

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>

Sokak Fotoğrafçılığı

Atget'ten Cartier-Bresson'a



Clive Scott

Ücretsiz PDF Kitap İndirimi - <https://rantey.com>

e spa s

sokak fotoğrafçılığı

sokak fotoğrafçılığı

Atget'den Cartier-Bresson'a

CLIVE SCOTT



© Espas Sanat Kuram

Fotoğraf Dizisi: 1

Editör

Hürü Kaya

Çeviri

Hüseyin Yılmaz

ISBN 978-605-4363-00-1

Baskı ve Cilt

coloristakademi

Yeşilce Mah. Yılmaz Sok. No: 3

Seyrantepe 34418 Kağıthane / İstanbul

Tel: (0212) 270 78 78 pbx

Sertifika No: 18977

Espas Sanat Kuram Yayınları

Müeyyetzade Mah. Lüleci Hendek Cad.

Tatarbey Sk. No: 4/1 Beyoğlu-İstanbul

Tel: 0212-293 0280

Fax: 212-231 11 29

E-posta: info@espaskitap.com

www.espaskitap.com

Kitabın Orjinali

"Street Photography - *From Atget to Cartier-Bresson*" adıyla

I. B. Tauris & Co. Ltd. tarafından 2007 yılında Londra'da yayınlanmıştır.

Her hakkı mahfuzdur. Bu kitabın hiçbir bölümü, metin kısmı, belgeler ve fotoğraflar, yayınevinin yazılı izni olmaksızın mekanik ya da elektronik veya başka herhangi bir yöntemle, hiçbir şekil ve biçimde iktibas edilemez; yeniden satış amacıyla fotokopi de dâhil olmak üzere hiçbir sistemle çoğaltılamaz. Dergi, gazete veya radyo-TV'lerce yapılacak alıntılar, kaynak gösterilmesi şartıyla bu hükmün dışındadır.

içindekiler

sunuş	7
teşekkür	9
resimler	11
giriş	17
1 stüdyodan sokağa	35
2 sokak fotoğrafçılığı ve belgesel fotoğrafçılık	67
3 sokak sanatları ve zanaatları	97
4 sokak fotoğrafçılığı: dilin uygunluğu ve uygun bir dil	127
5 sokaklar, yapılar ve cinsiyetli şehir	161
sonuç	191
ek	197
dipnotlar	205
referanslar	217
dizin	225

sunuş

Sokak fotoğrafçılığının fotoğrafik türler arasında dünyada ve ülkemizde en yaygın ve sevilen tür olduğunu söylemek abartı olmaz. Bu türün ülkemizde en çok bilinen ve sevilen fotoğrafçıların başında Cartier-Bresson gelir. Ancak buna karşın Türkiye’de fotoğrafla ilgili külliyyatın son derece sınırlı olması fotoğrafın bu türü ve kökenleri hakkındaki bilgimizi de sınırlamıştır. Bu çevirinin amaçlarından biri de sınırlı da olsa mevcut birikime katkı sunmayı amaçlamasıdır.

Clive Scott bu çalışmasında sokak fotoğrafçılığının tam olarak ne olduğunu, belgesel fotoğrafla ayrımlarını, kökenlerini, Empresyonist sanatla, dönemin sanat akımlarıyla, Baudelaire gibi sanatçılarla ilişkilerini, kent algısını, Paris’in Haussmann tarafından yeniden planlanmasını ve bunun kentin yaşantısındaki psiko-dinamik algıyı nasıl değiştirdiğini ve sokak fotoğrafçıların fotoğraf çekerken, konularını kadrajlarken onlara nelerin vesile olduğunu ve bütün bunların fotoğraftaki yansımalarından yola çıkarak sokak fotoğrafçılığını anlamaya çalışıyor.

Peki fotoğrafın belli bir ivme kazandığı ülkemizde sokak fotoğrafçılığını nasıl ele almalıyız? Ya da sokak fotoğrafçılığı tarihimizden bahsetmek ne derecede mümkün? Bununla birlikte fotoğraftarihimizin ve geleneklerimizin oluşumu sürecinde bellek oluşturmada zayıf olan, göçebe toplumsal

genlerimizin, dinsel gelenek ve kurallarımızın, Cumhuriyet'in "kurucu ideoloji"sinin payı nedir? Artık nüfusunun ağırlıklı kısmı kentlerde yaşayan ve sürekli kentleşen bir toplum olarak sokak fotoğrafçısının kentle ilişkisi nasıl kurulacak? Sürekli bir "geçiş" yaşayan toplum olarak kentin sokak fotoğrafçısına fazlasıyla zengin bir habitat sunduğu bir gerçek.

Fakat fotoğraf tarihimize baktığımızda, panayırları, lunaparkları, kentlerin ruhunu yansıtan, edebiyata, resime, göndermeler yapan fotoğraflar bulmak pek olanaklı değil. Bunun yanında üretilmiş ama açığa çıkamamış birikimler hakkında da fazla bir bilgiye sahip değiliz. Örneğin Orhan Veli'nin "İstanbul'u dinliyorum gözlerim kapalı"sını ya da sevgililerini anlattığı "Tak takıştır / Sür sürüştür / İnadına gel / Piyasa vakti / Söz olurmuş / Olsun; / Dostum değil misin?" dizelerini, Ahmet Muhip Dranas'ın "Fahriye Ablası"sını, Vedat Türkalî'nin İstanbul şiiirindeki "Ve bir kuruşa Yenihayat satan / Tophanenin karanlık sokaklarında / Koyun koyuna yatan / Kirli çocuklarınla bekle bizi" dizelerini, Ahmet Hamdi Tanpınar'ın "Beş Şehir"indeki kentlerin ruhunda eski ve yeninin çatışmasını, matine arasında elinde Çamlıca gazozuyla muziplik yapmaya hazırlanan afacanı, kırdı gizlice piknik yapan genç sevgilileri de bulmak zor.

Yukarıda belirtilenlerin amacı elbette ki geçmişe ağıt yakmak ya da nostalji yapmak değil, olmamalı da. Bu belirtilenler ancak sokak fotoğrafçısı olma çabası içinde olanlara, kentle alışverişi içinde ve kentin fotoğrafçılığın bu türüne katkıda bulunabilmesi için bazı ipuçları, izlekler gösterme, kentin tarihsel ve sosyo-kültürel süreçleri içinde algılanması için uyarıcı olabilme kaygısı taşımasındandır. Tıpkı Kyle Cassidy'nin sokak fotoğrafçısı Richard Bram'a "egzotik sokaklarda gezmek seni sokak fotoğrafçısı yapmaz, o seni turist yapar" sözündeki gibi. Çoğu zaman sömürgeleştirmekten vazgeçemediğimiz, egzotik sokaklara dönüştürdüğümüz sokaklardan, semtlerden çekilip yeniden kentin katmanları içine karışmak, fırsatların, raslantıların, deliliklerin, aşkın, kaosu, karşılaşmaların, sokağın kahramanlarının peşinden gitmek, romantizmi, şans ve beklenmeyi aramak...

Bu değerli çalışmanın çevirilmesini öneren ve editörlüğünü üstlenen arkadaşım Hürü Kaya'ya, çevirideki düzeltme ve önerilerinden dolayı Yıldız Teknik Üniversitesi Fotoğraf ve Video Bölümü Araştırma görevlisi değerli arkadaşım Ozan Yavuz'a teşekkür borçluyum.

29/3/2011

Hüseyin Yılmaz

teşekkür

Fotoğrafların izini süren ve kısa zamanda izinleri alarak bu zorlu işi güler-yüzlü bir beceriklilikle karşılayan ve verimli bir çalışma tarzıyla güçlükleri aşan Kaye Baxter'a içten teşekkür borçluyum. Zekice tavsiyeleri ve oldukça makbule geçen yüreklendirmeleri için editörüm Susan Lawson'a son derece minnettarım . Kitabın tasarım ve üretimini coşkulu bir çalışma ve büyük beceriyle ele alan Lucy Morton'a da teşekkür borçluyum.

resimler

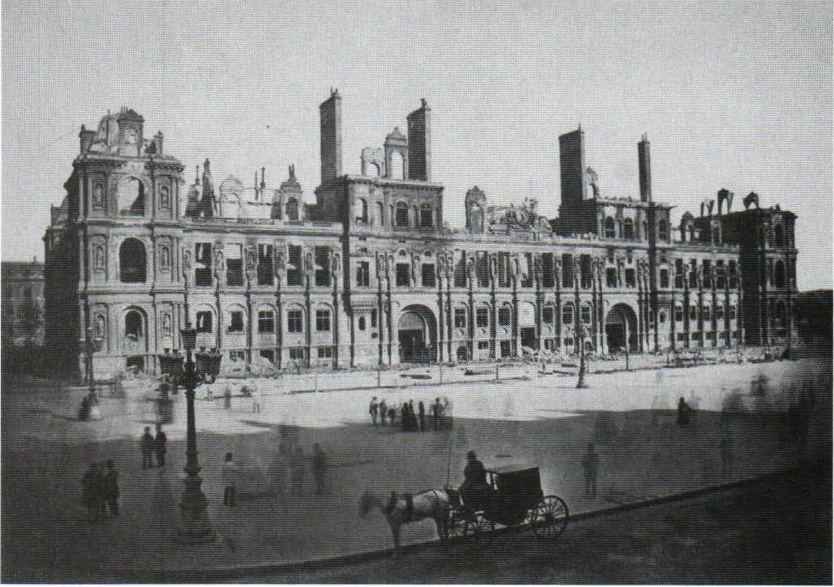
Hippolyte-Auguste Collard, Hôtel de Ville, after the Fire (Hôtel de Ville, Yangından Sonra) (1871)

(Hippolyte-Auguste Collard © Bibliothèque nationale, France)

- 1 *André Kertész, Pavement (Kaldırım) (1929)*
(André Kertész © Ministère de la Culture, France)
- 2 *Robert Doisneau, Pavement (Kaldırım) (1932)*
(© Robert Doisneau/RAPHO/HPP)
- 3 *Wols, Pavement (Kaldırım) (1932-39)*
(© Wols/DACS)
- 4 *Jacques-Henri Lartigue, Avenue du Bois de Boulogne (Bois de Boulogne Bulvarı) (1911)*
(Jacques-Henri Lartigue © Donation Jacques-Henri Lartigue, Paris)
- 5 *Auguste Renoir, Place Clichy (yaklaşık 1880)*
(© The Fitzwilliam Museum, Cambridge)
- 6 *Édouard Manet, Music in the Tuileries (Tuileries'de Müzik) (1862)*
(©The National Gallery, London)
- 7 *Édouard Manet, Luncheon in the Studio (Stüdyoda Öğle Yemeği) (1868)*
(© Bayerische Staatsgemaldesammlungen/Artothek)
- 8 *Marcel Bovis, Champs-Élysées (1930 civarı)*
(Marcel Bovis © Ministère de la Culture, France)

- 9 *Gustave Caillebotte, Nude Woman on a Sofa (Divandaki Çıplak Kadın) (1873)*
(Özel Koleksiyon)
- 10 *Gustave Caillebotte, Nude on a Couch (Kanepedeki Çıplak) (1880-82)*
(© The Minneapolis Institute of Arts)
- 11 *André Kertész, Steps of Montmartre (Montmartre Merdivenleri) (1925-27)*
(André Kertész © Ministère de la Culture, France)
- 12 *Gustave Caillebotte, Paris Street, Rainy Weather (Paris Sokağı, Yağmurlu Hava) (1877)*
(© The Art Institute of Chicago)
- 13 *Maurice Bucquet, Rainy Day in Paris (Paris'te Yağmurlu Bir Gün) (yaklaşık 1898)*
(Maurice Bucquet © Bibliothèque nationale, France)
- 14 *Auguste Renoir, The Umbrellas (Şemsiyeler) (1881/1885)*
(© The National Gallery, London)
- 15 *André Kertész, Meudon (1928)*
(André Kertész © Ministère de la Culture, France)
- 16 *Izis, Boulevard Saint-Michel (Saint-Michel Bulvarı) (1949)*
(© Photo Izis)
- 17 *Camille Pissarro, A Corner of Les Halles (Les Halles'in Bir Köşesi) (1889)*
(© The Fogg Art Museum, Cambridge MA)
- 18 *Eugène Atget, Dealer in Second-hand Goods, boulevard Edgar-Quinet (İkinci El Satıcısı, Edgar-Quinet Bulvarı) (1898)*
(Eugène Atget © Centre des monuments nationaux, Paris)
- 19 *Eugène Atget, At the Marché des Carmes, place Maubert (Marché des Carmes'de, Place Maubert) (1910-11)*
(Eugène Atget © Bibliothèque nationale)
- 20 *Germaine Krull, Pillot Shoes (Pillot Ayakkabıları) (tarih yok)*
(© Estate Germaine Krull/Museum Folkwang/Essen)
- 21 *The Séebergers, Floods, quai des Orfèvres (Taşkınlar, quai des Orfèvres) (1910)*
(Séeberger Bros © Centre des monuments nationaux, Paris)
- 22 *The Séebergers, Floods, quai de la Tournelle (Taşkınlar, quai de la Tournelle) (1910)*
(Séeberger Bros © Centre des monuments nationaux, Paris)
- 23 *Nigel Henderson, Street Vendor near the 'Salmon and Ball', Bethnal Green Road (1951)*
(© Nigel Henderson/The Henderson Estate)
- 24 *René-Jacques, Newsvendor, Paris (Gazete Satıcısı, Paris) (1936)*
(René-Jacques © Ministère de la Culture, France)
- 25 *Germaine Krull, Tramp (Under the Bridges) (1928) [Berduş, (Köprü Altları)]*
(© Estate Germaine Krull/Museum Folkwang/Essen)

- 26 Brassai, *Two Girls Looking for Tricks, boulevard Montparnasse* (yaklaşık 1931)
(Müşteri Arayan İki Kız, Montparnasse bulvarı)
(© Estate Brassai/RMN)
- 27 Charles Negre, *Nude Lying on a Bed* (yaklaşık 1850) (Yatağa Uzanmış Nü)
(© Estate Brassai/RMN)
- 28 André Kertész, *Distortion No. 60* (1933)
(André Kertész © Ministère de la Culture, France)
- 29 Barry Lewis, *Charing Cross Station, 5.30 pm* (1978)
(© Barry Lewis/The Museum of London)
- 30 Robert Doisneau, *In the Strictest Intimacy* (En Yakın Arkadaşlık) (1945)
(© Robert Doisneau/RAPHO/HPP)
- 31 Louis Stettner, *Paris* (1949)
(© Louis Stettner/ADAGP, Paris and DACS, London 2006/V&A Images/
Victoria and Albert Museum)
- 32 Robert Doisneau, *Fox Terrier on the Pont des Arts* (1953)
(© Robert Doisneau/RAPHO/HPP)
- 33 Marcel Bovis, *Jardin des Tuileries* (1947)
(Marcel Bovis © Ministère de la Culture, France)
- 34 Marcel Bovis, *The Swings at Denfert-Rochereau* (1931) (Denfert-Rochereau'daki
Salıncaklar)
(Marcel Bovis © Ministère de la Culture, France)
- 35 Eugène Atget, *A Corner, rue de Seine* (Bir Köşe, Seine Caddesi) (1924)
(Eugène Atget © Musées de la Ville de Paris)
- 36 Brassai, *Lovers, place d'Italie* (yaklaşık 1932)
(© Estate Brassai/RMN)
- 37 Eugène Atget, *Rue St Jacques at the Corner of rue Saint-Séverin* (yaklaşık 1900)
(Eugène Atget © Centre des monuments nationaux, Paris)
- 38 Brassai, *Graffiti* (tarih yok)
(© Estate Brassai/RMN)
- 39 Denise Colomb, *Children Drawing in the Street, Paris* (Sokakta Resim Çizen
Çocuklar, Paris) (1953)
(Denise Colomb © Ministere de la Cultura, France)



Hippolyte-Auguste Collard, *Hôtel de Ville, after the Fire* (*Hôtel de Ville, Yangından Sonra*), (1871)

giriş

Paris sokak fotoğrafçılığına ait bir kitapta, *Paris Pictured* (2002), Julian Stalabrass açıkça meydan okuyor:

Paris, o büyük, ama oldukça kozmopolit ve gösterişli şehir, sokak fotoğrafçılığının beşiği olarak kabul edilebilmek için güçlü bir iddiaya sahiptir. Şehir, fotoğrafçılığın bu türüne katkıda bulunurken, fotoğraf da aynı derecede şehrin oluşumuna katkıda bulunmuştur. Parislilerin önce binalarını görüp sonra dergi ve kitaplardaki birçok fotoğrafik portrede kendilerini yansıtmaları gibi. (sayfa belirtilmemiş)

Paris'in sokak fotoğrafçılığının kaynağı olduğu, Baudelaire ve onun savaşları ve kentsel tutumu tarihleyen sumi-e (ink-and-wash) (1- Doğu Asya sulu boya tekniği 2- Felsefi anlamda amaç, konunun basitçe yeniden kopyolanması değil, ruhunun ele geçirilmesidir. ç.n) 'modern hayatın ressamı'nın, Constantin Guys (1802-1892), ilk sokak fotoğrafçıları canlandırdığı; Empresyonist ressamların konularının ve kompozisyonel yeniliklerinin çoğunu fotoğrafçılığa borçlu oldukları hissi ve tam tersi durum (bkz. Westerbeck ve Meyerowitz, 1904: 41-2, 44, 72) yakın dönemde sokak fotoğrafçılığına ilişkin son yayınlar da sıkça görülmüştü. Bu kitap, bu iddiaların nasıl doğrulandığını keşfediyor; ama daha da önemlisi sokak fotoğrafçılığının belgesel fotoğrafçılık ve daha

genel anlamda fotoğrafın estetiğiyle ilişkisini keşfedip ‘bireyselliğini’ açığa çıkarmaya çalışıyor. Fakat ben sokak fotoğrafçılığının sokak resminden çıkışı ve ona katkısıyla da ilgileniyorum. Ayrıca sokak fotoğrafını ve sokak fotoğrafıyla belgesel fotoğraf arasındaki diyalogu etkileyen ve bu algı türlerini daha rahat anlamamızı sağlayan dönemin kentsel edebiyatının bazı durumlarını da göstermek istiyorum.

Bundan dolayı esas konum, her ne kadar arada sırada ‘Parislileşmiş’ gözlerle Londra’ya da göz atsam da sokak fotoğrafçılığının Paris’le ilişkisi. Fakat benim bu yaptığım bir Batı Avrupalı işi; araştırmamda eksik olan Robert Frank, William Klein, Garry Winogrand (bkz. Brougher ve Ferguson, 2001) gibi savaş sonrası Amerikan fotoğrafçıların sokak fotoğrafçılığının sözde - kinik, cesur, deneyimsiz- ‘kurnaz’ anlatımıydı. Fakat biri haklı olarak neden Avustralya’nın veya Portekiz’in, Yunanistan’ın ya da Hindistan’ın sokak fotoğrafçılığına değinmekten kaçındığımı sorabilirdi. Sadece belli fotoğrafik kurallar açısından atlanan yerlerden bahsetmek için kendimizi bağımlı hissetmek görsel cehaletimizin çok kötü halini üstü kapalı olarak kabul etmektir.

