir delik açılmış bir karton parçası kullanın. Normal poz süresi tamamlandıktan sonra, karton parçasını, yalnız istenilen bölgeyi aydınlatacak şekilde gene yavaş bir sallama yapmayı unutmadan fotoğraf kağıdının üzerine getirin.

Geliştirme Banyosu (Developman):

Işık verme işlemi bittikten sonra gene aynı ışıktaki kağıdı yıkama yunağının saptama banyosuna daldırın; kağıdı banyonun ilk yirmi ya da otuz saniyesinde duyarlı yüzeyi alta gelmek üzere yunakta bırakın. Yıkamacın (revelatör) kimyasal etkisini engeleyebilecek hava kabarcıklarının oluşmalarını önlemek için kağıdı banyo maşalarının yardımıyla sallayın;

Kağıdı yunakta ters çevirin; yaklaşın birbuçuk dakika sonra tamamlanacak olan yıkama işlemini gözleyin. Eğer büyöltecın ışık verme süresi doğru verilmişse, yıkamacın dibinde ne çok fazla koyu ne de çok fazla açık normal görüntünün oluşumunu oldukça hızlı olarak görebiliriz. Eğer iki dakika sonunda hiçbir şey belirmiyorsa üstelemek boşunadır. Kağıt az ışık almış demektir (sous-exposée). Tersine, görüntü eğer birkaç saniye içerisinde oluşuyor ve hemen ardından kararıyorsa fazla ışık verilmiş demektir (sur-exposée). Sonuç olarak büyöltecın ışık verme süresini değiştirmek gereklidir.

Geliştirme Banyosunun Durdurulması (Durdurma Banyosu):

Aynı maşalar yardımıyla kağıdı çıkarın ve yunağın üzerinde sularının süzülmesini bekleyin; ardından kağıdı durdurma banyosuna daldırın, fakat bir önceki banyoda kullandığınız maşaları değiştirin;

Bu banyoda kağıdı yavaşça sallayın;

Kağıdı, yaklaşık yirmi saniye sonra yunaktan alabilirsiniz.



Nesnelerin ve kişilerin yığılması çarpıcı bir yaşam izlenimiyle obur gözümüzü tümüyle doyuruyor

Saptama (Tespit) Banyosu:

Bu banyoda, işlemleri bir önceki banyoda kullandığınız maşalarla yapabilirsiniz. İyice süzdükten sonra kağıdı saptama banyosuna bırakın:

Tamamen daldırılmış olmasına özen gösterin. Zaman zaman sallayın;

Saptama banyosu on dakika kadar sürmelidir. Bir ya da iki dakika sonunda, şimdiye dek yalnız özel (inactinique) ışık altında yaptığınız işlemlere ışıkları açarak devam edebilirsiniz.

Durulama:

Kağıdı, akarsuyla beslenen yıkama kabına daldırın;

Kağıdın yıkanma işleminin sona ermesi için, en az 30 dakika ya da daha iyisi bir saat kadar bekleyin. Eğer üzerinde kimya artıkları kalırsa kağıt sararabilir. Birçok kağıt aynı anda birarada yıkaniyorsa birbirlerine yapışmamaları ve banyoyu bozmamaları için zaman zaman kağıtları çevirin.

Kurutma:

İlkin, kağıdı parlak bir yüzey üzerine koyun ve bu iş için yapılmış silindirle su artıklarını kurulayın;

Mat yüzeyli kağıtlar açık havada kurutulabilirler.

Bu kağıtlar birkaç saat sonunda kuruyacaklar ve kıvrılma eğilimi göstereceklerdir. Onları hemen, örneğin, bir kitap tomarının altında sıkıştırmaya bırakın. Elbette en iyisi, parlak kurutma aygıtı kullanmaktır. Mat kağıtları, duyarlı yüzeyler yukarı gele-

cek biçimde parlak plakanın üzerine yerleştirin; bezi gerin, bez iyice kuruyunca kağıdı alın.

Parlatma:

Kağıtları kurulama merdanesiyle yüzleri altta kalacak biçimde levhanın üzerine özenle koyun;

Parlatıcı-kurutucunun bez çerçevesini indirin;

Çerçeveyi kaldırın;

Kağıdın işi artık tamam demektir, seyredilmeye hazırdır. Bu arada, son bir işlem daha yapmak gerekebilir. Eğer fotoğraf kağıdınıza ışık vermede ya da son çerçevelemede kağıt sürücü kullanmışsanız görüntünün kenarlarında zorunlu olarak oluşacak beyaz şeritleri makasla kesip atın.

5. Özet Çizelge

İşlemler	Gereçler	Kimyasal Maddeler
Kimyasal etkisiz (inactinique) ışıktaki: Boy (forma) ve görüntünün çerçeve-lenmesi	Objektifli bir büyöl-teç (Agrandizör) Kağıt sürücü	
Netleştirme	Netleştirme denet-leyicisi	
Işık verme (poz) sü-resinin ayarlanma-sı	Işık yoğunlukölçeri (Dansitometre)	Fotoğraf kağıdı
Işık verme		
Geliştirme (developman)	Yıkama yunağı (ku-veti) maşaları ve ısıölçer (termomet-re)	Kağıt yıkamacı (re-velatör)
Durdurma	Durdurma banyosu yunağı. Durdurma ve durağanlaştırma (tespit-fixage) ban-yoları için maşalar	Durdurma banyosu
Saptama (tespit-fixage)	Saptama banyosu yunağı	Saptayıcı (fixateur)
Normal ışıktaki: Yıka-ma	Akarsu kabı (ya da kağıt yıkayıcısı)	
Kurutma-parlatma	Parlatıcı-kurulayıcı Kurulama silindiri	

6. Açıklamalar

Banyoların saklanma süresi ne kadardır?

Bu süre, banyolardan yararlanılma derecesine bağlıdır ve değiş-kendir. Eğer her defasında daha azalan sayılarda banyo yapılı-

yorsa bunları aşağı yukarı üç hafta boyunca saklayabiliriz. 1 litresi bir defada 50'den fazla 12×9'luk ya da 30 kadar 18×24'lük kağıdı banyo edebilir. Bundan sonra eriyikleri yenilemek gereklidir.

Büyültme sırasında olası yanılmalar nelerdir?

Fotoğraf istenilen anlatım gücüne ulaşmıyor: Olasılıkla büyültme sırasında verilen ışık yetersizdir. Işık verme (poz) süresini uzatmak gerekir.

Fotoğraf çok çabuk belirliyor ve hemen ardından kararıp gidiyor: Banyo süresi kısaltıldığında da bu durum devam ediyorsa olasılıkla fazla ışık verilmiştir. Işık verme süresini azaltmak gerekir.

Bunların dışında pek çok yanlış yapılabilir. Büyültecin tahta düzleminde duran kağıt eğer kırırdamışsa, görüntü buğulu (flu) çıkacaktır. Fazla yüksek ısıda yapılan banyolarda developman hızlanır, görüntü kararır, kağıt, yıkamaç (revelatör) banyosunda çok kısa bir zaman kalmışsa görüntü tekdüzeleşir (monoton). Klişenin kötü yıkanması sarı lekeler oluşturur vs. gibi.

Büyültme sırasında, klişenin kaçan doğrularını düzeltmek olanaklı mıdır?

Özellikle geniş açılı, kısa odak uzunluklu merceklerin koşut (paralel) doğruları eğme, görüngeyi (perspektif) bozma ve abartma eğiliminde olduklarını biliyoruz. Büyültmede, bozuk görüngeyi düzeltmek olanaklıdır. Bazı büyülteçlerde devingen baş vardır. Büyülteç tablasında dikey doğruların koşutluğunu sağlamak için bu başı devindirmek yeterlidir. (Örneğin bir kule görüntüsünün bozuk görüngesini düzeltmek için.)

Eğer büyülteçler bu dizge (sistem) yoksa fotoğraf kağıdının sonradan üzerine tutturulacağı değişken eğimli bir tahta levha aynı işlevi görür. İyi bir görüntü netliği elde etmek için doğal netlik alanını geniş tutmak amacıyla doğal olarak büyülteçi oldukça uzun bir süre ayarlamak gerekir.

BİR GÖRÜNTÜ NASIL OKUNUR?

Fotoğrafımızı çekmek, basmak için gösterdiğimiz çaba denli *ona bakmasını bilmek de önemlidir.*

Fotoğrafa bakmak yaratıcı bir eylemdir, çünkü bize salt dıştan sergilediğinden öte, fotoğraf, aynı zamanda bizde uyandırdığı belli belirsiz izlenimdir. Bir kişinin tek ve duruk (statik) görüntüsü, yaşamında içli dışlı olduğu nesnelerin arasından belleğimizde silinmemecesine yer edecektir.

Zaten fotoğraf duyarlılığımıza yazı ve resminkilere hiç benzemeyen titreşimlerle ulaşır. Belki de bu yüzden gerek çekicilik gerekse iticilik açısından kişi duyarlılığında doğrudan ve acımasız bir tepkiye neden olur.

Anlatımının evrenselliğini doğuran, iletisinin bu anlık özelliğidir. Bir Çin atasözü “Bir görüntü bin kelimedir” der. Gerçek fotoğraf küçük bir şiir, bir düşünce yazısıdır. (ideogramme: Bir düşünceyi sözcüğün seslerini gösteren harflerle değil, resimle ya da başka işaretlerle yazma usulü. Ç.N.)

Fotoğraf yanlış anlamalara yol açmaksızın ve çevrilmeyi gerektirmeksizin tüm dünyayı dolaşabilir.

Bir fotoğrafın anlamı, ona eşlik edecek metne, seyredecek kişinin özelliklerine ve programına göre farklılaşır. Bu yüzden bir tek belge üzerinde bin değişik yorum öne sürülebilir.

Bir fotoğraf, özellikle etkileyici bir fotoğraf karşısında, bambaşka bir evrene dalarız, onun bir parçası oluruz. Artık şu bahçe görüntüsü mü bize ulaşıyor yoksa biz mi bu bahçede kayboluyoruz, bilemeyiz...

Bir fotoğrafın önünde, duruşumuzu, saygımızı, sessizliğimizi yitirmemeye, onu lekelememeye özen gösterelim.



Bu ağaç gibi doğanın sunduğu unsurlara dayanıp çevreye bakılarak yaşandığında, fotoğraf objektifin önünde kendiliğinden oluşacaktır.



BÜYÜK FOTOĞRAF UYGULAMALARI

İlk “tramlı” (gazete basımcılığında kullanılan noktalı baskı tekniği. Ç.N.) baskı 1880 yılında New York Daily Telegraph gazetesinde yayımlandı. Basım teknikleri bu yeni buluşa uyarlanmayı ve bunu endüstriyel olarak çoğaltmayı başardılar. Olayların yayılmasını, sanat yapıtlarının kopyalarının yayımlanmasını sağlayacak yol böylelikle açılmış oldu.

Belin, 1908 yılında, fotoğraf görüntülerinin telefon kablolarından iletilmesi yöntemini buldu. Bir olayın görüntüleri altyazısıyla aynı hızda bir yerden bir yere gönderiliyordu artık.

1913 yılı ilk “radiographique” (X ışınlarının duyarlı yüzeyi etkileme özelliklerinden yararlanarak görüntü eldesi yöntemi. Ç.N.) filme tanık oluyordu.

Bu tarihten günümüze, fotoğrafın girmediği alan hemen hemen kalmadı:

Tıp: Vücut içerisinde fotoğraf, cerrahlık, göz bebeği fotoğrafı vs.;

Fizik ve kimya;

Matematik;

Gökbilim (Astronomi): Gökyüzünün haritaları oluşturuluyor, gözün göremeyeceği cisimlerin fotoğrafı çekiliyor. Yitik gezegenlerin görüntüleri kaydediliyor.