Peki o zaman ne tür bir sokak fotoğrafçılığıyla ilgileniyoruz? Dan Franck ve Jean Vautrin’in ‘Les Aventures de Boro’ (Boro’nun Maceraları) serisinin ilk romanı *La Dame de Berlin* (Berlin’li Kadın)’den açık bir fikir elde edilebilir. 1932’nin ilk haftalarında her sabah, romanın foto muhabir kahramanı Blemia Borowicz Leica’sını boynuna asar ve Parisli yüzlerden yeni bir seçme yakalamaya koyulur. Tercih ettiği konu hergün etkileyici performans sunan, neşeleri telaşlarına karışmış, mutsuzluklarını arsızca konuşarak kapatan küçük satıcılardır. Bu sokaklarda küçük barlar, gri kumaşlı şapkaların krallığıdır; akordiyonsa düğünlerde ve şölenlerde görevini yerine getirir. Boro kendini bir panayır yeri güreşçisiyle kırmızı şarabını paylaşırken bulabileceği gibi gününü bir bahçıvanla geçirirken de bulabilir:

Ah, Paris’in insanları! Fotoğraf için kesinlikle karmakarışık bir gruptu onlar! Boro, gözü vizöre yapışmış bir şekilde, tam da istediği gibi kendini tamamıyla onlarla doldurmuştu... Çekicilikleri hiç de az olmayan kızlar ya da kötü mizaçlı elleriyle hırsızlar. Dolandırıcılar, hizmetçi kızlar, çalışan kadınlar, *apaçiler*. Ama her yerde, hayatın hızında. Sevecen, balıketli. Ayırt edici yüz özellikleriyle karakterler veya dış görünüşler ya da davranışlar, tanınması gerektiği insanlar – nasıl tanıyamadı?- ve

onun oyununda rahatlıkla görmezden gelinenler. Onlara eşlik etti. Ya da kendisini onların yaşamlarına nakletti. Donio¹ köpek eğitmeni, Arkasız, Villejuif fare sahasının veya Küçük Bisikletin müdürü, Joinville pedallı botlarının kralı – mutlu günlerdeki pek çok gezinti gibi, öğrenme saatleri gibi. Boro insanların samimiyetine sızma ve karar verme anından faydalanma hünerine sahipti. Onun hızlı hareket eden içgüdüğü tam zamanında deklanşöre basmasını sağladı ve aşama aşama bir kesinlik ona doğru kaydı, dostluk kadar sıcak bir ses onun hayattaki misyonunun çağdaşlarıyla yarışmak ve onların davranışlarını, sürükledikleri yüzleri, neşelerinde gösterdikleri dişleri, yalnızlıklarının korkaklığını bir anlığına çalmak olduğunu, onun kaderinin sonsuza dek onların gerçeklerini çalmak olduğunu fısıldıyor. (1987: 114; referanslar Fransızca metin kaynağındandır)

Bu parça o zaman bize sokak fotoğrafçılığıyla ilgili ne anlatıyor ? Bu parçadan sokak fotoğrafçılığıyla ilgili ilerideki değerlendirmelerimiz için bazı belirgin eğilimleri seçmeliyiz. Sokak fotoğrafçılığının belgesel fotoğrafçılıkta kolayca olduğu gibi (Bölüm 2) güçlendirilmiş bir dili yoktur, ayrıca ünlem işareti duygusal bir yoğunluğu değil ironik bir eğlenceyi, sahte bir inançsızlığı ve müşfik bir reddetmeyi açığa çıkarıyor. Bunlar, sokak fotoğrafçılığının hem hassaslaşmasını sağlayan hem de bu konuda tehdit eden motivasyon ve tepkilerin kaçamaklı ve alaycı türleridir: her sokak fotoğrafının yakınında, o en çok satan turistik posta kartı mektupsal değişim dünyası ile birlikte iyi huylu ve çapkın bir ilişkiye dayanmayı bekler. İlerideki gelişmeler için seçeceğimiz bazı özellikler: sokak fotoğrafçılığını kendi sınırları ve kendine özgü dünya görüşüyle anlatan kesik (staccato), not düşülmüş tarz (Bölüm 1), hareketin hızı, bakış, Empresyonizmin dokunsal görüşü (Bölüm 1), ayrıca zaman zaman geçerli çizgileriyle Ekspresyonist ve Fütürist kentsel deneyimler (Bölüm 5); takma adların kullanımı ve onların bize sokak türlerinin acayıplıktan ‘kurtarılışı’ hakkında söyledikleri ve kentsel pitoreskin işlenişi (Bölüm 3); hile, kabahat ve suçlu uçlarla girilen kolay, gizli bir anlaşma, genellikle belgesel fotoğrafçının özneyle girmekten kaçındığı o belirsiz ilişkiler (Bölüm 5), geceye ait eylemleri sokak fotoğrafçılığının kaçınılmaz bir boyutu yapan (Bölüm 5); bir taraftan çoğullar – ‘Hiç de az olmayan kızlar’, ‘Dolandırıcılar, hizmetçi kızlar’, ‘Ayırt edici yüz özellikleriyle karakterler’ – bize ayırt edilmemiş; meslek, karakter tipi ve davranışsal tik arasındaki bulanık çizgilerin bir resmini sunuyor gibi ama diğer taraftan da çok biçimliliği, tamamen rasgele oluşu ve yaşam

değiştiren çarpıcı haliyle düzensizce her yöne aceleyle gidebilecek kapasitede görünüyor. Sonuç olarak, önce bu parçanın fotoğrafçının ham maddelerini nasıl sunduğuna dikkat etmeliyiz ve sonra bu ham maddelerin başarılı bir fotoğrafa dönebilmesi için gereken nitelikleri belirlemeliyiz. Boro'nun davranışında, Cartier-Bresson'un yazılarından çıkartılmış olabilecek, ruhsal ve estetik kaynakları buluyoruz: gizlilik, önsezi – sokak fotoğrafçısı ayrıca suçlu kenarlara da aittir- 'karar anı'nın hissi, bir tür gerçekliğe giden koridor gibi anlık olanın algısı, fotoğrafik eylemde birinin bütün organizmasıyla ifade edilmesi, yaratıcı bir mizaç (cesaret, cömertlik, coşku, vb.) dayandığı değişken, profesyonel olmayan ama tepkisel, tepkinin uygunluğu çok yönlülüğe bağlı olduğu bir tepki (Bölüm 1).

Sokak fotoğrafçılığını belgeselin karşıt-ayrımına göre tanımlamaya başladık bile. Bu ayrım nasıl savunulur? Biri Olivier Lugon'un yakın zamandaki *Le Style documentaire: D'August Sander a Walker Evans 1920-1945* (Belgesel Tarzı: August Sander'den Walker Evans'a 1920-1945)'in içindekiler bölümünde Marcel Bovis, Doisneau, Kertész ya da René-Jacques'i boşuna arar: Brassai'nin üç, Cartier-Bresson'un dört girdisi vardır. Tek istisna Atget için yapılandır. Lugon SSCB'de olduğu gibi Fransa'da da 'anladığımız anlamda bir belgesel akım aramamalıyız: görüntüler tarafsızlıklarını geleneksel belgelerde, kimlik portrelerinden, mimari arşivcilikten, vb. alırlar.' (2001: 28). Dönemin Fransız fotoğrafçılığında, öyküsel elemanlara, anlık oluşa, belgesel tarzın köklerini aldığı görünümün çevresel açılarına çok fazla vurgu yapılmış. Ve Sürrealistler belgeseli bütün kültürel anlamlarından sıyrılmış ham gerçeklik olarak işlemiş olabilirler, çünkü serbest çağrışım mekanizmalarına ve bireysel ruhun derin etkilerine oturtulmuş öznel yorumlamalara ancak böylece uygun olabiliyordu (27).

Bu algılama Ian Walker'ın *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris* (2002)² 'da önerdiğinin tersine gidiyor gibi gözüküyor. Walker'ın tezinin bir parçası 'doğruluk' ve 'gerçekçiliği' kötüye kullananan Sürrealist fotoğrafçılığın, geleneksel normlar açısından deneysel, hileli emsallerinden (solarizasyon, rayograf, negatiflerin sürempresyonu, taşlaşma, vb.) daha Sürrealist, daha yıkıcı olduğu önermesidir. Walker'ın terimi uygulaması kapsamlı olduğu kadar ihtiyatlıdır da; onun için 'belgeselcilik', çoğulculuğun onu karmaşık ve değişken yaptığı geniş bir terimdir –'sokak fotoğrafçılığı'nın bir alt tür olduğu:

Belgeselcilik açıklamanın yapıldığı bakış açısını kaybetmeden sosyal ve kültürel önemi olan konular hakkında yorum yapmak isteyen kompleks ve çok yönlü bir türdür. (2002: 4)

Fakat ben sokak fotoğrafçılığını, sosyal ve kültürel önemi olan konularda yorum yapan bir fotoğrafçılık olarak adlandırmak istemezdim, ya da Westerbeek ve Meyerowitz'in sokak fotoğrafçılığını görece boşlukta kalan şekilde 'gündelik yaşamın sokaktaki açık resimleri' (1994: 34) olarak tanımlamalarını benimsemek istemezdim.

Benzer biçimde, Gilles Mora (1998)'da sokak fotoğrafçılığını 'belgesel' başlığı (85) altına koyuyor ama ona ayrıca belgeseli referans almayan ayrı bir bölüm açıyor ve şu tanımlamayı öneriyor: 'Sokak fotoğrafçıları modellerini rasgele gelen geçen veya sistematik gözlemci gibi açıkça veya gizlice fotoğraflayarak kısa anları takip eder' (186). Bu değişken tanım Mora'nın sokak fotoğrafçısını hem *badaud* (doğru yerde, doğru zamanda kasıtsız ve sebepsizce bulunan 'aval aval bakan') ve *flâneur* (ne olduğunu bilmeden insanların yaşamlarını araştırma peşinde olan cidden meraklı olanlar) gibi, hem de rasgele röportaj ve yeni bir estetiğin potansiyel aracı gibi görme isteğini yansıtıyor (Rodchenko: Konstrüktivizm; Cartier-Bresson: karar anı). 'Şehir ve Fotoğrafçılık'daki (63-4) maddesi sokağın bir belgeselini tanımlar (mimari envanter, mimari değişikliklerin kayıtları, kaybolan bölgelerin korunmuş kaydı, Yeni Topografiler) ama ayrıca sokağa bir tiyatro gibi, yaşamın karmaşık dinamiklerine tanık biri gibi, şiirin birçok türünün tetikleyicisi gibi davranan sokak fotoğrafçılığının anlamlarından da bahseder.³

Benim sokak fotoğrafçılığı ve belgesel fotoğrafçılığa (sokağın belgesel fotoğrafçılığı) yaklaşımım, onlara eşit mevkide, kökten başka yönlere çekilen iki tür gibi davranır. Tabi ki bu yaklaşım, yapısından gelen pürüzler ve çoğulculuk kapasitesini yadsır gibi görünen terimlerin bir tür etnik temizliği olan sadeleştirilmiş ikili düşünce süreçlerini gerektiriyor. Fakat böyle bir hareket ancak biri, bana onların bütün uyum ve ideolojilerinin derinlemesine farklı olduğu gibi görüldüğü noktayı kaçırmadıkça gereklidir. Aynı zamanda, kendimize gerçekliğin hiçbir zaman kuramsallaşmış durum gibi 'saf' olmadığını hatırlatmamız ve açıkça birbirine karşıt olan iki biçimin aynı görüntüde bir arada var olmayı çoğunlukla nasıl başardığını incelememiz önemlidir.

O zaman, her ne kadar aracın bütün baskısı fotoğrafların türüne özgü hareketliliğini, türlerine özgü çizgileri aşp yeni bağlamlara adapte olma yetilerini vurgulamak olsa da bu kitabın esas varsayımlarından biri kaçınılmaz olarak fotoğrafçılıkta önem taşıyan genel tanımlar ve parametreler olacak. Türe özgülüğün öneminin fotoğrafçılığın kendinden çok bakanın bir kurgusu olduğunu öne sürebiliriz ve bu bizim fotoğrafçılığın gelişigüzel haline karşı savunmasızlığımızı azaltmanın bir yolu, bir savunma mekanizması olabilir. Bu fenomenin canlı bir örneği, var olan endişelerimize yakın bir örnek, Michael Heffernan tarafından 1995'te çekilen ve 1996 sonbaharında Coningsby Galerisi'nde 'Sokaklar: Londra'nın Genç Evsizleri' başlığıyla sergilenen bir seri fotoğrafla sağlanmıştır. Fotoğraflar keskin bir kızgınlığı ateşledi. Nick Danziger ile aynı türdeki fotoğrafçı onları moda çekimleri olarak tanımlıyor ve içerik açısından eksik olmaları nedeniyle suçluyor: 'Bu fotoğraflar sizi etkiliyor çünkü genç, evsiz insanlar paketlenip, kendi çevrelerinden atılmışlar (sokaklar ortadan kaldırılmış böylece stüdyoda bir sette görülüyorlar)' (1996: 8). Aynı dergide (*The Big Issue*) Linda Grant türe özgü geçişle ilgili aynı iddiayı takip ediyor (sokak modası, kirli, gerçek yoksunluk):

Bu ayırmanın etkisi Heffernan'ın fotoğraflarının evsiz insanları bizim onları diğer durumlarda anlamsız örnekleriyle gördüğümüzden çok, daha önce hiç görmediğimiz daha az korkutucu tasvirleri anlamına geliyor. Kendinin bir tarz haline geldiği gerçekçilik olmadan fotoğraflar çekmeye kalkan biri, evsiz insanları olduğu gibi değil ama eğer farklı ve eş derecede tarz sahibi bir bağlamda olsalardı nasıl görünürlerdi diye gösteren başka bir tarza yönelmiş olur. (1996: 9)

Bu görüşler yol gösterici. Bölüm 2'de izlenecek argümanlardan biri de belgesel fotoğrafçılık kötü sosyal durumların kalıcı ve yaygın sosyal eşitsizlik içinde güçsüzlüğün kanıtı olduğunu göstermeye eğilimliken –belki de dramatik etkileyciliğinden dolayı gösterme ihtiyacındadır– sokak fotoğrafçılığı kötü durumları geçici (ümitle), renkli ve çeşitli varoluş içerisinde bir kusur gibi gösterir.⁴ Belgesel fotoğrafta yoksunun hayatı en iyi ihtimalle hareketsizdir ve en kötü ihtimalle ve büyük olasılıkla aşağı doğru kıvrımlıdır; bir sokak fotoğrafında yoksunluk kısa süreli ve değişimle oluşan bir tipiklik görüşüne bağımlı fotoğrafik bir mantık içerisinde vardır. Bu yolla, hem belgesel fotoğrafı ve sokak fotoğrafı örneğin berduşlarla ilgiliyken, belgesel bitkinliği ortaya çıkarmaya çalışırken sokak fotoğrafı bizlere ters

dönmüş şansıyla fırtınaya karşı koyan *clochard*'ı (*Fransçada 'evsiz, yoksul, saç sakalı karışmış halde, partial giysiler içinde sokakta yaşayan, şarap parası dilenen insan'*) gösterir.

Heffernan'ın fotoğraflarındaki bu eleştirilerdeki bütün durumlarda Heffernan'ın çağdaş, genç evsizi birçok çeşitli sosyal ve ekonomik nedenden dolayı belgesel fotoğraftan ziyade sokak fotoğrafının öznesi olarak algıladığını öne sürebiliriz. Böyle yaparak eleştirileriyle hem evsizin *gerçek* durumuna ihanet ediyor hem de aynı sebeple bakan kişiyi ahlaki sorumluluktan kurtarıyor. Kısacası, Heffernan ya gerçekten yanlış türü tercih ediyor (bir etik-etetik hata) ya da eleştirileri işini aslında sefaleti apaçık gücüyle yanılmayan ama belki de kanıtın inandırıcı gücünün doğrudan öznenin kalıcı durumuna bağlı olarak resmedilmesinin tehlikeli olduğu 19. yüzyıl bakışında göstermeye zorlasa da; geçici bedbahtlık halkın protestonu zar zor ayaklandırır. Fakat Linda Grant'ın argümanındaki önemli ve sinsi eleman fotoğrafçılığın kendi çıkmazı: çünkü fotoğraf amaçsallıkta (Berger ve Mohr, 1982: 90), ne anlama geldiğini söylemekte oldukça zayıftır; bu yüzden ya kendi değerini artırmalı, durumunu apaçık etmelidir ya da kendi durumu için dile geri dönmelidir. Özellikle fotoğraf, içeriği ipince birşeye indirger. Fotoğraf bize hiçbir zaman hikayeyle ilgili yeteri kadar şey anlatmaz (bkz. n4).

Fakat fotoğrafçılığın türe ait uygulaması, bakan kişinin algısal endişeleriyle, görsel beklentinin güçlü baskılarıyla çok ilgili ise, fotoğrafçılık kendini suçlamalıdır. Walter Benjamin'in çok açık bir şekilde gördüğü gibi, fotoğrafçılık kendini çok uzun bir süredir resmin ilke ve ölçüleri karşısında ölçerek yanlış bir yerden başlamıştır: 'Bütün bunlara rağmen, fotoğraf teorisyenleri doğal olarak en ufak bir başarı elde etmeksizin sanatın bu fetişçi ve esasen anti-teknolojik anlayışıyla nerdeyse yüz yıldır boğuşmaya çalıştı. Fotoğrafçıyı mahkeme önünde meşru kılmaktan başka birşey üstlenmedikleri için, fotoğrafçı temyiz sürecine girmiştir' (1999: 508). Ama 'Yeni Vizyon' fotoğrafçılığı (Strand, Renger-Patzsch, Moholy-Nagy, Rodchenko, vb.) kendine has bir fotoğrafik görüş oluşturmaya başladığında bile, türdeşlik kendini yeniden yerleştirmiştir. Bu yüzden, bize herşeyin görüntüsünü sağlama, resimde hüküm süren türe ait sınırlamalara karşı durma yetisiyle şehir fotoğrafçılığı takıntılı olarak yeni görsel konularla meşgul olmaya başlamıştır: çamurlu suların üzerinden sıçrayan insanlar, boş sandalyeler, yolu süpürenler, marketler, vitrinler, cafe aynaları.

Fotoğrafın kopyalanabilir oluşunun taklitin, alıntının ve kaçınılmaz imanının yayılmasında etkili olduğu düşünülebilir; bizim yalnızca diğer görüntülerin bize görmeyi öğrettiği şeyleri gördüğümüz öne sürülebilir. André Kertész'in 1929'da çektiği *Kaldırım* (Resim 1) fotoğrafına bakarsak, onun Robert Doisneau'nun 1932'deki kaldırım fotoğrafının (Resim 2) ve Wols'un 1932-39 arasındaki fotoğraflarının (Resim 3) tetikleyicisi olduğu düşünülebilir. Bütün bu görüntülerdeki üç başrol oyuncusu -yolun döşeme taşları, oluktaki su, granit bordür taşları- çakışan materyallerin, zaman ölçütünün ve dokunun dramalarını ortaya koyuyor.

Yolun döşeme taşları geçmişe ait, zamanın ve kullanılmışlığın izlerini taşıyor, titizlikle okunurluğunu, pürüzlerinin taklit edilemezliğini, çatlak ve oluklarda su gölcükleri için yer yapan yumuşaklığını geliştiriyor. Kertész ve Doisneau'da girintili çıkıntılı dalgalarla akan, Wols'da bir an güneşlenen değişimin elemanı su, kaldırım taşlarında geçici şekiller bırakıyor ve bir tekerleğin yolunu ve sahnedan geçen (Kertész, Doisneau) ve buharlaşan (Wols) zamanın kendisinin izini sürüyor. Su kaldırım taşlarına teslim olurken Kertész ve Doisneau'nun ileri sürüyor gibi görüldüğü bordür taşlarına sert bir şekilde direniyor. Bu bordür taşlarının hiç affı yok; kaldırımla yol arasında tampon görevi gördüklerinden zamana karşı kayıtsız sağlamlıklarını, sınırlarla ilgili herhangi bir anlaşılmaya karşı gelişlerini sergiliyorlar. Herhangi biri bu üç fotoğrafa Pierre Boucher'in her ikisi de 1931'den çekilmiş *Ruisseau de Paris* ve *Rue de Paris*, Brassai'nin 'Le ruisseau serpente dans la rue vide' (Boş sokaktaki oluk yılanları) (*Paris de nuit* [1933] fotoğraflarından no.14) ve René-Jacques'in *Paris 1933-1934* diye basitçe adlandırılmış sabahın ilk ışıklarında olukları süpüren çöpçünün görüntüsünü de ekleyebilir.