Hava haritacılığı;

Ruhbilim (psikoloji) testlerinde;

Eğitimbilim (pedagoji) projeksiyonlarında;

Göksel-işitsel (audiovisuel) uygulamalarda;

Sinemada;

Televizyonda;

Fotoğraf bize hergün, yolda, otobüste, gazetelerde, modada, tanıtılarda (reklam) eşlik ediyor.

Fotoğrafın iki üstünlüğü vardır: Uygarlığımızın hemen hemen her halanda geliştirdiği, arttırdığı gereksinimlerimizi yanıtlarken eşsizliğini de koruyor. Çünkü bir fotoğrafın tüm kopyalarının kaynağı sonuçta tek bir negatiftir. Eski fotoğraflar günümüzde gitgide daha aranılır olmaktadırlar. New York'ta ondan fazla galeri, Avrupa'da da kimileri imzalı, özgün yapıtları sergiliyorlar ve satıyorlar. Fotoğraf, New York ve Stockholm Çağdaş Sanatlar Müzelerinde ve Paris Ulusal Kipatlığı'nda yer alıyor.

FOTOĞRAFA UZANAN YOLLAR

Leonardo da Vinci günlüğünde “...her nesne kendi görüntüsünü çevresindeki boşluğa yollar.” diye yazar. Görüntü imgeler. Görüntü soruyu ve yanıtı kendinde taşır. Her varlıktan yayılan bu ışık dalgası, fotoğraf aygıtının kaydedebildiği nesnel bir olgudur. Fotoğraf, gördüğümüzü sandığımızı gözlerimizin önüne serer. Fakat gören kim? Gözün ardında, aygıtın ardında fotoğrafı asıl çeken kim? Bakışımız gördüklerini ayıklar. Her kişinin, sayesinde yaşamayı sürdüreceği kendi bakışı vardır: “... Bundan ötesini ancak şairler yaratabilirler” (Höderlin).

Fotoğrafik buluşmanın yollarını izledik: kişiler, yerler, ışık ve bunları birleştiren an. Çünkü gerçeğin bir parçası olarak fotoğraf, diğer anlatım araçlarının tersine onu dışlayamaz.

Fotoğrafçı kendi yaşamından çok başkalarınınkini yaşar. Tarafların herbirinde yalnızca toplanmayı bekleyen bir giz vardır. Yaşamı en görünmez noktalarından yakalamak fotoğrafın ayrıcalıklı görevidir.

Öyleyse fotoğrafınızı yaşamaya bırakın, onun karşınızda kendi kendine oluştuğunu göreceksiniz. Gerçeğe boyun eğme yoluy-
la, yazının ve resmin veremediklerini fotoğrafta verebilirsiniz.
Asıl şaşırtılara (sürpriz) gebe olan da, fotoğrafçıya görünürde
kolay ve kendiliğindenmiş gibi gelen işte bu boyun eğıştır. Fa-
kat, fotoğraf bir sanat mıdır değil midir diye soracağımıza, ken-
dimizi biran önce onun bizden beklediği yaratma çabasına
verelim. Kendisine yansıyan ışığı, tıpkı bir kadın gibi, içine alan
aygıt, koyu karanlıkta, yakalanmış zamanın kırıntılarını şaşırt-
tıyla yeniden bularak, gün ışığına çıkaracağınız bilinemez unsu-
ru hazırlar. Fotoğraf bizi yaşadığımız anda yakalar. Onu
seyredene çekici kılan da kuşkusuz bu özelliğidir.

Size birçok şaşırtılar dileriz. Tekniğin batağına saplanmamanız
için yalnızca bir çağrıdır bu küçük kitap. Cocteau “Bu gizler
bizi aştıklarına göre, kendimizi sanki onların örgütleyicisiymiş
gibi gösterelim” diyordu.

Burada, bazı, ışık, kristal ve zaman parçacıklarını, bir çocuğun,
bu kitabı kendine armağan ettiğim oğlum, Bernard Boubat’nın
yararlanabilmesini istediğim bir bilmecenin parçalarıymışçası-
na (puzzle) bir araya getirdim.



EKLER

FOTOĞRAF VE HUKUK

Fotoğrafçılık -meslek ya da eğlencesi- hukukla içiçedir. Kimi çekimlere izin verilir. Kimileriye ya yasaktır ya da sınırlı olarak serbesttir. Kendilerini “şaşırtan” fotoğrafçıdan negatifin hemen geri vermesini isteyen güncel “vedet”ler örneğini anımsayalım. Bir kişinin fotoğrafı, kendi isteği olmadan ilke olarak çekilemez. İlke olarak...! Fakat, aldığı klişenin kopyasını binlerce kez çoğaltması söz konusu olan bir profesyonelle, yalnız kendisi için fotoğraf çeken amatör açılarından sorunun farklı biçimlerde ortaya çıkacağı gayet açıktır.

İkinci şıkta, örneğin bir klişenin tanıtılarda kullanma hakkının fotoğrafçıya devredilip devredilemeyeceği olanaklar çerçevesinde ilgili kişiden yazılı olarak sorulmalıdır.

Fakat iyice belirtelim ki kalabalık fotoğrafları, yol sahneleri, manzaralar, kişi fotoğraflarıyla hiçbir zaman bir tutulmamalıdır. Bunlar, bu kuralın dışında kalırlar. Yasaklar belirli yerlerde yoğunlaşırlar: müzeler, stadyumlar, garlar, tiyatrolar, ulusal savunmayı ilgilendiren alanlar vs. gibi. Bu gibi yerlerin fotoğrafını çekmek için yazılı bir izin alınması gerekir.

Şatolarda, sergi salonlarında bu izin göreliliği olarak az bir ödeme yapılmasını gerektirebilir.

Unutmayalım ki fotoğraf onu yaratanın malıdır, yaratıcısının. Sarratsal mülkiyeti koruyan haklar yasalarda vardır. Bir fotoğrafı fotoğrafçının ismi olmadan, izninin olmadan hiç kimse çoğaltamaz ve yayımlayamaz.

DERNEKLER

Fotoğraf dernekleri, foto-klüpler (600 kadar) 30000 üyeyi biraraya getiriyorlar.

La Société Française de Photographie 9, rue de Montalembert, Paris 7^e (1855'den beri çıkan bir yayın organı var.)

Fédération Nationale des Sociétés Photographiques de France, 9 rue Faraday, Paris 17^e

Club du Val de Bievre (Başkan Jean Fage) 28 ter, rue Gassendi Paris 14^e.

Journalistes Reporters, Photographes (Gazeteciler, Muhabirler, Fotoğrafçılar) 24, rue du Laos Paris 15^e.

Gens d'images: 9 rue Lincoln, Paris 8^e.

OKULLAR

Ecole nationale de photographie; 85, rue de Vaugirard Paris 6^e, Lycée Estienne; 18 Bld. Auguste Blanqui, Paris 13^e.

Fransa'da grafik sanatlara bağlı olarak çalışan birçok fotoğraf okulu vardır. (Örneğin Julian Akademisi'ndeki dersler) Tüm dünyada, İsviçre'de l'Ecole de Vevey, Almanya'nın Essen kentinde, Otto Steinert yönetiminde "Özel Fotoğrafçılığı" (Subjektive Photographie) kuran o ünlü Folkwangshulen gibi...

Hepsinin isimlerini burada tek tek vermek olanaksız, fakat az sayıda öğrencilerine derinlemesine eğitim veren iki ismin, Paris'te Jean-Pierre Sudre ve Bonnieux'de Denis Brihat'ın çabalarının altını çizmeden edemeyeceğim.

FOTOĞRAFLIKLAR (PHOTOTHEQUES)

Bunlar, belgeme, dağıtım, ödünç, satış ve danışma gibi hizmetleri yerine getirirler:

Cabinet des Estampes: Bibliothèque National;
Photothèque Française, 70, Bld. Saint Germain Paris 6°;
Documentation Française, 14, rue, Lord-Byron, Paris 8°.

AJANSLAR

Güncel olay fotoğraflarının ve belgeliklerin (arşiv) dağıtımını yaparlar.

Magnum; 125, rue Saint-Honoré, Paris 8°.

Rapho; 8, rue d'Alger, Paris 1°.

Top; (Réalité-Connaissance des Arts, dergilerinin belgelikleri)
1, rue Saint Georges Paris 9°;

Gamma, Roger Violet, Holmes Lebel Viva ve tüm basın ajanları,

ÖZEL YAYINEVLERİ

Paul Montel, 189, rue Saint Jacques, Paris 5°;

Le Bélier Prisma, 25, rue Desbordes-Valmore, Paris 5°.

DERGİLER

Camera, Lucerne, İsviçre;

Photo; 65, Champs Elyseé, Paris 8°;

Photo-Ciné Revu; 18 bis, rue d'Assas, Paris 6°;

Photo-Cinéma; Paul Montel, 189, rue Saint-Jacques, Paris 5°;

Photo Argus; 3, Place Malesherbes, Paris 17°;

Reporter Objektif;

Leica Photographie;

Zoom.

Fransa'da *Atlas*, Amerika'da *National Geographic Magazine* gibi dergiler bize büyük haber-fotoğraflarını ulaştırırlar.

KISA KAYNAKÇA

Anısı önünde saygıyla eğildiğim, Ecole Estienne'de hocalığımı yapan L.P. Clerc'in *La technique photographique* (ed. Montel). Nadar'ın "*Quand j'étais photographe*" ve "*Mémoire de Geant*" (Flammarion);

"*Cent ans de Photographie*" Patonnié, (Société d'études géographiques);

"*La Photographie*" Jean Primet (PUF)
Histoire de la Photographie. Jean Keim (PUF)

Histoire mondiale de la Photographie. Beaumont-Newhall (1967 de André Jammes tarafından çevrilerek Le Bélier Prisma Yayınevi tarafından basıldı.);

La Photographie: Son Univers, Souges (L'Illustration);

L'Age de la Photographie, Braive (Ed. de la Connaissance, 1963);
Une brève histoire l'art, de Niepce a nos jours" (Laffont, 1963);
L'Age d'or de la Photographie: Yvon Clunst (Freal, 1965).

Teknik Kitaplar:

La pratique des petits formats, Thevenet ve Uban (P. Montel);
Le Livre pratique de la Photographie, Bellone ve Fellot (Stock);
Leçons de Photographie, theorique et pratique, A. H. Cuisinier (Mortel)

Ayrıca, Time-Life'in 12 cildi aşan görkemli dizisini, 10 cildi aşan "l'Encyclopedie de Prisma"yı ve Bucher Yayınevinin Lucer-

ne'de Martinez yönetiminde hazırlattığı ve bütünü 25 kitap olarak öngörülen "Bibliothèque de la Photographie" dizisinin önünde saygıyla eğilelim.

Albümler:

The Family of Man (Mono, New York) ve New York Modern Sanatlar Müzesinin Steichen, Lange, Bullock vs. albümleri;
Images à la Sauvette. Henri Cartier-Bresson (Verve);
HCB Henri Cartier-Bresson (Delpire);
Carnet de route. Werner Bischof (Delpire);
Les Américains. Robert Frank (Delpire);
Les Allemands. Reni Burry (Delpire);
Observation: Avedon (Bucher Camera);
Sans Allusion. Avedon (Julliard);
Moments. Penn (Bucher Camera);
New York, Rome. William Klein (Delpire);
Instantanés de Paris. Doisneau (Arthand);
Terre de Saint François d'Ombrie. Fulvio Roiter (La Guilde du Livre);

Les inspirés et leurs demeures. Gilles Ehrmann (Le Temps);
Le Cirque. İzis.

Les Jeunes Filles. David Hamilton.

"Arc" dergisinin fotoğrafçılık özel sayısı (No: 21)

Terre d'Image. Michel Brien;

U.S. Camera Annuel;

British Journal Photography Annuel;

La Génese, Lucien Clergue (Belfond)

Total Photographis, Karl Powek.

Chêne yayımevinin (edit du Chêne) fotoğrafçılık üzerine tüm kitapları.