Kaldırım-yol ilişkisi sokak ticaretinin sunumu için de eş değerde önemli. Sokak satıcıları trafikten, yolun kirinden, sosyal olarak alt derecenin isteklerinden ayrı güveni temsil eden bu bölgede ne dereceye kadar kolonize olmaya izinlidirler? Şair W.E. Henley'in 'Hawker'ı (1898) oluğa akmakla ilgili gibi duruyor:

Eşit adımlarla yavaşça ilerleyen ona dikkatle bakmalısın

Bordür boyunca; iki eliyle de

Sicim ve tenekeden yapılmış, ustalık gerektirmeyen birşeyler satan

Ve 1877'de gazeteci Adolphe Smith tarafından betimlenen sandviççi ya da gemicilerin de kesinlikle kaldırım hakları yoktur: 'Fakat bazıları kızgın ara-



RESİM 1 André Kertész, *Pavement (Kaldırım)* (1929)



RESİM 2 Robert Doisneau, *Pavement (Kaldırım)* (1932)

bacılardan çirkin sözler duymaktan kaçtı. Eğer kaldırımda yürürlerse polis kızgın bir şekilde, faytonların onları tekerleriyle sıkıştırdıkları ve taksi ve otobüslerin üzerlerine sürdüğü oluğa doğru iter' (Thomson ve Smith, 1994: 91). Şeytanla derin mavi deniz arasına sıkışmak.

Ama konu kaldırımla modanın ya da Parizyen şıklığın ilişkisine geldiğinde kaldırım çok sınırlayıcı ve çok 'güvenli'dir ve modelin bazen onun aurasında yıkanmak için takla atar gibi duran trafikle (örn. Sergio Larrain, *Paris VIIIe arrondissement*, 1959) yol aldığı (örn. Martine Franck, *Rue de Chaillot*, 1972) görünümün 'çevrelenmiş alanı' haline gelir. Bu fotoğrafik bağ belki de kendi



RESİM 3 Wols, *Pavement (Kaldırım)* (1932-39)

köklerini, tarz sahibi arabalı (fiacre, motorlu araba) rakiplerini geçmek için gezinen şık kadını ortaya çıkarıp tamamiyle yok olmuş kaldırımın olduğu

Lartgue'nin ünlü *Avenue du Bois de Boulogne*'sinden (1911) (Resim 4) alıyor. Kadın gerçekte sadece alternatif bir ulaşım karşı değil aynı zamanda tarihin akış istikametinin tersine doğru yürüyor, arabanın önünden giden ama şüphesiz kısa sürede onun gerisinde kalacak olan fayton at gücünden makine gücüne geçişteki ilerlemeyi ortaya koyuyor. Fakat taksiyi uzağa iten ve onu karenin dışına çıkaran bu amansız evrim kadının kendinden emin, bir zerafet anında kendi zamanına doğru tarihten bağımsız biçimde akan otonomisini etkilemiyor.

Fakat bunun daha eski bir atası Renoir'ın *grisette*'in (işçi kız) ön plana alınmış, kesik figürünün yoldan geçenler ve hatta atların çektiği omnibüsler kaldırımında farklılaşmamış bir kalabalığın içine sürüklenirken psikolojik ve varoluşsal olarak yolun boş alanlarını cezbediği *Place Clichy*'e (yaklaşık 1880) dayanıyor olabilir. Kaldırımın isimsiz uyumundan yolun bağıntısız alanına atılan o adımla hangi ahlaki tabuları, hangi itibar kısıtlamalarını kırmayı kafasına koymuştu?

O zaman 'sokak fotoğrafçılığı' denen bir tür var mı? Sokak fotoğrafçılığı bizleri kesinlikle sınıflandırıcı bir ikilemin içine koyuyor, sadece turistik çekim, belgesel fotoğrafçılığı ve *fait divers* (kısa haber) fotoğraf gazeteciliği arasında dönüm noktasında durduğundan değil ayrıca vernaküler (konuşulan) fotoğrafçılık gibi olduğu kadar yüksek bir sanat dalı gibi de muamele görmeyi beklemesinden dolayı. Bu kitap kesinlikle sokak fotoğrafçılığının titiz ve kapsamlı bir tarihini ortaya koymak için düzenlenmedi; endişelerim daha çok bu türün adı ve doğası ve bir fotoğrafik olaylar zincirinden çok bakan kişinin algısal otobiyografisine bağlı olan tarihle ilgili. Bunun yanında, fotoğrafik olayların bu tarihinin elemanları diğer kaynaklardan, Deedes-Vincke'den (1992), Thézy ve Nori'den (1992), Westerbeck ve Meyerowitz'in geniş ölçekli 'bu geleneğin ilk tarihi'nden (1994), Seaborne'un Londra fotoğrafçılarıyla ilgili oldukça yararlı eleştirel rehberinden (1995), Hamilton'dan (1997), Stallabrass'dan (2002) ve bu fotoğrafik akım Sürrealizme dokunduğu için Walker'dan (2002) faydalanmak için oradalar.

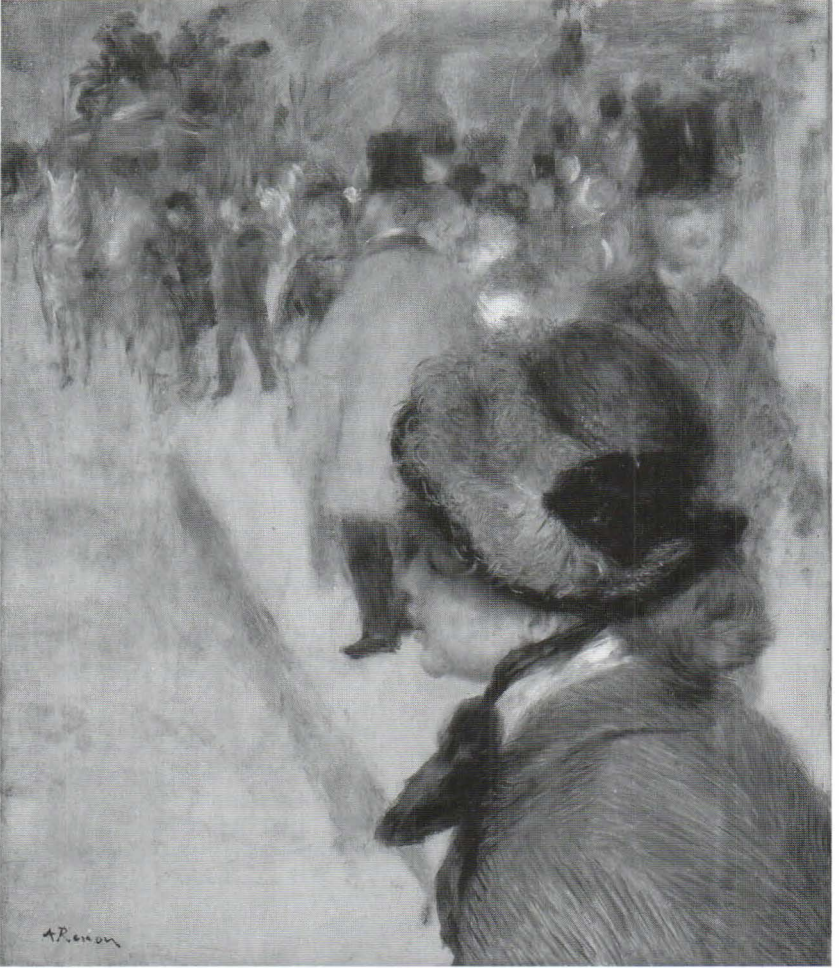
O zaman benim sokak fotoğrafçılığı tarihim mutlaka seçici ve bir anlamda değişken ve kendimce koyduğum belirli görevlere hizmet için tasarlanmış olmalı. Bu görevlerin ilki sokak fotoğrafçılığını 19. yüzyılın son dönemlerindeki kaynağından, özellikle resimle arasında kurulan bağlantının perspektifinden incelemek olacak. Sokak fotoğrafçılığı alışılmışın dışında yoğun bir şekilde fotoğrafçılık ve resim arasındaki



RESİM 4 Jacques-Henri Lartigue, *Avenue du Bois de Boulogne*
(*Bois de Boulogne Bulvarı*) (1911)

diyalektik ilişkiyi dışa vuruyor. Sokak Westerbeck ve Meyerowitz'in önerdiği gibi (1994: 34), Empresyonist resmin ilk kez kullanım süresinin sınırlandırmalarıyla yasaklanmamış şekilde sokağın anlarını *eksiksiz* olarak ortaya koyduğu kadar 'fotoğrafçılığa aşırı duyarlı' bir resim tipi açığa çıkarmaz. Adolphe Braun, A. Houssin ve Hippolyte Boivin'in stereoskopik görüntülerinin 1860'lara dayandığı doğrudur ama empresyonizm sokak olaylarını ve özgür ve maceracı teras kafelerini fotoğrafçılığın yakalamak için zamana ihtiyaç duyduğu derecede sömürgeleştirmişti.

İkinci görev sokak fotoğrafına ait olanı davranışlar ve biçimsel özellikleri takım yıldızı gibi ayrı tutmak. Bunu yapmak için sokak fotoğrafçılığı ve ona yakın duran türler (fotoğraf gazeteciliği, belgesel fotoğrafçılık) arasındaki değişimleri izlemeliyim. Zaman zaman sokak fotoğrafının mantığının psiko-algisal özelliklerini tanımlamada bize farklı bir yol sağlaması açısından çağdaş literatürün desteğini alıyorum. Ama resim ve edebiyattan ne tür bir yardım ararsam arayayım bu kitap doğrudan fotoğrafçılıkla ilgili ve kuram geliştirdiğinde bu fotoğrafçılıkla ilgili oluyor.



RESİM 5 Auguste Renoir, *Place Clichy* (yaklaşık 1880)

Fotoğrafçılıkla ilgili genel düşüncelerimde kesin bir denge kurmaya çalıştım. Daha önce gördüğümüz gibi Walter Benjamin 1931’de fotoğrafçılığın delillerinin çok fazla diğer görsel sanatlarla beraber duruşuna bağlanması konusunda yakınmıştı. Ama fotoğrafik eleştiri görsel sanatların lügatına – kadraj, modelcilik, perspektif, kompozisyon, ışıklandırma, ton- bağlanmaya devam ediyor ve aracın estetik iddialarının esas kaygı olması devam ediyor. Bu eğilimler fotoğrafçılığı doğrudan görüntü sanatları arasına yerleştirdi

ve fotoğrafçılığın keşfini sabitleyici bir süreç olarak yorumlama eğiliminde oldu: camera obscura'nın yüzyıllardır, belirmiş görüntüyü resme bir yardım olarak sabitleme becerisini *Histoire de la découverte de la photographie* (Fotoğrafın Keşfinin Tarihi)'nde (1925) Georges Potonniee şu sözlerle tanımlıyor: 'Fotoğrafçılık camera obscura'yla algılanan görüntüleri elle çizim yolu dışında kalıcı kılma sanatıdır' (alıntı Daval, 1982: 9).

Fakat eğer fotoğrafçılığın bir türü görüntü-değerini en önemli kılar, başka bir tür işaret-değerini daha önemli kılar. Haklı olarak fotoğrafçılığın masumiyet iddialarına karşı uyarılmış olmamız gerekir. Fotoğrafların bizi gerçekliğe aracı olmadan ulaştırmadığını, onların dolu gösterimler, bilinçli veya bilinçsizce telkin ve kontrolün enstrümanları olduğunu, gerçekte oldukça idareli olan, fotoğrafın tüketiciye gittiği yolun belirgin bir tercihle dağıldığını kendimize hatırlatmalıyız. Bu uyarılar kesinlikle oldukça faydalı ama estetisyenlerin fotoğrafa karşı davranışlarını (inşa edilmiş bir görüntü olarak fotoğraf anlamları için okunmalıdır) aktarma ve buna bağlı olarak fotoğrafın dünyayla kurduğu psiko-algisal temasın fenomenolojisini güçlüklerle rağmen elde ederek (herhangi kavramsal yapıdan yoksun olarak psiko-algı) beraberlerinde kendi tehlikelerini de getiriyorlar.

Yansıyan ışığa bilinçdışı (kimyasal) tepki olarak bu fenomenolojik yaklaşım fotoğrafçılıkla ilgilidir: fotoğrafçılığın bu versiyonunda fotoğraf makinası kendinin kesinlikle gerekli olmadığı bir süreci artırır. Bu durum kısaca Laszlo Moholy-Nagy tarafından ortaya konmuştur:

Aslında fotoğrafik sürecin esas gerceri makina değil ışığa duyarlı tabakadır; fotoğrafçılığın belirgin kuralları ve metodları tabakanın ışık ve karanlığa, yumuşak ya da sert özelliklere bağlı olarak farklı maddelerin ortaya çıkardığı ışık efektlerine nasıl karşılık verdiğiyle uyum sağlar. ('Photographie ist Lichtgestaltung', *Bauhaus II/1* [1928]; alıntı Passuth, 1985: 302)

Bu görüşe göre fotoğraf bir benzerlik, tam bir benzerlik bile değildir; fotoğrafı çekilmiş olan doğrudan fotoğrafta algılanır. Fenomenolojik yaklaşımlar fotoğrafın sonrası, sonraki bağlamı ve kullanılışlarından çok çekildiği ana konsantre olurlar. Fenomenolojik yaklaşımlar fotoğrafın ikonluğundan çok (önemini bundan almaması gerekse de gerçekliğin bir temsili ya da imitasyonu olan bir tür olarak fotoğraf) fotoğrafın dizinselliği (özne ve fotoğraf makinası, özne ve ışığa duyarlı tabakanın birlikte oluşunun bir

ürünü olarak fotoğraf) üzerine yoğunlaşırlar. Fotoğrafçılığın sosyo-politik uygulamalarını değerlendirirken bile Benjamin fotoğrafik bakış fenomenolojisinden etkilenmiştir (örn. optik bilinçdışılık, öznenin fotoğrafçıya yaptığı 'baskı') (1999 [1931]). Fotoğrafın semiyolojisinden vazgeçerek (*studium*) Roland Barthes foto-algının (*punctum*) duygusallığına yeniden bağlanıyor (1984). Yakın zamandaki Fransız foto-kritiği de aynı konularla meşgul olmaya devam ediyor (örn. Pontremoli, 1996; Damisch, 2001).

O zaman bu fotoğrafların en fotoğrafik olanlarının çekim *anının* tadını en fazla çıkardığı anlamına mı geliyor? Diğer bir deyişle, fotoğrafçılık anlık oluşunu önemsedikçe mi yoksa ondan istifade ettikçe mi daha fotoğrafik oluyor? Natürmort, mimari bir fotoğraf, manzara zamana karşı geçirimsiz olduklarından kendilerini fotoğrafik panteonun dışına mı atıyorlar? Fotoğraf doğru üretim (ya da bulunma) ve geçiciliğin (ışık) bir kombinasyonudur. Sokak fotoğrafçılığı bu gündeme belgesel fotoğrafçılığından daha mı iyi hizmet eder? Dahası, madem ki çekim *anının* fotoğrafçılığı esas olarak tek ve eşsiz olana bağlı, tipik, tekrarlanmış, sınıflandırılmışı teşvik eden herhangi bir fotoğrafçılık türüne şüpheyle mi bakmalıyız? Gerçekçiliğin ve geçiciliğin birbiriyle çakışan istekleri olması olası mıdır? Gerçekçiliğin olması yalnızca geçiciliğin gözden çıkarılması pahasına mı mümkündür? Bu ve diğer sorular ilerideki sayfaların kaçınılmaz konuları olacak.

İzlediğim bütün yol oldukça basit. İlk bölüm sokak fotoğrafçılığının, Baudelaire'in beğendiği çizer Constantin Guys ve empresyonistlerdeki kökenleriyle ilgileniyor. Resim/fotoğrafçılık/edebiyat stüdyo/odayı sokak için terkettiğinde özellikle hafıza ve hayal gücü için ne gerektirdiğini ve modern kentte psiko-algısal deneyim için sokak fotoğrafına ait olanın empresyonizme ne borçlu olduğunu araştırıyor. Bu sonuncusu an ve anlık olmanın anlamlarını ve görsel kompozisyonun farklı algıları olarak göz-kadrajı ve destek-kadraj arasındaki etkileşimi de kapsar. Bölüm 2 belgesel ve sokak fotoğrafçılığının ortak gibi görünen özellikleriyle başlayıp, okunan/yazılan ayrım temelinde ve tüketici ya da satıcı ve diğer taraftan da müşteri temelindeki ayrımında yatan farkların geliştirerek geniş bir karşılaştırmasını sunar. Son ayrım Atget'in büfeler ve mağaza vitrinleri fotoğrafları ve daha yeni örnekler üzerine yapılan bir çalışmayla sürdürülüyor. Bölüm belgesel ve sokak fotoğrafçılığı arasındaki ilişkiyi

fotoğraf muhabirliğinde ve daha özel olarak *fait divers*'de (tipik olarak Fransız gazetelerinde yer alan kısa, yeni, sansasyonel haberler) araştırmaya devam ediyor. Kapanış sayfaları belgesel ve sokak fotoğrafçılığının ortak etkileşimlerine ve bunların kendilerini sokakla ilgili edebi metinlerde nasıl ortaya koyduklarına ayrılıyor. Üçüncü bölüm sokak satıcıları, sokak göstericileri ve diğer tiplerle ilgileniyor. Bu ilk bakışta belgeselciliğin, bağlamından bağımsız olarak değerlendirme ve pozlama süreçleri gibi görünüyor. Çekilen an ve yakaladığı süreç arasındaki farklılaşma süreci ve olabilirliğini ve bu farklılaşmanın imtiyazlı an ve 'herhangi bir an' düşüncesini (Deleuze) nasıl beslediğini değerlendiriyor. Takma isimlerin nasıl verildiği onların ne tür sosyal bağlılıklar gerektirdiğini soruyor. Kent pitoreski üzerine olan paragraflar kadrajla, 'Yeni Vizyon' fotoğrafının kadrajıyla, ve kadrajın fotoğrafik değişkenlerle hangi yoldan ilişkili olduğu konusunda yeni bir merak sokuyor bizi. Sokak fotoğrafında nü ile ilgili kısa bir ekle bölüm son buluyor. Bölüm 4'te esas olarak sessizliğin sokak fotoğrafına düzgün bir karşılık olduğu duyuları ve eğer dile gerekli bir eşlik etme görevi düşünülmüşse bunun ne tür bir dil olması gerektiği tartışılıyor. Bizler kesinlikle fotoğrafçının dil aracılığıyla inşasına alışmışızdır ama eğer fotoğraf kendi kimliğini ortaya koyuyorsa neden dilsel onaya ihtiyaç duyar? Sessiz bir karşılığın argümanları değerlendirilmiş ve sonrasında eleştirel/yorumcu söylem dedikoducu söylemle karşılaştırılmıştır. Eğer sessiz karşılık herşeyden öte görsel temasın yoğunluğuyla desteklenirse, o zaman öznenin bakışı oldukça önem taşır. Bütünüyle görsel keşfin yöntemleri de aynı derecede önemlidir özellikle anamorfoz (görsel 'geç algılama'). Fakat anamorfoz basit ve kısa ömürlü olanla tehlikeli biçimde flört eder. Nasıl deneysel bir karmaşıklık verilmelidir? Cevap bilinçdışı hafıza/çağırışım ve bir otobiyografik dili oluşturan birleşik duyumla yaratılmış sürempresyonun kümülatif anamorfozu aracılığıyla edebi bir örnekte (Reda) bulunuyor. Bu tema ve konular daha sonra Marcel Bovis ve Pierre Mac Orlan'ın fotoğrafik/edebi 'iş birliği'nin örneğiyle inceleniyor. Beşinci ve son bölüm Haussmann'ın Paris'i yeniden yapılandırmasını yıkım, karanlık ve fuhuş gibi başlıkların birbirine karıştığı cinsiyet, hatırlama, unutma ve hayal gücü gibi tematik dizileri harekete geçirmek için kullanıyor. Bölüm, şehrin binalarını ve dokusunu dilsel kimliğin farklı

türleri ve kendini ifade etmeyle –sokak isimleri, cafe yaşamının *poème-conversation*'ı (şiiirsel muhabbeti) ve graffiti- ilişkilendirerek devam ediyor. Sonuç sokak fotoğrafçılığının tabi olduğı tarihin değışik türlerini gözden geçiriyor ve süreçte fotoğraflara verilen karşılıklarla ilgili varsayımları tekrar değıerlendiriyor.



stüdyodan sokağa

'Le Peintre de la vie moderne'de ('Modern Hayatın Ressamı') (1863) ifade edildiği gibi Baudelaire'in büyük sanat kavramının kalbinde sentez ve kısaltma işaretlerindeki deneyimi damıtma becerisi vardır. Bu onun 'modern yaşam ressamı'na, özellikle ressam Camille Corot ve Constantin Guys'a attettiği bir beceridir. Hafıza ve hayal gücünün hediyeleri olan sentez ve kısaltma, bakan kişinin hafıza ve imgelem gücüyle birlikte yakın bir ilişki içindedir ve bu becerileri bakanın yeniden yapılandırabileceği ve kökenindeki deneyime katabileceği bir yolla canlandırır.