L'Homme et la Machine. Henri Cartier-Bresson;

Visage d'Asie. Henri Cartier-Bresson;

Soixante ans de Photographie 1912-1972. André Kertész;
Femmes. Edouard Boubat;
Suite Grecque. Constantine Nanos;
Pays Dogon. Claude Lefebvre;
Reportages. Snowdon;
Les Chinois. Furio Combo;
Instants de Ma Vie. J. H. Lartigue;
Jacques-Henri Lartigue et les Femmes. J. H. Lartigue.

RENKLERİN DİLİ (*)

Fotoğrafçılıkta renk konusu, genel renk kuramından ayrı olarak ele alınamaz. Fizik ve kimya bilimlerinin ulaştıkları her yeni düzey, renkler üzerinde bildiklerimizin sınırlarını genişletmekte, konuya git gide açıklanması, kavranması güç bir duruma getirmektedir. Fakat, renkler üzerine bilinmesi gerekenler, salt fiziksel ya da kimyasal bilgilerin sınırlarını aşarlar. Biz bu yazımızda konunun, tekniğin dışında kalan ruhbilimsel yanıyla, diğer birdeyişle “renklerin dili”yle ilgili olacağız.

Renklerin dilinden anlamak, tüm sanat dalları için, insan ruhuna gidebilmenin, duygularını etkileyebilmenin, yani sanatın amacına ulaşabilmenin temel koşullarından biridir. Fotoğraf sanatçısı da, biçimleri görme gücüyle, renklerin ruhbilimsel gücünü birleştirerek sanatının yetkinliğini artırabilir.

** Bu başlık, 1977-1978 öğrenim yılında Boğaziçi Üniversitesi Fotoğraf Kulübü (BÜFOK) ve İFSAK tarafından teksir edilen bir çalışmamızın tıpkı basımıdır. Yararlı olacağı kanısıyla kitabın bu son bölümüne eklemeyi uygun bulduk. (M. Nejat Özcan).*

Renklerin Ruhsal Gücü:

Renklerin ruhsal gücü, ruhbilimde: “renklerin coşkusal özellikleri” (emotional characteristics of color) adıyla, türlü renkleri, yaşantıların yarattığı coşkusal tepkilere bağlamadan doğan belirti ve özellikler, şeklinde tanımlanır.

Bir biçimler evreni olduğu gibi bir de renkler evreni vardır. Doğal olarak renkli bir evrende yaşıyoruz. Varlığımız, biz istesek de istemesek de, çevremizde her an değişen renksel oluşumları, sürekli algılama durumundadır. Bir bilyanın dönüşü ya da bir kutunun hareketsiz duruşunun bizim açımızdan anlaşılmayacak kavranılmayacak bir yanı yoktur, herşey apaçık ortadadır. Oysa, örneğin koyu bir rengin bize üzüntüyü, tekdüzeliği çağrıştırmaması; ya da aynı ağırlıktaki iki sandıktan, açık renklisinin bize daha hafif görünmesi, görme duyumuzla usumuz arasında belirgin bir çatışmaya yol açar, Kendimizi mantıksal bir boşlukta buluruz. Fakat usumuz için ne denli şaşırtıcı olursa olsun, bunlar renklerin ruhsal gücünün en somut kanıtıdır, ve birer olgu olarak sık sık karşımıza çıkmaktadırlar.

Bilimsel İşlev:

Renklerin yukarıda gördüğümüz belirti ve özellikleri, ruhbilim alanında geniş araştırmalara neden olmuş, her rengin tek tek insan ruhuna yaptığı etkiler çeşitli deneylerle saptanmıştır. Örneğin, geçmişte fotoğraf gereçleri üreten bazı işliklerde (atölye) çalışanlarda görülen ruhsal bozuklukların, buraların kırmızı renkten arındırılmasıyla ortadan kalktığı gözlemlenmiştir. İngiliz posta idaresi telefon kulübelerinin kırmızıya boyanmasının, kırmızı rengin önce çekici, sonra itici etkisi sonucu, telefon edenlerin sayılarında belirgin bir artışa yol açtığını saptamıştır. ABD’de bir kısım araştırmacı sıcaklık duygusunun salt fizyolojik mi, yoksa ısının metabolik etkisinin sonucu olarak meydana

gelen fizyolojik tepkinin türevi olarak nitelendirilebilecek ruhbilimsel bir olguyla birlikte mi olduğu konusunda, geniş araştırmalar yapmışlardır. Sonuçlar, sıcaklık ve soğukluk duygularının (ısı duygusunun), her türlü ısısal değişimin dışında oluşabildiklerini göstermişlerdir. Diğer bir deyişle; bir yeri. örneğin, bir demirci ocağını maviye boyadığımızda, içerideki ısı kaç derece olursa olsun, o yer bizde salt ruhsal bir serinlik duygusu uyandırabilir. Buna karşılık vestiyer, lavabo gibi soğuk alanların da renklerin akılcı kullanımıyla daha sıcak bir görünüme kavuşturulmaları olasıdır.

Ruhbilimsel deneyler, yaşlara göre, kişilerin renk seçeneklerinin değişmekte olduğunu ortaya koymuştur. Değişik yaş gruplarında ise, mavi rengin en sevilen renkler arasında başta geldiği, bunu, kırmızı rengin izlediği, “çirkin” ya da “sevilmeyen” renkler olarak da, sırasıyla, mor ve yeşil rengin geldiği saptanmıştır. Karışık renklerde ise, sevilenler, açık mavi ve pembe, sevilmeyenler ise yeşil-sarı, ya da kahverengidir.

Kırmızı: En sıcak renktir, devingen, çarpıcı, iç gıcıklayıcı ve kızdıracak denli coşturucudur. Saldırgan ve çekicidir. Tartışmalı olmakla birlikte en sevilen renkler arasında maviden sonra ikinci sırayı alır. Çocukların ve ilkelerin en sevdikleri renktir.

Turuncu: Bu da çok sıcak, senli-benli, çekici ve çığırta bir renktir. Daha az olmakla birlikte, doğal olarak ateşi, güneşi, ışı ve ısıyı çağrıştırır. İnsanın fizyolojik yapısına etki etme özelliği vardır: sindirimi kolaylaştırır.

Sarı: Aydınlık, iç açıcı, ağırbaşlı özellikleri, tonlarına göre parasal ve ruhsal zenginliği, egemen olma duygusunu çağrıştırır.

Yeşil: Gene tonlarına; açığı, baharı ve mutluluğu, koyusu, kararlılığı çağrıştırır. Sonuncusunun, sinir sistemini dengeleyici bir

diğer özelliği vardır. Bu yüzden kumar, toplantı ve bilardo masaları yeşil renkli örtülerle kaplanır.

Mavi: En iyi soğuk renk olarak nitelenir. Aynı zamanda kaçıcıdır. Dingin, rahatlatıcı, uyku getiricidir. İç mimaride dinlenme köşelerinin rengidir. Genel görünümü, serinlik duygusu verir. Bu nedenle fabrika ve işliklerin ısıtma odaları bu renge boyanırlar. Mavi bir hacim, uzayı, sonsuzluğu, denizi ve havayı çağrıştırdığından olduğundan daha geniş görünür.

Mor: Saf, karışmamış durumda soğuk renkler arasında yer alır. Fakat resim, dokuma ve çiçek süsleme sanatlarında çoğunlukla kırmızı ya da mavi renklerle karışık kullanıldığından, çoğu kez karşımıza bu soğukluğundan arınmış olarak çıkar. Bu sanatlarda mor olarak nitelenen renkler, aslında kurucu renklerin, karışıklıkla birbirini bozdukları erguvanî-kırmızı renklerdir. Benzer görünümüne karşın, erguvanî-kırmızı ve mor renklerin duygularımıza ayrı ayrı etki ederler.

Uygulamada kullanılan renklerin daha çok diğer renklerle karışık oldukları göz önüne alınırsa, duygularımız üzerindeki etkilerini saptamanın ne denli güç bir iş olduğu kolayca anlaşılır.

Fizyolojik İşlev:

Burada ise renklerin insanın fizik yapısı üzerine olan etkilerini inceleyeceğiz. Görme olayı çok karmaşık, kimi kez ruhsal ve fizik yanlarının birbirlerinden kesin çizgilerle ayırdedilmesi zor bir olgudur.

Gözümüz tek renklere daha iyi uyum yapar. Buna dirimbilimde (biyoloji) “uyum” olayı adı verilir. Uyum olayı, gözlerimizin belirli koşullarda daha keskinleştiğini göstermektedir. Bu duruma diğer bir örnek de, sodyum sarısı ışıktaki gözlerin görme du-

yarlılığının artmasıdır. Fakat, aynı ışıktaki, gözlerin çok daha çabuk yorulduğunu da bilinmektedir. Eşit aydınlanma koşullarında en az yoran ışık beyaz ışıktır.

Karışık renklerde göz toplu uyum yapamaz. Diğer bir deyişle, göz, aynı anda, tam olarak değişik renklerin üzerine netleme yapamaz. Bu da kimi renkli filmlerde seyircilerin alışılmadık tepkilerini bize açıklar. Filmdeki renklerin doğadakilerin aynı olmasına karşın göz, doğal renk ayırımı için gerekli süreyi bulamadığından, ard arda gelen renk bombardımanını karşısında şoka uğrar, bir engele çarpmış gibi olur.

Renklerin fiziksel yapı özelliklerinin, insanda yol açtığı fizyolojik değişimlerden yararlanarak, renklerin ruhsal uygulamalarında yeni gelişmeler sağlanmıştır. Örneğin, ışık ve fabrikalarda araç-gereçlerin ve davranışların hangi renklere boyanmaları gerektiği belirlenmiştir. Sarı ve kırmızı “en uyarıcı renk” niteliğinde olduklarından saptanmasından sonra bu amaçla kullanılmaya başlanmışlardır.

Renkler yaşantımızda önemli roller oynayabilirler. Bizi sararlar, uyumluluk veya uyumsuzluklarıyla çevremizde hoş ya da na-hoş bir hava oluştururlar, ruhsal dengemize etki ederler. Üzüntüyü ve neşeyi, sıcaklığı ve soğukluğu, fısıltı ve çığlığı, dişiliği ve erkekliği, sevecenliği ve hırçınlığı, tatlılığı ve ekşiliği, dinginliği ve devinimi çağrıştırabilirler.

Birçok dilde renklerin, yukarıdaki çağrıştırma özelliklerinden yararlanarak kişi ve durum belirleyici değişimlerin tümce yapılarına girmişlerdir. Örneğin, Türkçemizdeki: “Kızgınlıktan kıpkırmızı kesilmek”, “Korkudan yemyeşil olmak”, “Rengi solmak”, “Yüzü sararmak”, “Yanakları al al olmak”, ve “Dünyayı toz pembe görmek”. “Mosmor olmak”, “Morarmak”, “İçi kararmak”, “Alı al moru mor olmak”, “Pembe düşlere dal-

mak”, “Pırıl pırıl aydınlık bir gelecek”, “Karanlık bir geçmiş”, “İçinde umutlar yeşermek”...

Fotoğrafçılıkta Renklerin Kullanımı:

Stüdyo fotoğrafçılığında renkli bir dekor seçimi, yukarıda kısaca ayrımlaştırılan genel bilgilerden yola çıkılarak yapılabilir. Fakat, bu özelliklerde büyük çapta değişmelere yol açabilecek bir öğeyi, dekoru aydınlatmada kullanılacak ışığı, göz önünde tutmak koşuluyla...