Baudelaire bir sanatçının çalışmasının canlı model(ler)in (Raphael, Watteau, Daumier, Guys) eskizlerinden olabileceğini göz önünde bulunduruyor; ama çalışma son haline ilerlerken alınan görsel notlar sanatçının dumura uğramış ya da detayların çokluğundan karışmış hafızası için engel oluşturlar; detayların aklı yüzeyin maddeselliğine kilitlenme ve konsantre olma ve özüne inme kapasitesini düşürmek gibi kötü bir huyudur. Bu kaygı, fotoğrafta renge karşı siyah beyazın göreceli üstünlüğü hakkında uzun süredir devam eden değer tartışması hakkındaki endişeleri öngörüyor. Renkli genellikle görünümle, 'cazibeyi' basitleştiren çekici olanla ilgileniyor olmakla suçlanır; diğer taraftan siyah-beyaz özveriyle altta yatan ilişkileri ortaya çıkarıp ve yorumlayabilen bir algısal sofuluğun bütün

cazibesine sahiptir. Rengi tonaja dönüştürmek detyaları sentezlemek, detayları bağlayıcı bir bütünlüğe çekmek, onu birliğin dilinde konuşturmak.

Fakat Baudelaire için detayların bütününde değiş tokuş yapmak zaten çok ileri gitmek, estetik politikaların yanlış bir türünü benimsemektir. Artistik hafızanın detayla nasıl mücadele ettiğini şöyle açıklıyor:

O zaman herşeyi görme ve hiç birşeyi unutmama kararlılığı ve genel tonlama, şekil ve ana hatları süratle kaydetme alışkanlığını kazanmış hafıza duyumu arasında bir mücadele başlar. Özellikle hafızasının ve hayalgücünün çalışmasına alışkın kusursuz bir form hissine sahip bir sanatçı tam bir eşitlik aşkı içinde adalet isteyen detayların hengamesi tarafından hücumu uğrar. Adaletin herhangi bir şekli kaçınılmaz olarak ihlal edilir; uyum zarar görür, feda edilir; abes olan birçok şey büyütülür; birçok küçük şey dikkati gasp eder. Sanatçı detaya daha tarafsız yaklaştıkça daha fazla anarşi oluşur. (1972: 407)

O zaman detay kendi hakları ve eşitliği için gösteri yapan kent proleteryasıdır. Hiyerarşi ve üstünlük kurma sona ermiş; eğer ayırım yargının kalbinde olması gerekense, çoğunluğun adaleti tam bir adalet değildir. Anarşi ödenmesi gereken bedeldir. Bu parça bütün niyet ve amaçlarıyla Baudelaire'in *Salon de 1859*'da fotoğrafa karşı seçtiği ithamları sağlamlaştırıyor. Fotoğrafçılık materyalizm ve gerçekçilik anlamına gelen bir ilerlemeye takıntılı, dışsal gerçekliğin tam sureti ve çılgılığı anlamına gelen gerçekten etkilenmiş halkın sanatıdır.

Baudelaire'in *Salon de 1859*'da fotoğrafçılıkla ilgili yakıcı ithamı hemen hayal gücü için bir savunmayla devam ediyor. Ama hayal gücü ve hafızanın evi neresidir? Şairin lambasıyla aydınlanan oda çizer/ressamın stüdyosudur:

Ve şimdi, diğerleri uyurken bu adam masasına yaslanıyor, tam da şu anda onunla ilgili nesnelere yönelttiği bakışın aynısı olan bakışı bir kağıt parçasına sabitlenmiş, kalemleriyle, fırçasıyla oynuyor, bardaktan tavana su sıçrıyor, kalemini tişörtüne siliyor, telaşlı, coşkulu, enerjik, ondan kaçan görüntülerden korkmuş gibi, kavgacı ama yalnız ve kendini durmaksızın ilerleten. ... Allak bullak hafızaya birikmiş bütün materyaller sınıflandırılmış, düzenlenmiş ve uyumlu hale getirilmişlerdir ve o çocuksu anlayışın ürünü olan belirli idealleştirmeye maruz kalmışlardır. (1972, 402)

Guys itiraz ve desteklerin itaatkar bir gerçek olduğu, sanatçının görüşüne uyan seçimini yaptığı doğanın sözlüğünün bir parçası olmaya çalışan bir çevre-

de gerçeği yakından incelediği anafikrine ulaşıyor. Gerçekliğe yalnızca genel uyum ve anlamlılığına işlenebilir, sınıflandırılabilir ve benzetilebilir olması durumunda teslim olduğu şairin odası/sanatçının stüdyosu muazzam manyetik çekim gücüne sahiptir. Ve hiç şüphesiz bu görüşün en ideali Gustave Courbet'in *The Painter's Studio*'da (*Ressamın Stüdyosu*) bulunabilir: 'Yedi yıllık artistik ve ahlaki yaşantımı derleyen gerçek bir alegori'. Bu tuval 'resmedilmek için bana gelen tüm dünyayı' tasvir ediyor, tabii ki bunun içerisinde köpekli bir adam kılığında Napolyon III de var (yetiştirici? kaçak avcı? eğitmen? avlak bekçisi?) (bkz. Toussaint, 1978: 249-80). Burası aslında resmin arka sağında masanın kenarına oturmuş, dikkatle bir kitabı okuyan ve Courbet'in eski bir, 1847 (?), portresindeki gibi poz veren Baudelaire'in olduğu yerde şairin odasına da sahip bir stüdyodur. Sonraki görüntüde şair loş bir şekilde aydınlatılmış odada, masada, piposunu içerek oturmaktadır, hokkasında duran tüy kalem hayal gücünün ve hafızanın gerçek ortada yokken ki yüce ve sessiz hareketlerini tasvir eden gecesel ayrımın o ritüelini dışa vuruyor gibidir.

Fakat görülen şeylerin tiranlığından, ayrıntıların saldırısından kurtarılmış ve hayal gücünün özgür alanlarına salıverilmişlikten ressam/şair ne elde edebilir? Pissarro için *sur le motif* resim yapmak 'doğrudan ve anlık duyular'ın (oğlu Lucien'e mektup, 13 Mayıs 1891) tesciline yol açtı ama bu duyuları düşünce ve estetik düzeniyle donatmak için stüdyoya ihtiyaç duyuldu: '[Stüdyo resimlerinde] en sanatsal türün belirli bir uyumu, huzuru var! Stüdyo-resminden çıkan bazen daha sert, renk açısından gözü daha az yakalayan ama diğer taraftan daha sanatsal ve daha düşünülmüş olabiliyor' (Lucien'e mektup, 14 Mayıs 1891). Birkaç ay sonra tekrar oğlu Lucien'e yazdığında, şu karşılaştırmayı sunuyor: 'Bence bu resimler [stüdyada yapılanlar] uyum konusunda çok fazla ilerlediler.

Taslaklardan nasıl farklılar [dışarıda yapılanlar]! Ben herşeyden çok hafıza yoluyla filtrelenmiş izlenimin taraftarıyım; kendinden daha az birşey o - bayağılık gerçek bir an görüldüğü ve hissedildiğinde ortadan kayboluyor' (Lucien'e mektup, 26 Nisan 1892; tüm alıntı House, 1986: 25). 'Hafıza yoluyla filtrelenmiş izlenim' Baudelaireyen noktaya bizleri tekrar geri götürüyor; stüdyo ressamın 'kendinden' anlam çıkarma ve sezilen kavramı optik temastan çıkarma kapasitesini koruyor gibi görünüyor.

Bu belirli dönemde (1855-1890) zıtlık stüdyoyu/odayı çıkarıyor ve açık hava ressam ve yazarları çalıştırmayı durdurmuyor, iki örneği kısaca ele



RESİM 6 Édouard Manet, *Music in the Tuileries* (*Tuileries'de Müzik*) (1862)

almak isterim. İlk örneğim Manet'in bir çift resmi, *Music in the Tuileries* (1862) (Resim 6) ve *Luncheon in the Studio* (1868) (Resim 7), her ikisi de ön plandaki merkezi bir özellikle birleşiyor (ilkinde 'Japon' ağacı ve ikincisinde Léon Leenhoff figürü). *Music in the Tuileries*'deki sola yaslanmış bu ağaç sistemli (kıyafetlerin benzerliği, öndeki iki kadında bile; çizgilerle yapılan kompozisyon) ve kontrollü itibarın baskın olduğu hissi veren sol tarafa özel ve belirgin bir biçimde suskun bir alan yaratıyor. Ön plandaki ilk figürler sanatçı (fotoğraf makinası?) için poz veriyorlar ve grup portresi türe ait referans noktasıdır (bu portrelerin veya bazılarının fotoğraflardan resmedildiği ileri sürülmüştür – Manet, Balleroy, Astruc, Baudelaire, Fantin-Latour, Champfleury, Mme Lejosne ve Mme Loubens ya da Mme Offenbach).

Hemen ağacın sağında resmin ortasında, çizgilerle yumuşatılmış, ilk bakışta deşifre edilemeyen bir parçanın içinden bir canlılık, gevezelik, görsel heterojenlik ve mekansal akışkanlık alanına geçiyoruz. Burası sol ön planda güzel giyimli, frapanca kurdeleli iki kızın gezindiği, figürlerin hala ayırt edilebildiği (Eugene Manet, Offenbach, Charles Monginot) ama portrenin artık bir motivasyonun olmadığı bir alan. Ve bu hareketli kalabalığı



RESİM 7 Édouard Manet, *Luncheon in the Studio* (Stüdyoda Öğle Yemeği) (1868)

rahatlatan şey sağ ön plandaki durgunluk, ya da yere atılmış şemsiye, top, çember ve yeni ortaya çıkmış, rasgele konmuş, yaşamın yankısıyla boş duran ferforje sandalyeler, sokak fotoğrafçıların görsel uğraşlarından biri olmaya başlamışlardı (örn. Kertész, Moholy-Nagy, Doisneau, Bovis [Resim 8]). Fakat belki de hepsinden önemlisi bu tuvalin soldan sağa gittikçe, gözlerimizin gerçekten daha kısaca, daha az ısrarlı ama daha fazla hassasiyetle bakarak yeniden ayarlanmasını gerektiriyor. Göz dik dik ve boş boş bakmaz çünkü böyle algısal bir şekil üretici değildir; göz kendini sürekli yenedöngü biçimleriyle besleyerek dikkatle inceler, kırpışır, bir an için görür, sezer, tahmin eder.

Benzer bir ayırım, biraz farklı bir uyumlandırmayla, *Luncheon in the Studio*'da bulunabilir. Radyografi aslında bunun orjinal olarak stüdyoda bir öğle yemeği olduğunu işaret ediyor: dikey olarak yedi parçalı cam panelli bir duvar sol taraftaki kauçuk ağacının arkasında ve şapkalı yemek yiyen kişinin sağ tarafında tuval fonda ilerliyor (bu dikey parçaların bazıları sol taraftaki Fransız pencerelerine ve sağ taraftaki haritanın çerçevesine katılmış). Şu an

resimdeki genç Léon'un sol taraftaki bölümü o anda kendi portresi için poz vermekte olan hizmetçi ile evden biri ve savaşçı desteklerle (başlık, yatağan ve kın) dolu stüdyo arasında karşıtlık oluşturuyor, diğer taraftan sağ taraftaki bölüm kafasındaki şapkayı çıkarmaya zahmet etmeyen, bitmiş yemeğinin döküntüleri üzerine sigarasını içmekte olan müşterisiyle bir cafenin iç kısmı gibi. Sağ ve sol arasındaki ayrım açıkça hizmetçi kadının pozisyonu ve çapıyla yaratılan alansal süreksizlik ile sağlanıyor: yemek yiyen kişi hem bize hem de arkasındaki duvara yakın görünürken, hizmetçi tam aksine hem bizden hem de arkasındaki duvardan uzakta görünüyor; diğer bir deyişle sol taraftaki Fransız penceresi sağ taraftaki çerçevelenmiş harita gibi orjinal kompozisyondaki aynı dikey parçaları kullanıyor olmasına rağmen, daha geriye konmuş gibi gözüküyor.

Bir kez daha göz soldan sağa kaydıkça kendini yeniden ayarlamaya zorlanıyor: dikey eksenlerle hareketsizleştirilmiş bir alandan diyagonal eğrilerle çaprazlaşmış bir alana geçiyoruz – yemek yiyenin göz çizgisi, sol kolunun altı, sağ kolunun üst kısmı, bıçak, limon kabuğunun spirali, Léon'un göz çizgileri. Bu hareketler resmin sol tarafındaki yatağan ve kını tarafından gizlice yükleniyor. Böylece, evin içinden, yarı lobi yarı stüdyodan, sokağın içine, cafeye, Léon'un açıkça ait olduğu, zamanın hızlandığı, kompozisyonel dengesizliğin sahneyi olası bir olaya, anekdota gebe bıraktığı ve duyulara çok çeşitli biçimlerde başvurulduğu yere geçiyoruz.

İkinci örneğim yine aralarında stüdyodan sokağa geçişi belirten ama hem olası hem de olası olmayan bir konuyu işleyen – stüdyo için olası sokak için ise olası olmayan konu, nü- bir çift resim. Gustave Caillebotte'nin 1873 tarihli *Nude Woman on a Sofa* (Resim 9) pastel çalışması destek ve aksesuarların modelin vücudu için metaforlar oluşturmak amacıyla yerleştirildiği bir stüdyo. Kumaş ve minderlerin materyalleri (ipek, saten), renkleri (pembe, bej, leylak rengi) ve biçimleri (altındaki çizgili kumaşın güçsüzce kıvrılmış katı, vurularak kabartılmış şişkin mutluluğu, belli belirsiz drapeler) tümüyle kurnazca bizi çıplak bedene gönderiyor. Aynı zamanda bu vücuttaki belirgin bir resmiyet – düzgün kasık tüyleri, (ihtimal dışı) yukarı kaldırdığı kollarının simetrik duran dirsekleri, somurtan ağzı ve masumca kapalı gözlerinin, sıkılganlık ve uykunun bilinçsizliğinden kızaran yüzünün, utanmaz (göğüs ve uyluklarına düşen ılık) ve edepli (gölgede kalan yüz) olanın kombinasyonu- bu nü'ye belirgin bir soyutluk ya da sanallık katıyor: model nü'lüğün bilinen



RESİM 8 Marcel Bovis, *Champs-Élysées* (yaklaşık 1930)



RESİM 9 Gustave Caillebotte, *Nude Woman on a Sofa*
(*Divandaki Çıplak Kadın*) (1873)

temsillerinden birini sergiliyor, tek ve aynı zamanda var olan, hayal gücüyle gösterilmiş ve bir fikrin, bir idealin, bilinçaltının iyiye yoruluşunun bir aracı. Resim bir hikaye olmadan vardır: nü'de başladığı yerde biter.

Caillebotte'nin 1880-82 arası yağlıboya çalışması *Nude on a Couch*'da (Resim 10) stüdyo aracılığıyla dönüştürülmemiş, ama çıplak olarak burjuvaziye ait bir oturma odasının sorumsuz çevresiyle kendi kimliğinin korunduğu bir kadınla karşılaşıyoruz. Kanepe poza yardım ve yataklık etmekten çok uzak şekilde, kadının bedenini küçülterek ve kendini vücuda teslim etmek konusundaki esnek karşı çıkışlarında ısrarla fiziksel olanı psikolojik olana çevirmeye yardım ediyor. Vücudun kendi abartılı değil: çok yumuşak ve solgun olan, giysinin izleri çıkmış et, kuaförün dikkatinden kaçmış gibi durmayan kasık tüyleri. Stüdyonun yalınlaştırmaları (ahenk, huzur) sokağın karmaşa ve köşeliliğine yol veriyor; Varnedoe'un belirttiği gibi: 'jesti belirsiz ve eş zamanlı



RESİM 10 Gustave Caillebotte, *Nude on a Couch* (Kanepedeki Çıplak) (1880-82)

bir biçimde kendi erotizmi, uyku hali ve pişmanlığın verdiği utancın eşit parçalarını akla getiriyor' (1987: 130). Tıpkı sokağın hala kıyafetleri içerisinde olduğu kafe de sigara içerek oturan, bilincini canlandırarak ve kapladığı geçici alanı hızlandırarak yemek yiyen kişi gibi; Nadar'ın 1850'lerin ortasındaki portrelerinin (Gustave Doré, Baudelaire, Guys, Rossini) dışarı'nın türbülansına kendilerini yeniden batırmadan önce, ifadeleri hala herhangi bir yerde uyarılmış şekilde sokaktan bir anlığına poz vermek için uğramışçasına perdesüleri içinde oturan kişileri sunması gibi; Caillebotte'nin öznesi, onun botları, gömleği ve eteği hala kaldırımda ikamet ediyor, belki de çıplaklığında sokağı üzerinden atarak kurtulmak ve kendi kişiliğine yeniden dönme arzusunu veya belki de sokağın artırdığı incinebilirliği gösteriyor. Sokak fotoğrafında nü'ye 3. bölümün sonunda kısaca tekrar döneceğiz.

Hafıza ve imgelem gücünün önemini belirtmek, iç gözlem süreçlerinin bu korumaları aracısız görmenin hayaliyle ilişkiliydiler. Crary şunları söylüyor:

Algının bir modelin içeride olma durumundan kopuşu Édouard Manet'in çalışmasının önemli bir parçası ve onun 1868'deki *The Balcony* (Balkon) çalışmasında kesinlikle çok belirgin... Panjurların açılması, içerinin gölgesinden balkona çıkış dünyayı doğrudan ele geçirebilecek bir görüşün berrak ferahlığını açığa vuruyor; aracısız, engelsiz varoluşlarının erdemiyle bu üç gözlemciye dünyanın, modern oluşuyla, yeniden yaratılabileceği bir yerin iddiası var. (2001: 83)

Rivayet üzerine inşa edilmiş, çizgiden, haritalardan ya da grafik görüntülerden tasarlama yeteneğine bağlı fotoğraf öncesi bir dünyanın zihniyetinin yerine kendimizi koymak oldukça zor. Ama empresyonizm ve fotoğrafçılığın gerektirdiği hayal gücünden hayali olana geçişi anlayabiliriz. Eğer hayal gücü zihinsel yapı ve yeniden yapılanma süreçlerini gerektiren bir duyu ise, ikonik olan bir yokluktan yaratmak ihtiyacıdır, yani hayali olan 'gerçekçiliğinin' basitçe doğrulayıcı tepki yaratmadığı daha ziyade zihinsel 'dedikodu'yu, bakan kişinin düşlemindeki söylentileri harekete geçiren, sorgulayıcı bir tepki yaratan bir varoluş, belirli oluş tarafından meydana getirilen hayalleştirme durumudur.

Fotoğrafın 'aracısız' gerçekçiliği hakkında iki şey söyleyebiliriz. Birincisi, bu bize hiçbir şey söylemez. Özel olarak, fotoğraf daha uzun süre var oldukça baştaki anlamından o kadar çok uzaklaşır, o kadar çok göndergesi olmayan bir bağlamsallığa dönüşür. Göndergesi olmayan bir bağlamsallıkla ne anlatmak istiyoruz? Fotoğraf bağlamsaldır; yani bir fotoğraf özne/gönderge ve makinanın beraber var oluşu olmadan, özne lensin önünde olmadan ortaya çıkamaz. Ama zaman geçtikçe gönderge ortadan kaybolur. Gönderge var olmaya devam eder ama artık görüntüyle daha uyumsuz özel bir ilişki içerisinde; Florence Thompson, Dorothea Lange, onu 1936'da Migrant Mother serisinde ölümsüzleştirdikten sonra uzun süre yaşamaya devam etti. Görüntü göndergeye başlangıçtaki varlığı için bağlıdır ama daha sonra gönderge olmadan da varlığını sürdürebilir, hatta göndergenin sürekli varlığından sıkılabilir çünkü gönderge görüntünün estetik ve anlamsal bir bağımsızlık kazanma yeteneğine ve onun taklit edilemez tekliği ve kendine has oluşuyla kazandığı değerine müdahale edebilir ve onu tehlikeye sokabilir. Ve gönderge ortadan kayboldukça fotoğraf daha tarih dışı olur. Fakat onun belirli tarihsel anlamına bir son verelim (onu aldığı sebebe), fotoğraf bağlamsal kalmaya devam eder. Fotoğraf anlık olmaya devam eder ama güncel olmaya son

verir. An kendine atanan anlamı kaybeder ve kendi anlamına karar verme özgürlüğüne kavuşur. Fotoğrafın geçmişin içine dalmış oluşundan hala haberdarız ama şaşkınca onun çekildiği anın belirli geçmişine asılı kalması noktasındaki yetersizliğini farkediyoruz. Özne/gönderge tam olarak ve sadece fotoğrafta ortaya çıkıyorlar.

Bu yüzden fotoğraf duyularla yeniden kuşatılmayı bekliyor, bu yeniden kuşatmanın garantisi ironik bir şekilde onun hakkındaki salt bilgisizliğimizden sağlanıyor. Özel olarak, gerçek delil ve görsel kusursuzluğun aracı, bize bilgiyi getiren bu aracı fotoğrafı, 'ifade özgürlüğü' için, hayal gücümüze bağlanma yetisi için, bakan kişinin bilgisi kadar onun bilgisizliğine de dayanıyor. Zaman geçtikçe daha fazla insanın belirli bir fotoğraf hakkında daha az şey bilmesi olasıdır; ve zaman geçtikçe fotoğrafın 1870'te değil 1864'te, Paris'te değil Dijon'da çekildiği daha çok insana daha az şey ifade edecektir. Bir fotoğrafın belirsizliği John Berger'in işaret ettiği gibi (Berger ve Mohr, 1982: 85-92) birbiriyle yarışan 'yerleştirilmiş' anlamların varlığından çok süreksizliğinden, çekildiği anla fotoğrafın geleceğine uzanan bakıldığı anlar arasındaki boşluğundan kaynaklanır. Garip olan bir başka şey fotoğrafın hayatında adeta arıza gibi duran bilgi ve bilgisizlikle ilgili bu kendini beğenmiş tutumun resim eleştirisinde makul bir yer bulamadığıdır. Fotoğrafların bizim için gerçek değerlerinin bir parçası olarak tesadüfi, şans eseri, kazara ve gelişigüzel olanla canlı ilişkisini devam ettirmesi önemli gibi duruyor.

Jean Arrouye'in belirttiği gibi fotoğrafla baş başa kalıyoruz, '[Fotoğraflanmış] olay fotoğrafın kendi tarafından sağlanan nedensellik ve sonuçsallık olmadan kalıyor' (tarih konmamış [1985]: 97). Fotoğraftaki olay yapamasa da bir geleceğe sahiptir, her ne kadar fotoğraf bunu inkar etse de; bu bakan kişinin 'hayal gücü'nün harekete geçmesi için bahanedir. François Soulages şöyle özetliyor:

Fotoğrafçılık, belki de sinemadan daha fazla mükemmel hayal gücünün sanatıdır, çünkü sessiz, hareketsiz, gelecekte bir parça, alıcı tarafından hayal gücü gerektiren kusursuz, anlamsız bir parça oluşundan. (1998: 67)

Gerçeklik ile ilgili ikinci şartı karşılayan kişi Soulages'dir. Kadrajlama süreci bir *mise en scène* (*sahneye koyma, mizansen*) sürecidir çünkü fotoğrafçı lensin önünde görünen gerçek hakkında hiçbir iddiada bulunamaz (1998: 53-70). Gerçekliğin bu kaçınılmaz abartıcılığı, fotoğrafın bize gösterdiğine karşı tepkimi-

zin Barthes'in 'ça a été'si ('olmuş') değil 'ça a été joué' ('oynatılmış') olması gerektiğini önerir. Gerçeklik, her ne ise, daima fotoğrafçının gözünden her zaman kaçacaktır ve bu belki de bir fotoğrafın yalnızca kendine dönüşlü olduğu görüşünün bir başka onayı olabilir. Bu paradoksal olarak fotoğrafı daha az bağlamsal yapmaz. Bütün durumlarda olası bir gerçek ve asıl abartılaştırma (bilinçli veya bilinçsiz) arasındaki boşluk yalnızca hayal gücüyle doldurulabilir.

Ama eğer hayal gücü hayali olana kayarsa, hafıza nereye gider? Empresyonizmin bize unutkanlığı empoze ettiğini, gözün çizgiden yeniden öğrenmesini, geçerli bakıştan kurtulmasını istediğini biliyoruz. Hayali empresyonist ressamı Elstir'in deniz manzaralarıyla karşılaşınca, Proust *À la recherche du temps perdu*'yu (*Kayıp Zamanın İzinde*) anlatır, Marcel:

Nesneleri adlandıran isimler her zaman bizim gerçek izlenimlerimize yabancı olan ve bu kavrama uymayanları elememiz için bizi zorlayan bir bilgi kavramına uyarlar. (1988: 191)

Marcel'in Elstir'in çalışması üzerine yaptığı arabuluculuk bizler için önemli, sadece Elstir'in dünyayı bir anlığına tanınmaz kılan yeniden adlandırmasının, 4. bölümde inceleyeceğimiz, sokak fotoğrafçılığının anamorföz 'görsel geç algılama' aracıyla yakından ilgili oluşundan dolayı değil ayrıca onun adlandırma için kullandığı referansın fotoğrafik başlıkların isteyerek veya istemeyerek fotoğrafın önümüze koyduğu şeyi bize ifade etmesindeki potansiyel önemi konusunda bizi uyarmasındandır. Bizi fotoğrafın bağlamsallığına, fotoğrafın çekimine (zaman ve mekan) yönlendiren adlandırmanın görüşü canlandırma, bakışın sorgusunu maksimize etme eğiliminde olduğunu ve başlığın fotoğrafın ikonluğunu (neyin görüntüsü olduğu) ya da sembolizmini (ne anlama geldiği) ifade ettiğini söyleyebiliriz.

Proust'un parçasının diğer bir önemi Elstir'in empresyonist tekniklerle fotoğrafçılık arasında çizdiği paralelliktir. Fotoğrafçılık bakma alışkanlıklarımızı altüst edip, nesnelerle ilk görsel karşılaşmamızın optik illüzyonlarını yeniden yükleyerek bakışa farklı bir çift göz getirdi (1988: 194). Fakat bilhassa empresyonist resimdeki gibi fotoğraf her ne kadar bizi alışkanlık dışına itse de 'kişisel bir çağrışımı anımsatarak kendi içimize çekilmemizi sağlıyor' (1988: 194). Bu da, stüdyodan sokağa geçişin, geçmişti aktif olarak toplayan hafızanın duyu olarak bulunduğu yaratıcı bir durumdan hafızanın dışarıdan gelen uyarıcı unsurlara çağrışımsal bir tepki gibi otomatik olarak tetiklendiği bir duruma geçiş olduğu izlenimini başlatıyor.¹

Fotoğraf makinasının bir hafızası yoktur ve bu bağlamda nesneler arasında rahat devamlılıklar yaratmaz; Brassai, Proust ile fotoğrafçılık hakkındaki fikirlerinde fotoğrafçılığın Proustyen göreciliğin kaynağı olabileceğini işaret ediyor (1997:157-62). Paradoksal olarak, fotoğraf, ideal anımsatıcı not, –çekimi, zamansal süreksizliğin desteğiyle- hafızanın ölümü anlamına geliyor. Ora ve o zaman ile burası ve şimdi arasında fotoğrafın çözmeye gücünün yetmediği bir süreklilik krizi vardır. Geçmiş, kronoloji olmaksızın anların geçmişidir; bu görüntüleri kendilerine tahsis edilmiş zamansal nişlerde görebileceğimiz devamlı bir zaman koridoru yoktur ve bu kronoloji/ süreklilik eksikliğinde fotoğraflar şimdiki zamanla kendilerine has ‘özgür’ bir ilişki kurarlar; fotoğraf anar ama hatırlamaz ve böylece bir anlamda hep yeni ve bozulmamıştır.

Böylece fotoğraf bizi sonsuz bir şekilde yenilenebilen duyuşsal yoğunluğun, travmaların dünyasına sokar ve bu yenilenebilirlik bizi pişmanlık ve üzüntünün asılı kalmış ağırlıklarından kurtarır. Fakat bu varoluşsal belirsizlikte birey nasıl kendine, kendi eşsiz sürecine giden yolu bulabilir? Fotoğrafçılık istem dışı hafızaya ve Henri Bergson’un ‘derin öz’ diye adlandırdığı içsel sürenin özünün işaretlerine nasıl yardım edebilir? Brassai aydınlatıcı bir paralel öne sürüyor: gelişmemiş görüntüden gelişmiş görüntüye geçiş, duyuşsal ham bir deneyimden hafızanın gizlediği/ortaya çıkardığı geçişe çok yakındır (1997:173). Her ne kadar Barthes *punctum* için Proustyen bir temelden vazgeçiyor gibi görünse de bu tecrübe de gelişmemişten gelişmişe giden aynı yolu takip etmekten geçiyor.² Bir fotoğraf aniden, beklenmedik bir şekilde hafıza hareketine geçmeden önce bile geçmişimizin derinliklerine ulaşır.

Daha yakından bakıldığında sokak fotoğrafçılığının metinler arası ilişki aracılığıyla istem dışı hafızayla ilgili olduğunu öne sürebiliriz. Anlık olma durumunu belgesel fotoğrafçılığın yapamadığı bir yolla kullanan ve böylece anın tekliği ve tekrar edilemezliğinden anlamlı bir kazanç elde etmesi gereken bir fotoğrafçılığın metinler arası mekanizmaların tutukluğuyla mücadele etmesini bekleyebiliriz. Ama metinler arası onaylamalar hem sokak fotoğrafçılığının türüne ait denge, hem de onun gündelik tipiklik iddiaları için önemlidir (bkz. Bölüm 2). Her ne kadar bizi bakan kişi tarafından kurulan metinler arası istem dışı bağlantı kadar ilgilendirmese de görsel alıntı eylemi bilinçli stratejilerden biridir. Paul Martin’in *A Street Cab Accident in High Holborn. Overturned Cab* (1894) adlı çalışmasını görüyorum

ve Doisneau'nun *Fallen Horse* (1942) ve Charles Negre'in *Fall or Death of a Horse, quai Bourbon* (1855-60) çalışmalarının neredeyse eş zamanlı ortaya çıkışlarına engel olamıyorum. Bu görüntüler yoruma ya da ikonografik geleneğin izlenmesine uygun yardımcıları olarak ortaya çıkmıyorlar; algısal otobiyografimin elemanları gibi, kendi sürecimi ve tekliğimi ortaya çıkaran elemanlar gibi kendiliğinden ortaya çıkıyorlar. Benim kişisel kronolojimde bu görüntülerin tarihlerinin bir soyağacı dikte etme güçleri yoktur; manevi yaşantımda Doisneau'nun görüntüsü çıkış noktası oluşturan soydur.

Fakat empresyonist resim ve (sokak) fotoğrafçılığı arasında prensipler paylaşıyor gibi hissetsek de bu ilişkinin detaylı özellikleri hakkında çok az şey biliyoruz (bkz. Scharf, 1974: 165-209). Zola kesinlikle Caillebotte'in çalışmasını oldukça fotoğrafik bulmuştur³ ve şehrin sokaklarındaki yayaların bulanık simgelenimi, kadrarla kesilmiş figürler, yakın ve uzağın polarizasyonu, yüksek bakış açıları, 'atmosferik' seriler, tekrenklilik (Degas ve Caillebotte'de) 1860 ve 1870'lerin ressamaları ve fotoğrafçıları tarafından paylaşılmıştır. Degas bulgular (1870'lerin sonunda başlayan Muybridge'in hayvan hareketleriyle ilgili fotoğrafik araştırmaları) ve çağdaş fotoğrafçılığın kompozisyonel araçlarından (bkz. Varnedoe, 1989, bu etki yollarının aralıksız çekişmesi için) faydalananı gibi gözüküyor her ne kadar onun 1890'lardaki fotoğrafları iç mekanların dramatik ışıklandırmasından yararlanıyorsa da; hatta onun makinasından çıkmış tek sokak fotoğrafı yaklaşık 1896'da La Queue-en-Brie sokağında biraraya gelen insanları kaydettiği iki fotoğraftır.

Bunun tersi bir etkiyi empresyonist ressamlarca geçerlilik kazanan ve fotoğrafçıları yirminci yüzyılda meşgul etmeye devam eden çok çeşitli motiflerde görüyoruz. Daha önce boş park banklarına, ve buna sokak bankları da eklenebilir, değinme olanağı yakalamıştık – hem René-Jacques hem de Bovis Pasteur bulvarındaki bir bankın fotoğraflarını çekmişlerdir (1927, 1939) ve Pierre Borhan, Izis'in fotoğrafları üzerine bankları (İsrail Biderman/İzraëlis Bidermanas) 'derin düşüncelerin paylaşılmış sandalyeleri' olarak adlandırıyordu. (1990: 172). Ayrıca kaldırım/yol ilişkisine de değindik. Aynı derecede cafelerden, müzikhol gösterilerinden, dumanın demir kafeslerden kıvrılarak yükseldiği tren istasyonlarından, sirklerden, inşaat alanlarından, bale sahnelerinden, kalabalık köprülerden, sokak ve meydanlara daldırılan görünümünden, 'yassı' apartman bloklarından, marketlerden, hayat kadınlarından da bahsedebiliriz. Fakat bu belki de bizi çok ilgilendiren

konunun benzerlikleri değil – herşeyden öte bir şehrin günlük gözlem yoluyla üretebileceklerinin doğal bir sınırı vardır- ama daha ziyade konunun psiko-algisal dönüm noktalarıdır. Örneğin Caillebotte'nin çalışmasında, yalnızca onun sokağa doğru aşağı bakması değil ayrıca balkonun ferforje işini detayıyla vermesi de vardır (*View through a Balcony*, 1880; *A Balcony in Paris*, 1880-81). Örneğin bu görüş açısı Moholy-Nagy (*Marseilles*, 1928) ve Willy Ronis (*Boulevard Richard-Lenoir*, 1946) tarafından uygulanmıştır; ya da bu sadece sokağın içine doğru bakması gibi değil ama Coburn, Kertész, Rodchenko, Moholy-Nagy tarafından keşfedilen dik açılardan çok fazla faydalanmıştır: 'Yukarıdan görüş mesafenin, ayırmanın –başka hiçbir görüş kelimeyi bu kadar iyi kapsamaz- ve uzaklaşmanın alansal simgesi olduğu kadar duygusal bir bakıştır da' (Varnedoe, 1989: 242). Bu bölümün kalan sayfalarını empresyonist/sokak fotoğrafçılığına ait psiko-algisallığa ayırmak istiyorum.

Empresyonizm görüntüyle ilişkisinin parça parça, aklı karışmış, tamamlanmamış ve hiç yenilenmemiş olan gergin, hareketli izleyici oluşturur. Empresyonist resmin potansiyel çift odağı (mesafe ile anlaşılır kılınan, sentezlenmiş ve sakinleştirilmiş 'sahne'ye karşın yakından oldukça iyi çalışılmış yağlı yüzeyle rastlaşan acemi, duyumsal karşılaşma) bakan kişiyi hem görsel karmaşasında tuvale çeker hem de tuvalin görsel anlayışının sığınağından çekip çıkarır. Aynı derecede köşegenel, merkezkaç göz çizgileri gibi kompozisyonel özellikler ya da efrizvari düzenlemeler bakan kişide tuval etrafında, hatta çerçeve önünde yan olarak ileri-geri çizgi etkileri yaratır.

Empresyonizm bize sadece gördüğümüz şeyle doğrudan bir ilişki kurmamızı garanti eden değil ayrıca karakteristik jestleri –*touche*, *virgule*– (fırça vuruşu, virgül) - üreterek kendini doğrudan olarak yalnızca resmedilmiş alanda oldukça görünür olan hiperaktif yana aktaran bakış hızını, kısaca göz atmayı tanıtır. Genç ressam Louis le Bail'e (1896/7)tavsiyesinde Pissarro şu metodu anahatlarıyla çizir:

Motif, çiziminden çok şekli ve rengi için gözlemlenmelidir. Onsuz da elde edilebilecek formu daraltmaya gerek yoktur. Tam çizim yavandır ve bütünün etkisine engel olur; bütün duyulara zarar verir... Resim yaparken bir konu seç, sağında ve solunda ne olduğunu gör ve sonra her şey üzerinde eş zamanlı olarak çalış. Parça parça çalışma, tonlamayı doğru renk ve değerdeki fırça darbeleriyle yanında ne olduğunun farkında olarak her

yere yerleştirip her şeyi tek seferde resmet. Küçük fırça darbeleri kullan ve anlayışını hemen kaydet. Göz tek bir nokta üzerine sabitlenmemeli, renklerin çevrelerinde yarattığı yansımaları incelerken herşeyi çevrelemelidir. (Denvir'den alıntı, 1987:187)

Stüdyoda konu poz verirken, ressamın zamanına, ressamın düşüncesine ve resmin uygulanmasına boyun eğer. O zaman konu ve ressam farklı zamansal ölçeklerde hareket edebilirler, birbirleriyle çakışmak zorunda değiller, tıpkı ressamın eliyle gözünün ortaya çıkardığı şeyin çakışması gerekmediği gibi. Dışarıda, açık havada, özne ressama kendi değişkenliğinin baskısını yükler böylece özne, sanatçının gözü ve sanatçının eli karşılaşmalarının aynı *gerçek* zamanında birbirlerine yakınlaşmaya çalışırlar. Gerçek zamandaki bu gerçek temas sanatçının elinin önünde olan şeyi çok fazla anlatmadığı anlamına geliyor (anlatma zamanı algılama zamanından farklıdır) daha ziyade o olduğu gibi *belirler*. Bu anlamda empresyonizmde resim daha az resim, daha çok bir resim yapma performansı ya da resimde bir algı performansıdır. Bu bağlamda *plein air* (açık havada resim yapma) empresyonizmi, eğer daha fazlası değilse, bağlamsal bir sanat olduğu kadar fotoğrafçılıktır da.

Sokak fotoğrafçılığının; anlık bakışın, gerçek zamanda yakalanmış gerçek zamanın bir parçasının, obtüratörün açılmasıyla çıkan tesadüfi anın eşit derecelerde temsilcisi olmasını bekliyoruz. Fakat bu o kadar da basit değil. Sokak fotoğrafçılığı gerçek zamanda yer alıyor ama Rönesans perspektifinin estetik bakışıyla donanıyor ve elin manipülasyonundan vazgeçiyor. Diğer bir deyişle Bryson'un 'silici' terimini (1983: 92) kullanırsak; fotoğraf, gerçek zamanın kanıtı olan resmin yüzeyini siler. Fotoğrafçılıkta, fotogramdaki baskı kademeliliği veya bulanık görüntüden başka fotoğrafın performansı gibi birşey yoktur. Fotoğrafçılık, her ne kadar fotoğrafçı görüntüde olmuş olsa da (gölge ya da yansımaya) fotoğrafik eylemde fotoğrafçının vücudunu görünür kılmadır. O zaman sokak fotoğrafçılığının bir bakışla ortaya çıktığı ama bir bakış da doğurduğu söylenebilir. Monoküler perspektif, küçük fotoğraf makinalarının uzmanlaştığı görsel doğaçlamayı ona değer vermemekle tehdit ediyor. Ürün ve araç arasındaki bu görüş çatışması fotoğrafçılığın kendi tekniklerini (resimsel fotoğrafçılığın manipulatörleri ve sakız gibi yapışanları, açıkça, ele ait görünürlüğün esas olarak resimsel bir formunu üretmek için fotoğrafik sürece müdahale etmek zorundadırlar) maddeleştiremediği -görüntü yüzeyindeki imza sahibi işaretler gibi- gerçeğiyle kızıyıyor.