Işık, cisimlerin renk özelliklerini, diğer bir deyimle “renksel bildirilerini” göz yoluyla beyne ileten en önemli unsurdur. Işıksız bir ortamda tüm renkler birbirlerine eştir. Fakat, bunun yanı sıra, kaynağının değişimlerine göre cisimlerin renk özelliklerini etkileyen de gene ışıktır. Örneğin, saf mavi, yalnızca beyaz ışıktadır, yani, gün ışığı ve florasan ışığında mavidir. Ampul ışığında ise, bu renk griye dönüşür ve ruhselimsel işlevi yok olur, dolayısıyla, renk değerinden ve özelliklerinden çok şey yitirir. Aynı durum doğal aydınlanma için de söz konusudur. Bir manzaranın, gün doğumunda, öğle ışığında ve gün batımında ne denli renk değişimlerine uğradığını hepimiz gözlemlemiştir. Gerek stüdyo, gerekse açık hava fotoğrafçılığında, renk ve ışığın bu karşılıklı etkilerini bilmek, başarılı sonuçların alınmasında temel etkindir.

Sonuç:

Renkleri ve ışığı tanımak, onlardan gereği gibi yararlanılabilinmesi açısından çok önemlidir. Bilerek ya da bilmeyerek, her anımız renklerle beraber ve renklerin etkileri altında geçmektedir. İngiltere’de yapılan bir araştırma, “kırmızı” kelimesinin, İngi-

liz dilinde en çok kullanılan 500 kelime içinde yer alan üç renk arasında başta geldiğini ve 1000 kelime arasında 14 renk sıfatının yer aldığını ortaya koymuştur. Bir toplumun tüm yapısal etkileşimlerinin en somut ve devingen göstergesinin dil olduğu göz önüne alınırsa, yapılan bu araştırma sonuçları, renklerin yaşantımızla ne denli içli dışlı olduklarının en canlı kanıtıdır.

Yararlanılan Yapıtlar:

De Marè, Eric:

Colour Potography

Colour Theory, ch. Designating
Colours p. 68 Penguin Books
London 1971

Deribère, Maurice:

La Couieur,

Le Pouvoir Des Couleurs, (ch. Carac-
tères Psychique Des Couleurs) p. 80
P.U.F. Que sais-je? Paris 1972

Itten, Johannes:

*Design and Form - The Basic Course
at Bauhaus*

Thames and Hudson London 1974.
Weimar'daki ünlü Güzel Sanatlar
Okulunda (Bahauss), 1974'de konuk
Temel Sanat Eğitimi yöneticiliği ya-
pan Itten, özgün adı "Kunst der
Farbe" (Renk Sanatı) olan yukarıda-
ki yapıtında, renk ve biçim konusun-
da, öğrencilerin dikkatlerinin
renklerden daha çok biçimlerde odak-
laştığını ve bu duruma bir çözüm ge-
tirmek için renk eğitimi biçimlere
bağımlı olmaktan kurtarmanın yolları-
nı araştırmaya başladığını anlatır.
(1917)

KITAPTAKİ FOTOĞRAFLARIN KAYNAKÇALARI

Sayfa

- 10-11. *Jardin du Luxembourg*. (Luxembourg Bahçesi) Paris.
Leica 3F. Objektif Summicron f/2, 50 mm.
16. *Kürt Çobanı*. Kuzey Irak.
Rolleiflex. Objektif Tessar 3,5, 75 mm (Ektachrome X)
19. *Melek*. Portekiz.
Leica M 3. Objektif Summicron f/2, 50 mm.
21. *Donmuş Kanallar*. Hollanda.
Leica 3 F. Objektif Elmar f/4, 90 mm.
- 30-31. *Cancale* (Manş kıyısında bir kasaba Ç.N.) Aynı pencereden çekilmiş üç fotoğraf.
Leica M 3
- 1— Summarit 28 mm.
2— Summicron 50 mm.
3— Hector 135 mm.
33. *Budist Rahibi*. Siam.
Leica M 3. Objektif Summicron f/2, 50 mm (f/4)
35. *Merdiven*. Montmartre.
Leica 3 F. Summicron f/2, 50 mm (f/16)

- 42-43. *Yağmurlu gün.* Paris.
Leica 3 F. Objektif, 50 mm (1/10)
44. *Muchachos'ların Sirki.* Paris.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm (1/500)
47. *Pencerede Kedi.* Fransa.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.
49. *Balonlu küçük kız.* Fransa.
Leica M 3. Summicron f/2, 35 mm.
59. *Han.* İspanya.
Leica M 2. Summicron f/2, 35 mm (Elektronik flaş)
77. *Yüz.* Brezilya.
Nikon F. Nikkor f/2,5, 105 mm.
- 84-85. *Bernard 12 yaşında.* Paris.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.
87. *Bernard 9 yaşında.* Paris.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.
91. *Penceredeki genç kadın.* Fransa.
Rolleiflex. Tessar f/3,5, 75 mm.
93. *Kuru yapraklar içinde küçük kız.* Paris.
95. *Bernard 4 yaşında.* Fransa.
Chambre 9×12 cm.
99. *Çıplak.* Fransa.
Nikon F. Nikkor f/1,4, 50 mm.
100. *Tarla çalışmaları: ekin.* Brötanya.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.
100. *Tarla çalışmaları: yemek.* Brötanya.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.
102. *Tarla çalışmaları: kuru otlar.* Brötanya.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.

105. *Buc rahibi*. Fransa.
Pentax, Tacumar f/1,8, 55 mm.
- 108-109. *Karşılaşma*. Paris.
Rolleiflex. Tessar f/3,5, 75 mm.
- 110-111. *Köpek oynatıcısı*, Bastil Meydanı, Paris.
Leica III F. Summaron f/3,5, 35 mm.
- 112-113. *Okul bahçesi*, Taşra.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.
119. *Bakışlar, Bihar Köyü*. Hindistan.
Leica M 3. Summicron f/2, 35 mm.
121. *Pancracio ve Naranjita*. Fransa.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.
- 122-123. *Muchachosların Sirki*. Paris.
Leica M 2. Summicron f/2, 35 mm.
124. *Vancouver*. Kanada.
Leica M 2. Summicron f/2, 50 mm.
- 126-127. *Hasat*. Portekiz.
Pentax. Angenieux f/4, 180 mm.
- 130-131. *Milano Katedral'i*. İtalya.
Leica M 3. Summicron f/2,8, 28 mm.
- 132-133. *Yol*. İrlanda.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.
- 138-139. *Köy*. Hindistan.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.
- 140-141. *Ağaç, Catelan Çayırı*. Paris.
Nikkormat. Nikkor f/1,4, 50 mm.
142. *Havanda darı döğme. Maharasthra*, Hindistan.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.
155. *Yumurtalı adam*. Fransa.
(Tavana yöneltilmiş elektronik flaş)

157. *Mithila*. Hindistan.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.
164. *Çocuklu adam*. Nazare, Portekiz.
Leica F. Summaron f/3,5, 35 mm.
165. *Uykucu*, Nazare, Portekiz.
Leica M 3.
175. *Mutfak*. Fransa.
Nikkormat. Nikkor f/2,8, 24 mm.
- 182-183. *Yol*. Nepal.
Leica M 3. Summicron f/2, 50 mm.