Empresyonist resmi, fotoğrafa yakınlaştıran ve ondan ayıran fotoğrafın bağlamsallığı ve gerçeklikle aracısız bağlılığını paylaşmasıdır ve öznenin *en plein air, sur le vif, sur le motif* (açık havada, doğada, gerçek yaşamdan alınmış) gösterilmesi de hafif bakışın dik bakışa, ifade edilenin ifade edilmiş olana teslim olmasını da gerektirmez. Oldukça inatçı biçimde apaçık olan tuvalin üzerinde görünür kılan yaratıcı hareketin hem gösterim ve hem de süresinin el işinin, göz-el iletişimi ve koordinasyonunun olmasıdır. Bu durumda daha paradoksal bir tutumla karşılaşıyoruz: 'Bu tuvali önündeki konuyla beraber yaptın, özen doğrudan gerçeklikten geliyor ama ortaya çıkan görüntü aynı öznenin önüne geçebilecek herhangi birinin görebileceği şeyi yansıtmıyor.' Fotoğrafın bakışı ortalama bir hale getirdiğini söyleyebiliriz ve fotoğraf, çekildiği an bir daha geri dönmeyeceği için eşsiz ise, empresyonist an da hem o an geri dönemeyeceği hem de bakan gözün fizyoloji/nörolojisi bir daha aynı olamayacağı için eşsizdir. Ama empresyonist resmin hafifçe bakma ile uzun uzun bakmayı birleştirdiğini de savunabiliriz. Hafifçe bakış tuvalle yakından karşılaşıldığında yakalanabilir, uzun bakma ise biri geriye çekildikçe ortaya çıkar. Fotoğraf bu iki algıyı teke düşürür.

Baudelaire'in Guys'in gece odasında çalışmasıyla ilgili tanımı hakkında özel olan şeyin, her ne kadar 'stüdyo'sunda olsa da, *plein air* sanatçının en heyecanlı hızıyla çalışıyor olmasıdır. Buna mecbur değil. Baudelaire bir estetik saflaştırma, uyum, 'ölçülü idealleştirme' estetiği öne sürmek istiyor ama neredeyse kendine rağmen, *plein air* (açık hava) prensiplerinin sanatçının odasının aracılığıyla sığınağını istila etmesine izin veriyor. Doğrusu, Guys'ı çok açık bir biçimde 'bir saniye önce etrafında nesnelere attığı bakışın aynısını bir kağıt parçasına fırlatıyor' diye tanımlıyor. Guys'un sanatı düşüncelere dalmış bakıştan ziyade içe işleyen bakış, açıkça meraklı olan bir sanattır.

Sokak fotoğrafıyla ilgili yazan bir yazar sinirli bir şekilde görüş alanında gezinen, dengesiz dikkat ritimleri tutturan, genellikle şans eseri bir o bir bu özelliği seçen, görüntülere elle muayene ediyor gibi yaklaşp hassas noktayı, görsel lezyonu belli eden noktayı arayan huzursuz göze iletmek için hangi ilgili kaynakları kullanabilir? Sokağın edebiyatı, duyuşsal deneyim devam ederken okuyucunun göz-ıçkulak koordinasyonunun -ressamın göz-el koordinasyonuna benzer şekilde- ortaya çıkan metni değişken bir süreç olarak kabul etmesini sağlamadan, algısal bir duyuyu gerçek zamanın yolu olarak

nasıl ortaya koyabilir? Okuyucunun metni özümsemiği yolu düşünürsek, görsel olarak fotoğrafçının vizörden görülen şeyi nasıl asimile ettiğini veya izleyicinin fotoğrafı nasıl özümsemiğini daha iyi anlayabiliriz.

Ritim yazarın fizyolojik, algısal gerçek zamanı metnin içine sokmasına izin veren kaynaklardan biridir. Kelime dizilişi de algıların düzenini zaman içinde bir yol gibi ortaya koyabilir. Ve bu kaynakların ikisiyle de yakından bağıntılı olan diğer bir şey, sözdizini işlevi ne olursa olsun, anlayış ve nefeslenme arasındaki benzerlikleri, görsel sekmelere göre birleşme yerlerini, duyuların asimile edici sürecinin değişkenliğini düzenleyen noktalamaadır. Édouard Dujardin'ın *Les Lauriers sont coupés* (Defneler Kesildi) (1887) çalışması - Arthur Schnitzler'in 'Leutnant Gustl'ı (1900) ve James Joyce'un kendi onayı ile *Ulysses'i* (1922) etkilemek için iç monoloğun 'buluş'una sahip olduğunu sanan bir çalışma- zaman-dolu bu empresyonist sokak yazımını örnekler.

Dujardin'ın kısa hikayesinde, 24 yaşındaki hukuk öğrencisi Daniel Prince Nisan 1886'da bir pazartesi akşamını Léa d'Arsay adındaki aktristle cinsel açıdan kısır randevusuna gitmeden önce Paris sokaklarında zaman öldürerek geçiriyor. Hareket akşam saat 6 ile gece yarısı arasında oluyor ve bu hareket birinin dört saat boyunca ağaç edilmek zorunda kalması ve 'metresi' ile verimsiz zaman geçirmesinden başka bir şey değil. Okuyucunun Daniel ile beraber an be an paylaştığı bu zaman hikayenin uzunluğunda, kendi ile konuşma halinde olan, gerekli olduğu müddetçe kendiyile meşgul olma eğiliminde olan bir zihnin hareketlerini izleyen noktalamanın sık ve ısrarlı kullanımında açıkça ve şiddetle ortaya çıkıyor.

İç monoloğun dinamosu, sokak fotoğrafçılığıninki gibi, yürüme, belirli bir amaç olmaksızın gezinmedir. Böylece alımlama ve zihnin bağdaştırmaya hazır olması en üst seviyededir. Sokaklarda yürümek yürüyen kişiyi hikayenin zorunluluklarından kurtarır, buradan şuraya varma ihtiyacını açığa çıkarır. Kelimeler ve görüntüler, daha yüksek bir amaca hizmet için ayrılmaksızın zihne ve göze yerleşmek açısından özgürdurler. İç monoloğu yapan kişinin deneyimlerinin, sokak fotoğrafçısının görüntüleri gibi, kesinlik zorunluluğu yoktur, saf bir olasılık ile meydana gelebilirler, sokağın zamanı ve monolog yapan/fotoğrafçının iç zamanının kesiştiği noktadırlar. Yine önemli bir şekilde, monolog yapan kişinin sözleri veya sokak fotoğrafçısının görüntüleri tarafından *hitap edilmeyiz*: bizler sadece onlara tanık oluruz; monolog yapan kimsenin muhatabı yoktur. Bunlardan herhangi biri belgesel fotoğrafçılık

veya röportaj için iddia edilebilir mi? Tabii ki hayır. Fotoğrafçılığın bu türleri açıkça harekete geçirilmiştir, takip ettikleri bir nokta, içine aldıkları bir izleyici vardır, konu, fotoğrafçı ve izleyici tarafından paylaşılan zamanı teke indirme arayışındadırlar. Bu temelde, Boubat veya Doisneau'nun bir fotoğrafının içsel bir olaya göre gerçeklikte bir göndergenin daha az kaydı olduğunu, belirli olanın deyimsel anlayışa, belirgin bir duyusal bilincin yapılanmasına çevrilmesine göre o belirli olanı daha az sabitleştirdiğini söylemeye başlayabiliriz belki de. Diğer bir deyişle, monolog yapan/sokak fotoğrafçısı belirli olanı gerçek ya da gizli bir şeye çevirir, kendini bütün olasılıklarında gerçekleştirebilecek bir şeye. Bu, iç monoloğun ve sokak fotoğrafının gerçekçi hikaye ve belgesel fotoğrafından çok bilinçdışına ulaştığını söylemek midir? Dujardin kesinlikle böyle düşünüyor:

İç monolog, şiir düzeninde, bir karakterin bilinçdışına en yakın, mantıklı düzenden önce gelen, yani ilkel seviyesindeki, dolaysız anlatımla sözdizimsel bir seviyeye indirilmiş en samimi düşüncelerini işlenmemiş girdi etkisi vermek için ifade ettiği duyulmamış, konuşulmamış bir konuşmadır. (1931: 59)

'İşlenmemiş girdi' hissi bu 'yürüme sanatı'na polifonik(çok sesli) doğasını verendir: çevrenin tüm taleplerine duyarlı, sokak yazarı/fotoğrafçısı kendi ruhunun farklı seslerine eşit derecede bağlıdır. Sonuç olarak Dujardin'in hikayesinin kısa bir özetiyle karşılaştığımızdan, sadece onun ne kadar çok biçimli ve boyutlu olduğunu değil ayrıca fotoğrafik bir bağlantı sayfasına, hepsi bir bütünün, evrimleşen bir yerin parçaları olan hızlıca gösterilmiş görüntüler serisine ne kadar benzediğini de hissedebiliriz:

Sesler yükseliyor; Clichy'nin yeri; acele edelim; durmadan, yüksek kederli duvarlar; asfaltta koyu bir gölge; şimdi üç tane kız kendi aralarında konuşuyor; beni fark etmiyorlar; biri çok genç, ince yapılı, pişkin bakışlı ve o dudaklar! Boş bir odada, belirsiz ana hatlarıyla, yüksek tavanlı, boş ve gri, dumanlı bir mum ışığında, kalabalık sokağın karmaşasında uyku halinde. (2001: 84)

Burada bağımsız cümlelerle steno deyişler, yüklümlü cümlelerle yüklemli sözdizimsel parçalar, cevabın gerçek gösterimleriyle ('asfaltta koyu bir gölge', 'o dudaklar') okuyucu için faydalı, dekorun ya da olayın, konu için ifade edilmeyen sadece algılanan tanımlamaları ('Sesler yükseliyor', 'beni fark etmiyorlar') arasındaki çizgiden geçiyoruz. Ve bu parçanın son bölümlerinde, Da-

niel cinsel bir fanteziye başlıyor, noktalı virgüllerin virgüllere yol verdiği; bu virgüller yeni düşüncelere açık, kendini koruyan bir bilinçten çok izdüşümsel, sorumsuz bir bilinci andırıyorlar, açık bir şekilde dile getirme engellerin en aza indirildiği böylece zihnin hızlanmış bir tatmin arayışında dürtülerine hemen karşılık verebildiği bir bilinç. Noktalama farklı algıların ve tek bir varoluşsal alandaki gözlemlerin birikimine izin verir, hepsi aynı ruhsal aracıyla durdurulmuş gibi.

Kentsel fenomenin aynı hızlı simgelenimini İmgeci Şairlerin (1913-17; örn. Ezra Pound, F.S. Flint, Richard Aldington, Amy Lowell) ritmik olarak değişken serbest mısralarında buluyoruz. Ama İmgeciler açığa çıkarılanların bağlantı sayfasını dönüşümün bir anını yakalamaya uygun olarak biriktirmeye çalışmazlar, snapshot bir fotoğraf bir aydınlatma anına döndüğünde algının hızı, anlık oluşu dönüşümün, alşimik katalizörün aracıdır. Ezra Pound'un meşhur 'In a Station of the Metro'sunda'⁴ ilk satırdan ikinciye geçtiğimizde,

Kalabalıktaki bu yüzlerin hayaleti;

Islak, siyah bir daldaki taç yaprakları

Pound'un bize dediği gibi 'dışarıdan ve objektif bir şey kendini dönüştürdüğünde veya kendini içsel ve subjektif bir şeye fırlattığında' (alıntı Ruthven, 1969: 153) bütün şiirin ilgili olduğu o 'kesin an'dan geçiyoruz. Bu tıpkı sokak fotoğrafçısının makinasında olduğu gibi sokak şairinin gözünün örtücüsü gerçek ve mecazi, belirli ile olası, görünen ile sanrı arasında bir iletişim kanalı yaratma gücüne sahipmiş gibidir.

Sokak fotoğrafçılığı anın anlamının dikkatli bir değerlendirmesini zorunlu kılar. Başkayerde (1999: 37-8), anın sadece kendi içinde kavranan, psikolojik ve algısal zamanın en küçük bölümü olan 'dijital' bir deneyim olduğu önermesine dayanarak an ve esna arasında bir ayrım yaptım. Aslında bu hem zamansal hem de deneysel olarak oldukça sınırlı bir ayrımdır, bizi devam eden süreçten çıkarmaya, dışarıda tutmaya eğilimlidir. Anlık oluşlarından nesneler bizden ayrılır, bizim arkamıza düşerler, bir defa-eşsiz-likleriyle önemsiz kınırlar. Diğer taraftan esna zamanın ve algının 'benzer' bir deneyimdir; esnaları hem bitişik esnalarla hem de diğer zamanla ilişkisi içerisinde aktif olarak yaşıyoruz. Bu ilişki gücünden dolayı esna, uzamsal ve zamansal olarak genişleyebilir gibi görünür; ona yerleşebilir ve onun tarafından yerleşilebilirmişiz gibi hissederiz, daha büyük bir subjektif varlık hissine sahip oluruz. Bu anlık deneyimde hafızanın işaretine karşı duyarlıyızdır ve kendimizi ısrar etmek

için güçlü hissederiz. An ve esna arasındaki bu ayrımı Benjamin'in *Erlebnis* (*Yaşantı*) ve *Erfahrung* (Gerçek Deneyim) arasındaki ayrım paralelinde, bir taraftan sürekli kuşatıldığımız ve kendimizi savunduğumuz, kendimizi ona karşı kapattığımız şok deneyiminin modern türü ve diğer taraftan zamanla kabul edilen, özümseven, gelişen maneviyatımızın parçası olan, hafızaya açık bir tür arasındaki ayrım paralelinde öne sürdüm. Bir fotoğraf çekmenin anı esnaya dönüştürme girişimi olduğunu ileri sürmek isterdim diğer bir deyişle esnanın içindeki anı çıkarma girişimi. Fotoğrafın anı esnaya 'yayma' yeteneği daha çok fotoğrafın bağlamsallıktan ikonluğa, göndermeli bağlamsallıktan göndergesiz bağlamsallığa, geçiş eğilimiyle sağlanıyor.

Bence bu ayrım önemli ama bunu karşılaştığımız terminoloji içerisine yerleştiremiyoruz, çünkü konularımızın çoğu 'an' ve 'esna'ya eşanlamlı gibi yaklaşıyor. Çok açık bir şekilde Cartier-Bresson'un 'instant décisif' tanımı 'belirleyici esna' olarak çevriliyor; ve bu üzerinden atlama Cartier-Bresson'un denemesindeki deyişle iyice karmaşık hale geliyor, Cardinal de Retz'den bir alıntıda: 'Bu dünyada *belirleyici bir esnası* (benim vurgum) olmayan hiç birşey yoktur'. Birçok anlamda Cartier-Bresson çok çabuk kaybolan anın fotoğrafçısıdır:

İfadenin bütün araçları arasında fotoğraf kesin ve geçici anı sonsuza dek sabitleyen tek yoldur. Biz fotoğrafçılar sürekli olarak gözden kaybolan ve kaybolduklarında dünyada onları tekrar geri getirecek hiçbir buluşun olmadığı şeylerle ilgileniyoruz. (1952:44)

Cartier-Bresson yine de öz ve ana fikir dilinden bahsediyor ve röportajın fotoğrafik dizisine bütün bağlılığıyla hala doyurucu tek bir görüntünün hayalini kuruyor.⁵ Onun 'instant décisif'i (karar anı) kulağa esnaya dönüşmüş bir an gibi geliyor; sahnenin elemanları arasında anlamlı bir diyalog yaratan form ve güçlerin dengesiyle dönüştürülmüş bir an:

Fotoğrafçılıkta yeni, şekil alabilir bir tür var, öznenin hareketiyle ortaya çıkan anlık oluşun çizgilerinin ürünü. Hareketle uyum içinde çalışıyoruz her ne kadar hayatın kendini ortaya çıkarış yolunun bir önsezisi olsa da. Fakat hareketin içinde hareketin elemanlarının dengede olduğu bir an var. Fotoğrafçılık bu anı yakalamalı ve ondaki dengeyi hareketsiz kavramalıdır. (1952:47)

İmgecilerin anı ve sokak fotoğrafındaki çekim anı arasında kurulan paralelliğe devam etmek istersek yine terminolojik sorunlarla karşılaşabiliriz:

Pound'un 'dışarıdan ve objektif bir şey kendini dönüştürdüğünde veya kendini içsel ve subjektif bir şeye fırlattığında'ki 'kesin an' tanımıyla karşılaşmıştık ve onun görüntüyle ilgili daha meşhur tanımı 'zamanın bir anındaki entelektüel ve duygusal karmaşayı temsil eden şey' görüşün anının manen daha faydalı, zamansal olarak daha çok genişletmiş boyutlarına sahip, diğer açıklaması bunu daha iyi açıklıyor:

Bu, o ani kurtuluş hissi veren 'kompleks' bir hemenin sunumu; zaman ve mekan sınırlamalarında kurtuluş hissi; büyük sanat çalışmalarının varlığında deneyimlediğimiz birden büyüme hissi. (1960:4)

Sokak fotoğrafçılığının görünüşünün bunun kadar dramatik ve varoluşsal olarak baskın olmadığını savunmak isteyebiliriz; bununla beraber büyüme ve genişlemenin genel örneği şiire olduğu kadar fotoğrafçılığa da uygun gözüküyor.⁶

İlerleyen bölümlerde belirli zamanlarda anlık olma durumuna geri dönebiliriz ama karmaşıklığının belli açıları şimdiden ele alınmalı. Foto-anı genellikle birinin yenileyebileceği ve böylece ona anlamını geri verebileceği bütünün içinden koparılmış zamanın, delilin bir parçası gibi görülür; alternatif olarak fotoğraf, çekme anının zamanın *içinde* bir an olarak gittikçe daha keyfi olacağı durumda ve zamanın kendisinin -1929 ya da 1957 örneğinden daha az önemli olduğu, zamanın *içinde* bir anın daha önemli olduğu durumda otonom bir görüntü olarak kendine yeni bir hayat bulması için bırakılabilir.

Şimdiki sorumuz, çekildiği zaman bölümünün öneminden yoksun anın kendine nasıl yeni bir rol düzenlediği. Bir fotoğrafı, içinde olduğu anın dışında başka bir zamansallığın bir parçası olmadığı ama kendi uzamsallığı ve zamansallığını bir araya getiren bir anda var olduğunu düşünmeliyiz. Bizim öne sürdüğümüz şeyde fotoğraf çekimi bir anlamda zamanı ters yüz etmelidir. An, onu zaman gibi içeren ya da geriye onu bir kağıt parçası olarak bırakan zamansal bir akışın (herhangi eski) parçası değildir; an, potansiyel olarak sonsuz oranlardan bir parçadır çünkü sadece mekanın bütününe sabitleştirmekle kalmaz ayrıca zamanın değil, fakat mevcut zamansallığın da bütününe hareketsizleştirir. Fotoğrafın, fotoğrafik kadrajın yaptığı bu bütünlüklerin algılanabilir kısmını azaltmaktır. Fakat tesadüf, çakışma ve birleşme kavramları hala çok önemli. Fotoğrafın anlık oluşu bizim kompozisyon diye adlandırdığımız ve bir an içinde söyleyeceğimiz daha fazla şeyin olduğu, açılar, alanların, çizgilerin, düzlemlerin, figürlerin ve



RESİM 11 André Kertész, *Steps of Montmartre (Montmartre Merdivenleri)*
(1925-27)

nesnelerin birleşmesini canlandırıyor. Ama ayrıca farklı zamansallıkların, zaman ölçütlerinin ve farklı bozulabilirlik hızlarının tesadüfünü de icra ediyor. Kapalı bir kitap açık olana göre daha 'yavaş'tır, daha 'dayanıklı'dır, masanın kenarına dikey olarak konmuş bir bıçak köşelemesine konmuş olana göre daha dengeli, 'yavaş'tır; bir sandalye meyvadan, bir bina bir buluttan daha yavaştır. Empresyonist bir resmin ya da bir sokak fotoğrafının anına bakarsak onu diğer şeyler arasında kesitinden görülen, o an için zamanın dokusu gibi duran birşey gibi görürüz. Kertész'in *Steps of Montmartre (Montmartre Merdivenleri)* (1925-27) (Resim 11) fotoğrafının kesinliklerinden biri, fotoğrafın çekildiği anın aynı anda her yerde olduğunu belirli bir zamandaki ışığın imzasıyla, gölgelerle ifade etmesidir. Gölgelelerin kendisi, bütün elemanları -tırabzanlar, ağaçlar, oturan adam, yürüyen kadın- bizim yanlış olduğunu bildiğimiz, görünüşte aynı zamansallıkla bahsediyor: tirabzanlar,

döngüsel zamanının insan figürlerinin doğrusal zamanından daha esnek olan ağaçların varlığından daha hızlı hareket ediyor; sokak lambasının dibinde oturan erkek figürü lambanın sabitliğinden ödünç alınmış gibi, diğer taraftan yürüyen kadın geçiciliğinde garip bir şekilde yalnız.

Empresyonist ressamlar aynı etkileri oldukça kullanabilir, fakat resmin uygulanmasındaki farklı mevcut zamansallıklarla nesnelerin farklı zamansallıklarını birbirine uydurabilirler. Örneğin Renoir'ın *The First Outing* (*İlk Gezinti*) (1875-76) adlı resminde, genç kızın locasının arkasında görünen izleyicilerin kısmen kabataslak, yarım yamalak resmi onları teatral illüzyonun bir parçası gibi oynatıyor; genç kızın heyecanı onunla beraber izleyenlerin görüntüsünü daha zayıf, sahnede izlemek üzere oldukları gösteriden daha uzun ve kalıcı olmayan, geçici hayaletler gibi gösteriyor.

Resmin ya da fotoğrafın anı farklı sürelerin rastlantı esna'sıdır. Fotoğraf makinası hemen görerek anı yaratır. Biz anı algılayabiliriz ama hemen göremeyiz, her ne kadar göz kapağımız örtücüye çok yakın görünse de: gözleri hızlıca açma ve kapamadaki kasa ait çaba ve konsantrasyon bizi herhangi bir etkin algıdan korur. Empresyonist ressamlar gözün bu anlık oluşunu ele, fırçanın heyecanlı hızına iletebilirler. Eğer Cartier-Bresson'un tanımına bakarsak, fotoğrafçı için gözün bu anlık olma durumu biraz daha farklı bir şekil alır. Kısaca açarsak, fotoğrafçı bu anlık olma durumu için deklanşöre basarken kendi varlığının tüm gücüyle fotoğraf makinasına başvurur. Cartier-Bresson bazen sezgi, hassasiyet ve anlayışın birleşik katılımından, bazen beyin, göz ve yüreğin koordinasyonundan bahseder; ve kısa denemesi 'L'Imaginaire d'après nature' (Yaşamdan alınan imgelem'de) da şunu söylüyor:

Fotoğraf çekmek birinin, uçup giden gerçeklik karşısında bütün yetilerini birleştirerek nefesini tutmasıdır. Bu, bir görüntüyle başa çıkmanın büyük bir fiziksel ve entelektüel eğlenceye dönüştüğü andır. (1968:4)

O zaman anlık olma durumu örtücünün açıldığı aşırı duyarlı kıvraklık durumudur, dalganın geçici en yüksek noktasına karşı bütünün bu gerilimidir. Fakat Cartier-Bresson'un avı yapısal bileşiklerin bir anlık uyumu ne kadar çok olursa olsun zamansallığın bir tesadüfö olan an değildir.

O zaman kompozisyon anla nasıl ilgilidir? Cartier-Bresson'un anlattığına bakarsak, anın, kompozisyonun algıların etrafındaki, ona anlam katan, planlanmış bolluktan bir an için ortaya çıktığı nokta olduğunu söyleyebiliriz.

Ama burada kompozisyonun anlamı, yerleşmiş bir estetik gibi daha çok fotoğrafçıya ait olandır. Her ne kadar Cartier-Bresson geometrilerin olay vuku bulduktan sonra, geliştikten ve basıldıktan sonra meydana çıkabileceği konusunda ısrar etse, her ne kadar vizörüne kompozisyon şemalarının yerleştirildiği fotoğraf makinalarını alabileceğimiz günler için yerinse de fotoğrafçı tarafından sezilen kompozisyonel düzenler hala zaman tarafından onurlandırılanlardır: 'Altın Kural'ı uygularken fotoğrafçının emrinde olan tek çift pusula onun gözleridir' (1952:47). Bu izlenim şu iki düşünceyle değerlendirilmelidir. Birincisi Cartier-Bresson için kompozisyon şüphesiz kendi içinde öz gerekçeli bir değerken, ayrıca *görüşün kuvvetlendirilmesinde* de önemli bir araçtır: 'Eğer bir fotoğraf öznesiyle onun bütün yoğunluğunda iletişim kuracaksa, form ilişkisi dikkatli bir şekilde sağlanmalıdır' (1952:46). Diğer bir deyişle, kompozisyonun bir görüntü olarak fotoğrafın bütünlüğüne değil, görsel iletişim olarak dolaysızlığına hizmet ettiğini savunabiliriz. İkincisi, Cartier-Bresson'un görsel elemanların, yüzeylerin, çizgilerin ve değerlerin koordinasyonu olarak kompozisyonla ilgilenmesinden uzak değildir- 'Bir fotoğrafta kompozisyon, göz tarafından görülen elemanların eş zamanlı koalisyonu ve canlı koordinasyonunun sonucudur' (1952:46). Birinin, hareketin karmaşıklığına, gerçekçiliğin bilinçdışılığına (Benjamin'in 'optik bilinçdışı'(1999:511-12) kavramına kıyas), yer altı dünyasına, kronometrik dünya zamanından gözlemcinin Bergsonyan sürecine giden bir kapı açtığı 'kompozisyon anı' kavramından uzak değildir. Bu bizi imgecilerin daha önce bahsettiğimiz dönüşüm anına götürüyor. Belgesel fotoğrafçılık kompozisyonu yoğunluk retorığının bir parçası olarak kullanırken, anlık olma durumunun görülemeyene bir koridor oluşuyla ilgili değildir.

Fakat kompozisyonla ilgili bu argümanın, fotoğrafik kadrajın çift-fonksiyonelliğiyle ilgilenmek için bir değişikliği olmuştur: özetle, baskının kadrajı vizörün kadrajıyla aynı değildir ve bu çifte durumun farkında olma bir fotoğrafın kompozisyonunun doğasını ve rolünü belirsizleştirir. Kompozisyon ve kadraj arasındaki bu ilişkiye bir ipucu Mallarmé'nin orijinal Fransızca metninin kayb olduğu (Floransa, 1986:11-18), İngilizce olarak *Art Monthly Review*'de (Eylül 1876) yayınlanan, Manet'nin *The Washing* (1876) resmine özel göndermeler yaptığı empresyonizmle ilgili esas tartışmasında bulunabilir. Kadraj hakkında söz etmeden önce Mallarmé, Manet ve kompozisyon hakkında şunu söylüyor:

O zaman kompozisyon (bir kez daha stüdyonun argosunu ödünç almak) Empresyonistlerin ana estetiğinde önemli bir rol oynamalı? Hayır; kesinlikle hayır; kural olarak modern kişileri gruplandırmak bunu akla getirmez ve bu sebepten ressamımız bundan ve aynı zamanda yapmacık ve tarz olandan kaçınmaktan memnundur. (Floransa, 1986:15)

Mallarmé o halde resmi bir arada tutan, bir an için bile olsa onu pekiştiren ne olduğunu soruyor. Cevabı yeni kadrajlama bilimi veriyor. Bu yeni bilim kadrajın kendi desteğinden (sayfa, tuval) göze (vizör) geçişiyle ilgilenir: Mallarmé bir sahneyi kadrajlamak için ellerini kullanan birinin örneğinden alıntı yapıyor. Fotoğrafçılığın göz-kadrajı, destek-kadrajın yapamadığı bir biçimde bir *ayıklama*, dahil etme ve dışarıda bırakma hakkındaki karar hareketidir; resimde kadraj başlı başına görsel sorgunun bir aracı değildir. Fotoğrafçılıkta göz-kadrajı yalnızca vizör/fotoğraf makinasını optik bir ön ekleme yapmaz ayrıca bir kontak baskının derlemesinin ya da karanlık odanın içerisinin bir parçası olarak yeniden kadrajlama sürecini de getirir.⁷ Sonuç olarak Mallarmé için kadraj ‘sadece hayali bir sınırın bütün çekiciliği’ne sahiptir (Floransa, 1986:15).

Fotoğrafçının göz-kadrajını uygularken Empresyonist ressam fotoğrafçılığa özgü gibi görünen bu olasılığı kendine uygun bulur: kompozisyonu *meydana getiren* ya da daha uygun bir şekilde meydana getirme isteğini dışa vuran bir kadraj. Ama yapının elemanlarının bir resimde ya da fotoğrafta tanımlandığı gerçeği onun meydana getirildiğini garanti etmez; hatta Christian Phéline (tarih yok [1985]:21-33) Cartier-Bresson’un fotoğraflarındaki yapının inşa ettiği kadar bozduğu görüşündedir.

Ama aynı derecede, basılmış son halinde, fotoğrafın destek-kadrajı da vardır, bizi görüntünün kadrajının biçimsel gereklerine göre o kadrajla bağıntılı olarak, o kadraj *içerisinde*, oluşturulduğuna inanmamızı sağlayan bir kadraj. Şimdi kompozisyonun yerleştirilmiş bir şey, oluşturulmuştan ziyade tanımlanan bir şey olduğunu düşünüyoruz ve bu yolla göz-kadrajının manipülasyonunda eksik kalan (artistik) amaçlılığı görüntüye yeniden ekleyebiliriz. Açıkça göz-kadraj ve destek-kadraj arasındaki bu anlaşmazlık ve belirsizlik bütün fotoğraf türlerinde yaygın değildir: belgesel ve portre türlerinin göz-kadraj ve çok destek-kadraj eğiliminde olduğunu ileri sürebiliriz; ve sabit makina (tripod) kullanımı açıkça destek-kadraj standartları ile değerlendirilmek için gizli bir istektir.



RESİM 12 Gustave Caillebotte, *Paris Street, Rainy Weather*
(*Paris Sokağı, Yağmurlu Hava*) (1877)

Fotoğrafçılıkta iki kadraj türü çekim anı ve basım anı olarak ayrılabilirdiğinden aynı derecede empresyonist resimde de onları, resmin bölümlerinin tek bir grubunda birleşmiş olarak düşünebiliriz.

Bu belirsizliğin sonuçları nelerdir? Peter Galassi ve Kirk Varnedoe (Varnedoe, 1987:34-40, 88-90) Caillebotte'nin *Paris Street, Rainy Weather* (*Paris Sokağı, Yağmurlu Hava*) (1877) (Resim 12) resminin ağır kompozisyon planını ortaya çıkarmak için çok çaba sarf ediyorlar: dev bir artı işareti üzerine biçimlendirilmiş tuval figürleri perspektif planı ve 'uyumlu oran bölmeleri'ne (altın kesim'e) göre çizilmiş konumlara yerleştiriyor. Galassi'nin işaret ettiği gibi: 'Altın kesim oranlarının varlığı bakan kişinin resimle ilgili deneyimi hakkında Caillebotte'ninkinden ve onu yapışı hakkında –amacı-söylediğinden daha az şey söyler' (Varnedoe, 1987:38). Fotoğrafı tersine çeviren bir sırayla Caillebotte'nin, ressamın destek-kadrajından bakan kişinin göz-kadrajı olmasını ve böylece bakan kişinin kendi kompozisyonel amaçları için yeniden belirtilmesini (aynı ya da daha farklı olarak) istediğini

söyleyebiliriz. Buradaki ‘daha farklı’, karşılığında resmin olası anlamını ortaya çıkarabilecek kompozisyonel his yaratma yetersizliğini de içerebilir. Varnedoe ‘baştan sona düzenin hafif bir ritmi’ne dikkat çekiyor; ama kaldırım taşlarının, bacaların, pencerelerin, şemsiyelerin yinelenmesi (a) koordineli *gruplaşmanın* ‘işlenmiş’ herhangi bir hissinde ritim değildirlir ve (b) sarsıcı, dikkatsiz çarpışmalar yaratırlar. Ayrıca üst üste binen sokak köşelerinde (sağ üst) zihni karıştıran yapısal bir kakofoni buluyorum. Mesafeyle (sol) uzaklaştırılan ve ayrılan görüntüleri yakın ve çevrelenmiş yerin görüntüleriyle (sağ) bağdaştıramıyorum. Kısacası, resmi iki eşit parçaya bölen sokak lambası (ve onun yansıması) şehrin iki görünümünün, iki şehrin, çarpışmasını dramatize ediyor.

Fakat bütün burada önemli olan şey açıkça çok dikkatli bir şekilde planlanmış olan görünümün tutarsızlığını ya da planlı yapının tutarsızlığa yol açtığını bulmam değil; kadrajın varlığının bu yapısal sorguyu harekete geçirmesi, izleyiciye herhangi bir görsel çözüm garanti etmeksizin kadrajın var ettiği bağlantıları ‘okuma’ zorunluluğu getirmesidir. An, bir an için güçler alanını düzenleyen kadrajı yaratır. Eğer bu güçler alanı uygun bir çözüm içerisinde varolduysa, o zaman bir anlamda (Cartier-Bresson’un *hatırı kalmasin*) anlık olma durumunun bütün anlamı kaybolur; resmin sakinliği anın telaşını başından atabilir. Biz esnaya dönüşmüş bir an istiyoruz, ama anın kompozisyonla önden alınmasından dolayı değil, fotoğrafın anlık oluşu pahasına değil. Biz anın telaşı içinde, kendinden hoşnut bir görsellik katmaksızın tekrar tekrar esnayan sürecine ‘fırlayan’ bir fotoğraf istiyoruz.

Maurice Bucquet’in resimsel sokak fotoğrafı *Rainy Day in Paris (Paris’te Yağmurlu Gün)* (yaklaşık 1898) (Resim 13) bir çok açıdan Caillebotte’nin resminin yanal tersi gibi duruyor;⁸ sahneyi bölen sokak lambası sol kaldırımdaki yakın insanları yerleştiriyor, diğer taraftan kişisel taksiler, satıcılar, yayalar sokağın sağ tarafındaki eşlenmemiş yerlerle anlaşılmaya çalışıyorlar. Ortada gözden kaybolan noktanın tekliği görüntüyü kesin olarak daha simetrik yapıyor ama sağ tarafın arka planda oluşuna göre yerleştirilen sol tarafın ön planda oluşu soldan sağa bazı sızıntılarla bu dengeyi bozuyor ve gözü kendi etrafında dönmeye terk ediyor. Ve Renoir’ın iki farklı zamanda, farklı tarzlarda resmedilmiş (sağ taraf yaklaşık 1881’de, sol taraf yaklaşık 1885’de), bitmemiş *The Umbrellas (Şemsiyeler)* (Resim 14) resmi yapısal bir çıkış yolu bulamadığı için yarım kalmış gibi duruyor; resme 1885’de kaldığı



RESİM 13 Maurice Bucquet, *Rainy Day in Paris* (*Paris'te Yağmurlu Gün*)
(yaklaşık 1898)

yerden devam ederken Renoir başka bir açıdan bakarak görünümü yeniden düzenliyor böylece sol taraftaki kadın bakan kişinin dikkati için sağ taraftaki kızla rekabet ediyor, arka tarafta yığılan şemsiyeler ön planda poz vermiş figürleri bile reddedercesine küçük çizimlerin, hafif bakışların, yüzlerin, gövdelerin, ellerin bir karmaşasını yaratıyor.

Uyum sağlamaya yardımcı maviler, çelişkili bir biçimde uyuma zarar vererek tuvalin çeşitli renk ve yoğunluklarına yayılmışlar. Tatmin etmek yerine kompozisyona ait dürtüleri davet eden ve hayal kırıklığına uğratan, sokak sahnesinin dinamiğini, akışkanlığını ve değişkenliğini sağlayan düzenlemeleri seçmek veya yeniden tasarlamak için heyecanlı bir şekilde hazır olan göz-kadrajındaki görüntülere sahibiz. Sokak, harekete geçirildiği kadar, gözlerimizin hedeflenmiş bir bakışa yönlendirilmediği, inatçı, hayal gücünü durmadan yeniden belirlemek için bırakılmış bir yere dönüşüyor.



RESİM 14 Auguste Renoir, *The Umbrellas* (Şemsiyeler) (1881/1885)

Aynı kadrajlama alışkanlıklarını yazılı sokak fotoğrafçılığında da gözlemlemek mümkün. Goncourt kardeşler, Edmond ve Jules, Aralık 1851'den beri bir günlük tuttular. Jules 1870'de öldüğü zaman günlüğü sürdürme dürtüsüne çok uzun süre karşı koyamadı, ta ki 1896 Temmuz'unda kendi ölümüne kadar. İlk yıllarında günlük, Edmond'un 1872'deki 'Önsöz'ünde belirttiği gibi empresyonist kentsel yazının bir tür prototipini oluşturdu:

Bu adam ve kadınları günlüğümüz süresince onlara geri dönerek, belirli bir gün ve saatte gördüğümüz gibi, sonraları geçirdikleri değişim ve dönüşümlere göre farklı bir ışıktaki göstererek ve tarihsel figürlerini aynı türde gösteren veya onları soğuklaşan renklere boyayan ve buluşmalarının geçmişindeki durgunluğa boğan anıları derleyen şeylere benzetmemek için elimizden gelenin en iyisini yaparak resmettik. Amacımız, tek bir kelimedede, değişen insanlığı *anlık gerçekliğinde* göstermek. (Baldick, 1984: xix)

Bu 'anlık gerçekliğin' canlı dolaysızlığını koruma çabalarında, Goncourtlar göz-kadrajının alışkanlıklarına sadık kalıyorlar. Bu, onların 1 Nisan 1869'da Paris'te bir otobüste karşılaştıkları köylü bir kızın bir anlamda şehvetli olan portresi:

Bir otobüste, çalışmak için Paris'e yeni gelmiş gibi duran küçük, köylü bir kızın yanında oturuyorum. Onun için usluca oturmak imkansız. Sakin tavrını bozabilir, kavuşturduğu kollarını kımıldatmadan tutabilir gibi uğraşılıyor, bu büyük ve ezici Paris'te bir tür huzursuz mahcubiyet, çekingen ve heyecanlı bir endişe hissediyor gibi görünüyor ama aynı zamanda büyük bir merakla başını sürekli olarak arkasındaki pencere açıklığına çeviriyor. Beyaz bir bonenin içinde, küçük bir poğaça. Kendine sürtünen bir keçi ya da memleketinin pireleri tarafından sarılmış gibi sırtını ve koltuğun arka tarafına karşın Paris sokaklarında yürüyenlerin biçimsizliğini takınmaya hazır ve şimdiden yumuşak ve şehvetli olan sırtının en dar kısmını doğrultmaya devam ediyor. Arabada bir hayvan gibi telaşlanmış, tırnaklarını yiyen, dalgın, mutlu, oldukça korkmuş, mırıldanır, kendi kendine söylenir, sonra yorgun bir halde esner. (1956: 213)

Bu parçaya şimdiki zamanın yorumuyla rehberlik edilmiştir. Kayıtların oldukları gibi not düşüldüğü görünüyor. Bu kızın kim olduğunu bilmiyoruz: bu görünümünün bir portresi. Kızın esas özelliği yerinde duramaması. Köylü kızı bazı yönlerden, bahsettiğimiz, kendini yapan ve kendini bozan yapı türünü kişileştiriyor. Bu parçanın bir kadrajı var: günlükte ayrı bir kayıt olarak bulunuyor ve tutarlılık açısından belli özelliklere sahip, örneğin bir köylünün

tanımında ('keçi', 'pireler', 'hayvan') hayvanlarca canlandırılan bölüm –sürpriz. Ama hareketleri, duruş ve ifadesindeki değişimler; Goncourtların, yapılarını belirli ve sınırlı bir noktanın ötesinde ayırt edebilecek gibi görünmediği hızlı değişim içinde birbirlerini altüst ediyor; ve aksine, birbirini desteklemekten oldukça uzak görünen bu yeni başlayan yapılar birbirlerini soruya itiyorlar böylece parça sürekli olarak yıkmaya çalışıyor. Kadraj kompozisyonun bulunması için hala ayrı tutuyor. Kompozisyon aslında koparıldıkları gerçeklik kadar hareketli, bir an için görülmüş yapıların bir toplamı.