İÇİNDEKİLER

Önsöz.....	3
Çevirenin Önsözü.....	5
Giriş.....	7

ÇEKİM ÖNCESİ

Genel Fotoğrafçılık Kavramları..... 15

Işık Dersi, 15— Işığın Yolları, 17— Karanlık Oda, 17— Göz ve Karanlık Oda, 22— Makine, 23— Netleştirme 24— Odak Uzunluğu, 25— Objektif ve Alan Açısı, 26— Görelî Açıklık, 28— Alan Derinliği, 29— Hiperfokal Uzaklık, 36— Vizör Sistemleri, 36— Zaman ve An, 38— Hızölçer (Obtüratör), 39— Poz Süresi, 40— Işıkolçer (Pozometre), 45.

Gereçlerin Seçimi..... 51

Makine, 51— Makinenin Satın alınması, 53— Kaset Dol-
durmalı Makineler, 54— Polaroid Makineler, 55— Kla-
sik 24×36 Makineler, 55— 24×36 Refleks Makineler,
56— 6×6 Refleks Makineler, 57— Yardımcı Gereçler,
58— Bakım İçin Öneriler, 61.

Filmler ve Filtreler..... 63

Kimya, 63— Siyah-Beyaz Film, 64— Filtreler ve Siyah-
Beyaz Fotoğraf, 66— Renkli Film, 68— Filtreler ve
Renkler, 71— Olanaklar Evreni, 71— Siyah-Beyaz mı,
Renkli mi? 72.

ÇEKİM

Portre..... 75

Objektifler ve Kullanımları, 82— Kapalı Alanlarda Port-
re, 86— Dışarıda Portre, 89— Gövde ve Çıplak, 96.

İnsan..... 101

Tanık..... 103

Belge	107
İnsan ve Manzara	115
Kompozisyon	125
1— Topluluk Fotoğrafları ve Portreler, 128, 2— Anıtlar ve Mimarî Bütünler, 129, 3— Manzara, 129.	
Fotoğrafçı	135

ÇEKİM SONRASI

Yeniden Bulunan Zaman	145
Laboratuvar, Ne İçin, Kim İçin?	147
Laboratuvarı Nereye ve Nasıl Kurmalı?	148
Bir Laboratuvarın Satınalım Tutarı	150
Laboratuvar Kendini Ne Kadar Sürede Öder, 150	
Negatif Banyosu	153
1— Gereçler, 153, 2— Kimyasal Eriyikler, 154, 3— Banyo Uygulaması, 158, 4— Özet Çizelge, 161.	
Pozitif Banyosu	166
1— Kontakt Baskı, 166, 2— Gereçler, 167, 3— Kimyasal Maddeler, 170, 4— Büyültme (Agrandisman Uygulama- sı, 171, 5— Özet Çizelge, 178, 6— Açıklamalar, 178.	
Bir Görüntü Nasıl Okunur	180
Büyük Fotoğraf Uygulamaları	185
Fotoğrafa Uzanan Yollar	187

EKLER

Fotoğraf ve Hukuk, 190 — Dernekler, 191 — Okullar, 191 — Fototekler, 192 — Ajanslar, 192 — Özel Yayınevleri, 192 — Dergiler, 192 — Kısa Kaynakça, 193.	
Renklerin Dili	196
Kitaptaki Fotoğrafların Kaynakçaları	203

FOTOĞRAF SANATI

EDOUARD BOUBAT

Uluslararası bir üne sahip Edouard Boubat 1923 Paris doğumlu. Dünya çevresinde yaptığı sayısız gezilerden beraberinde getirdikleri, haber-fotoğraf (röportaj) sanatının en seçkin ve insancıl görüntüleri arasında sayılır. Bağımsız fotoğrafçı olarak kendini portre ve yayın yaşamına vermeden önce 1951-1966 yılları arasında "Realites" dergisi adına Avrupa, A.B.D., Ortadoğu, Çin ve Meksika'yı dolaştı. Yapıtları New York Modern Sanatlar Müzesi'nde sergilenen yazar adına, Paris ve Stockholm'de önemli sergiler düzenledi. Halen Fransa'da sergiler açmayı ve yayıncılığı sürdüren Edouard Boubat'ın bugüne dek birçok kitabı yayınlanmıştır ki bunlardan "Femmes" ve Michel Tournier'le birlikte hazırladıkları "Miroirs" en önemlileri arasında belirtilebilir.

Pek çok fotoğrafa başlangıç kitabının tersine Edouard Boubat'ın kitabı tekniklerin ve işlemlerin açık ve yöntemli sunuluşunun yanısıra büyük bir sanatçının dört dörtlük görüntü aşkının yalın ve kısa bir dille duyarlı bir serimlemesi, kanılarının açık anlatımıdır. Fotoğrafın başlangıç ilkeleri, makinenin seçimi ve işleyişi, film seçimi, çekim ve özellikle portre sanatı, haber-fotoğraf, manzara, film ve kart banyosu, laboratuvar gereçleri yazarın bu kitapta kendi yapıtlarından örneklerle herkesin yararlanımına usta bir yalınlıkla sunduğu başlıca konular. Sabit Kalfagil'in Türkçe baskısına hazırladığı önsözle birlikte...