Bu bölüm boyunca zaman zaman, özellikle göz-kadrajı ve destek-kadrajı arasındaki ayrımla ilgili bu son paragraflarda, sokak fotoğrafçılığı ve belgesel fotoğrafçılık arasında ayrım yapmak için uyarıldık. Şimdi bu farklılığın akla uygunluğunu daha sistemli bir şekilde araştırmaya devam edeceğiz.

2

sokak fotoğrafçılığı ve belgesel fotoğrafçılığı

1942' deki bir makalede, Berenice Abbott şehri mümkün olan en büyük formata sahip kameraları kullanarak belgelemek isteyenlere hitap ediyor. Bu hitap, belgelere dayalı fotoğrafın aslında geçmişe ait, tarihsel yanılığa fayda sağlamaya hazırlanan bir fotoğraf olduğunu önererek başlar. Teknik olarak, sokak fotoğrafçılığı küçük formatlı kameranın gelişmesine -1924'den Ermanox, 1925'den Lecia, 1932'den Contax- ve bakış açısının beraberinde gelen değişkenliğe ve kullanımındaki ve sergilenilişindeki hıza bağlanmıştır. August Sander ve Albert Renger-Patzsch fotoğrafçılık kariyerleri boyunca büyük formatlı kameralar kullandılar; Abbott ve Walker Evans 1930 'larda, açık olarak küçük formatlının tam olarak kendini gösterdiği zaman, büyük formatlıya döndüler (bkz: Lugon, 2001:128-9). Hiç şüphesiz ki onların teknolojideki değişimi tartışmalı bir hareketti. Ama; bu kasıtlı kendi kendini marjinalleştirme ayrıca diğer anlamlı amaçlara da işaret ediyor: belgesel fotoğrafçı, adeta, zamansallığın farklı bir hızda hareket ettiği, görüntünün sabit ve dikkat dağıtmadığı, poz vermenin çok da özne ya da fotoğrafçının *kameranın görme arzusundan* olmadığı daveti kabul eder- bu anlamda özne hem bakan kişide geri döndürülmüş bakış talebinde bulunur hem de makinanın bir bakıma özneyi kurbanlaştırma ris-

ki olan ama aynı zamanda özneyi belgeleyen ve kanıtın güvenilirliğini garanti eden sorgulamasına boyun eğer. Kısaca, fotoğraf makinası özneye tanık olarak kendi delillerini bahşeder.

Daha sıkıntılı olarak belki de, bu teknolojik tercih bizim iki anlama dayandırabileceğimiz ‘arşiv’ veya ‘arşivleyici’ bir yaklaşım tercihini beraberinde getiriyor; birincisi, belgesel fotoğrafın belge olarak fotoğrafa eğilimi; bir başka deyişle baskının kalitesi, detay durumu, yapısı ve benzeri ona başkasının yerine geçen bir statü kazandırıyor: artık hatırlatıcı not ya da görülen şeyin temsili değil, görülen şeyin kendisi, görsel gerçeklerin özel bir koleksiyonunun asıl maddesi haline gelir. İkincisi; fotoğrafı dünyadan çıkarmak, onu kalıcı bir kayıt olarak, hakkında bir kayıt oluşturmaktan daha fazlasının yapılamadığı kaderi çoktan mühürlenmiş bir dizi deneyin parçası olarak basmak gibi görülebilir. Charles Marville’in Paris’in kaybolmakta olan görüntülerinin bir arşivini derlediği gibi, Sander ya da Abbott da, öznelarini, bir definin tüm saygı değeri gösterişiyle, fotoğrafı yine ikame edilen bir kaynak gibi bırakan bir yok oluşı teslim ettiler.

Belgesel fotoğrafçılık ve sokak fotoğrafçılığının söz konusu paylaşımı ne olabilir? Birincisi, otantikliğin garantörü olarak(garip biçimde), gerçekliği ‘okuyan’, renkler aracılığıyla altta yatan gerçeklere ulaşan, dünyayı organize eden ve dünyaya ince ton geçişleriyle ahenk veren, kesin bir sadeliği, rahatına düşkünlüğe karşı çıkışı, görüşün sade istikrarını garantileyen, daha büyük teknik kontrole izin veren olarak siyah-beyaza uzun süreli bağılılıkları. Bu faydalar mutlak şartlar içinde savunulmuş olabilir, hala da savunulabilir, fakat 1950’lerde bile renkli fotoğrafçılığın hala karışık ve güvenilmez bir süreç olduğunu hatırlamalıyız. Cartier-Bresson’ın 1952’de söylediği gibi:

Renkli fotoğrafçılık bugün karışıklığından ve nispi gelişmemişliğinden dolayı çözülmesi güç bir dizi problemi beraberinde getiriyor ve bunlardan bazıları tahmin edilmek için bile zor... Şahsen, bu karışık yeni unsurun, siyah ve beyazın çoktan yakaladığı yaşam ve devrimdeki başarısını etkileyeceğinden biraz korkuyorum. (48)

Marc Riboud, kendi bölümü için “Renk, yanlış notlar riskini problemlere ekliyor... Aynı zamanda biz yeniden çoğaltma durumuna bir hayli güveniyoruz. Yine de ‘Güzel’ olanın, ‘muhteşem’ olanın daha farkında olunmalı” görüşünde (Borhan, 1980:78).¹

Sokak fotoğrafçılığı siyah-beyazında ve belgesel fotoğrafçılığı siyah-beyazında önemli bir fark varsa, o da bir şeyin altını çizerken siyah ve beyazın etkileyici olmasının doğasıdır. Belgeselciler için bunu, basitçe insanın durumuyla ilgili bir şey olarak tanımlayabiliriz. Sokak fotoğrafçısı için, bir sokakta, bir kavşakta, bir markette uyumakta olan maceralar, görülenlerin hemen altındaki gizli güçler tarafından ortaya çıkarılmış maceralardır. Renk ilgisizce hayatın kendisiyle iç içe geçer; siyah ve beyazın etrafımızdaki görünmeyi döndüren gizemi izole etme kapasitesi var. Bu özellikle Pierre Mac Orlan tarafından kovalanan bir argüman:

Macera siyah ve beyaza atfedilmiştir. Siyah ve beyaz bütünüyle beyinsel renklerdir. Bunlar kendi açıklamasını kendi içinde taşıyan -beş duyunun tahrik edici gizemine dayanan bir açıklama-, evreni heyecanlı buluşların tek ve belirli faydaları için yöneten bütün gizli güçlerin etkili iletkenleridir. (1965:302)

İki fotoğrafçılık arasındaki bir başka bağlantı ise karakteristik olanın arayışlarında yatar. Willy Ronis diyor ki: “Ben günlük yaşamımızda hiçbir zaman çok tipik olandan ziyade alışılmamış, daha önce görülmemiş, sıra dışı olanı kovalamadım” (Hamilton, 1995a:7). Brassai kendini benzer bir şekilde ifade ediyor gibi görünüyor (1951): “Amerikan fotoğrafçılığındaki trendin aksine, istisnai özneleri araştırmam, onlardan kaçınıyorum. Çünkü, bence büyük olay, hakiki ‘gerçek yaşam’ olan günlük yaşantıdır” (2000:58). ‘Benzer’ dedim çünkü Brassai’nin yorumu ayrıca kritik bir farkı da açığa vurur. Daha sonra, fotoğrafçının çağdaş yaşamdaki görevinin ‘o nadir ve anlık durumları kendi çevresinde yakalamak’ (2000:58) ve bunlardan bir ‘hayal ürünü’ (‘hayvannameler’deki gibi), bir insanın kendini fark edebileceği bir yansıma görüntüler seti üretmek olduğunu belirtiyor. Banaldeki nadirlik? Bilinendeki yenilik? Gelenekseldeki hareket? Bu gözle görülen paradokslardaki değişmeyi nasıl açıklarız? İçinde hareket ettiğimiz yer hiç bir zaman görmediğimiz fotoğraflarla dolu. Bu fotoğraf koleksiyonu farklı olmak için sadece küçük bir değişime gereksinim duyar. Aynı şeyi zaman ve mekanımızı yeniden düzenleyen yolların çeşitliliği için de söyleyebiliriz. Yeni ve nadir ve hareketli olanı ortaya koyanın sadece fotoğraf makinesi olduğunu söyleyebiliriz ve bu basitçe farklı şekilde gördüğü içindir (odak, mekanın düzleşmesi, ölçeğin yeniden okunması, siyah-beyaz, vb.) Fakat temelde geri döndüğümüz şey kadraj ve iki kritik etkidir.

Birincisi, göz-kadrajının karıştığı *dışarıda bırakma* süreci bilgisizlik yaratıyor (içerik, öyküleme). Bu bilgisizliğin kurgusu önemli çünkü (a) kör

alanı, bilinen ya da bilinmesi mümkün olan olarak değil hayal ürününün alanı olarak tekrar harekete geçiriyor ve bağlantılı olarak (b) banal, geleneksel vb. olanı aniden esrarengiz ve *gerçeklik* gibi *yenilenebilir* durumuna getiriyor. Kertész'in de Chirican *Meudon* (1928) (Resim 15) çalışması bir aykırılıklar fotoğrafı –viyadükteki tren, ön plandaki paketli adam - zıt yönlerle çeken, fakat viyadüğün ortadaki sütunuyla birbirleriyle bağlantı kuruyor. Hangi sırları paylaşıyorlar? Hangi ölümcül şey ya da görüntü gazeteye sarılı? Bu adam W.H. Auden'in 'Gare du Midi'deki yeni varmış yolcunun yüz hatlarını takınmaya başlıyor:

...Küçük bir çantayı kavrayarak,
Korkunç geleceğinin henüz ulaşmış olabileceği
Bir kente hastalık bulaştırmak için hızla çekip gidiyor

Hava önseziyle dolu olduğu için, bu çok da fazla değil: tam tersine –onu hasas yapan, bir suç ya da felaketin sömürmeye hazır olduğu amaç ve dikkatteki boşluğu yaratan bu sokağın, gelip geçenlerinin şüphe uyandırmamasıdır. Bu fotoğrafta, boylamasına, yörüngelerin benzer bir gerilimini keşfediyoruz; bu sefer cinsiyet ayrımında, sokağın *aşağısındaki* viyadüğün inşa alanına doğru hareket eden üç adam ve çaba göstererek bakımsız evlerden geçerek sokağın yukarısına çıkan kadınlar ve bir kız arasında.

Kadraj bizi günlük tanıdık bir resimle yüzleştiriyor, fakat bize alışılmadık bir incelemeyi de dayatıyor, her ne kadar sezme yeteneğini kolaylaştırabilecek referans noktalarını uzaklaştırırsa da anlam katmamız için bizi zorluyor. Sokakta bir şey oluyor, gözde bir şey oluyor, fakat görüntünün kendisi güdülerini saklıyor. Belgesel fotoğrafçılığın ışığa çıkardığı 'görünmezlik' bizim göremediğimiz görünmezlik değil, tam olarak, genellikle soyutlamayı, özel bir durum gibi tehdit olarak algılamayı reddettiğimiz görünmezliktir.

İkincisi, sokak fotoğrafçılığındaki durum; potansiyel olarak çevresel bir bakış açısının uygulanması (eğik, dalgalı, asimetrik, yakın çekim, yaygın) öznenin ne olduğu sorusunu ortaya atıyor. Bu anlam belirsizliği açıkça gözü keşif için, önyargısız olarak, göz atarak kendi yolunu bulması için, bakma sürecini devamlı olarak geri döndürmek için serbest bırakıyor. Heiko Lanio'nun Montaigne caddesindeki Plaza-Athenee Otel'in girişinin yeni fotoğrafı (2002) aksine, cephesel olmasa bile, öznesini odakladığı kadar belgesel bir kadrajı benimsiyor: Paris sokaklarında çok az hesaba katılan bir sınıf kimliği olarak kapıcı istifini bozmadan, yeni sanat akımının konforu



RESİM 15 André Kertész, *Meudon* (1928)

ve düzenliliği bağlamında, ayrıcalığın Kerberos'u, plutokratik kimlik ve kanunların savunucusu olarak duruyor. Belgesel fotoğrafçılık eğer *varoluşu* yeniden stabilize eden bir şey ise, şanslı olsun ya da olmasın, sokak fotoğrafçılığı ister öznesinde ya da gözde, *olaylarla dolu olmakla* ilgilidir. Degas'ın ve Zola'nın sahnenin alışılmadık görünümelerini kendi çıkarına kullanımının ayak izlerini takip eden Arthur Symons (Nana, 1880), sokak fotoğrafındaki görüşün çevresel bakış açılarının görüşün yenilenebilirliğine ne getirebileceğini açığa kavuşturuyor:

Bir baleti kulisten izlemek büyük oranda parçanın bir bütün olduğu algısını kaybetmektir; fakat bunun karşılığında, mutlu kazalarda, anlık bakış açılarında, ışık, gölge ve hareketin şanslı mutluluklarında faydalıdır. Bu neredeyse kendi performansında olup, yine de pasif olmak, birine bakacak boş vakti olan bir izleyici olmak gibi.(1896; Ledger ve Luckhurst'dan alıntılanmıştır, 2000: 68)

Eğer belgesel fotoğrafçılık, kaderin gizli ifadeleriyle, öznenin sabitlenmesini doğruluyorsa, sokak fotoğrafçılığı şansla olan canlı ilişkisi aracılığıyla dönüştürücü kapasitesini sürdürür. Eğer belgesel fotoğrafçılık bizi yüzleştirmeye sürüklüyor, ahlaki bir baskı için uğraşıyorsa, sokak fotoğrafçılığı tarafsızlığı etkiler ve kontrol edilmemiş bireysel tepkiler adına toplumsal sorumsuzluğa yardım eder. Eğer belgesel fotoğrafçılık, göreceli olanı mutlağa çevirmeye başvurursa, sokak fotoğrafçılığı tersini yapmaya çalışır. Eğer belgesel fotoğrafçılık Barthes'in *lisible* (*okunabilir*) kavramını destekliyorsa, sokak fotoğrafçılığı daha çok *scriptible* (*yazılabilir*) kavramı tarafındadır (aşağıya bakınız). Eğer belgesel fotoğrafçılık sınırlı bir dizi çıkmaza doğru daralan bir dünyayı akla getiriyorsa, sokak fotoğrafçılığı çeşitlilik ve çoğalmayı akla getirir. Eğer belgesel fotoğrafçı kendisini halkın hizmetçisi olarak takdim ediyorsa, sokak fotoğrafçısı bağımsız *flâneur* olmakla idare eder.

Özetle Isis'in Saint-Michel bulvarındaki ilancı adam fotoğrafının (I946) (Şekil I6) neden belgesel değil de sokak fotoğrafı olduğunu sorabiliriz. Eğer bu fotoğraf belgesel olsaydı, ilancı adamın durumunun kaçınılmaz ve uzun vadeli olduğunu belirtmesini beklerdik. (Eğer durumun, görünüşünün içine sızmaya, mimiklerini ve hareketlerini motive etmeye vakti olmadıysa, böyle bir türü nasıl temsil eder?) Belirli bir sahnenin ihtimallerinin yalnızca bir *parole* (söz) gibi, ya da 'ilancılığın' *langue* (dil) veya derin yapısının süregelen değişimden bağımsız oluşturabildiği dış görünüşün yapısı gibi hareket



RESİM 16 İzis, *Boulevard Saint-Michel (Saint-Michel Bulvarı)* (1949)

etmesini bekledik: bunlar, hiçbir şeyi değiştirmeyen, paradoksal olarak sadece derin yapının hükmeden prensiplerini doğrulamaya hizmet eden bir performansın dönüşümleri. Anlamın kesinliğini doğrulayabilecek durumun 'retoriğini' bekliyor olabiliriz, tıpkı buradaki, kendi için sergileyecek hiçbir şeyi olmayan açıktaki ağaç ya da ışığı azalmış sokak lambasında olduğu gibi.

‘Okunabilir’ metin, sadece pasif olarak tüketmenin mümkün olduğu metindir, Barthes’in kendi terimini kullanırsak, ‘okumak *referandumdan* başka bir şey değildir’ (1974: 4), kabul etme ya da reddetme kabiliyetidir. ‘Okunur şekilde’ metin, kendini şimdiki zamanın müdahalelerinin ötesindeki varoluşun algılanışında kendini kurumsallaştırmış, kendini onaylayan bütünlüğe fayda sağlayan metindir. Birileri buraya odaklanmanın ayrıca görüntünün belgesel değerinin altının çizilmesine yardımcı olabileceğini düşünebilir: görüntü ilancı adamı sığ bir ön planda yalnız bırakıyor ve görünen o ki onun biraz bulanık sokak şartlarına (kafe, asfalt, yol ortası) girmesini inkar ediyor. Onun ilgisi gelip geçenlere dönmüyor; görünüş için kaygısı (parlayan ayakkabılar) saygınlığa bir kapı açmıyor. Onun sosyal hareketsizleştirme yeri kaldırımın kenarındır.

Fakat izleyici olarak, bütün bu potansiyel taraflılık ve ahlaki baskının gözlerimizden önce dağıldığını anlıyoruz. Biz sinemanın adını, ‘Studio des Ursulines’ (şu geçen iki kadın potansiyel rahibe mi?), ve macera filminin başlığını ‘Souvenirs perdus’ (‘Kayıp Hatıralar’) (kaybettiğimiz ya da kaybedeceğimiz bir hafızanın tüm sahnesi mi? Şu kadınlar ilancı adamın kayıp hatıraları mı? Geçmişe dalan ve tükenmenin eşliğinde olan bir hafızadan başka hakikati olmayan sadece bulanık görünen kafe ve sokak mı?) olarak seçerek bu resmi gerçekten kendimiz için yazılabilir yaparız. Eğer izleyiciyi daha az ‘evet ya da hayır’ tüketicisi olarak ve daha çok ‘hangisi?’ müşterisi olarak düşünürsek, yazılabilir olanın nasıl işlediğini görürüz; halihazırda olma durumunu hiç kaybetmez, çünkü her zaman farklıdır, ‘üzerine’, tekrar Barthes’den alıntı yaparsak, ‘*birbirine bağlı hiçbir dile (kaçınılmaz olarak onu geçmişe gömdüğü) ekleme yapılamayan bir şimdiki zamandır; yazılabilir metin dünyanın sınırsız gösterisinden önce, kendimizin yazısıdır...*’ başlangıçların çoğulluğunu, iletişim ağlarının açılışını, dillerin sonsuzluğunu azaltan bazı düzenli sistemler (İdeoloji, Cins, Eleştiri) tarafından çaprazlanmış, kesiştirilmiş, durdurulmuş, plastikleştirilmiş’ (1974:5). Bu yaygınlaştırıcı akım, üst kısmında ağacın bölük pörçük bir yansıması olan kafe camlarında çerçevelenmiş olarak görülen fotoğraf koleksiyonunda dışa vurulmuş. Bütün bunlar, ilancı adamın anlık olma durumuyla dolu olmasından değil; aslında, Saussure ve Chomsky’nin terimlerinden alınmış dilsel benzerliğimize geri dönersek; bu hangi *langue* (dil) ya da derin yapıdaki bir görüntünün, *parole*’yi(söz) ya da dış görünüşün yapısını yüzüne

vuramadığı bir görüntüdür: herhangi bir sokağın performansı, herhangi bir zamanda, öğelerinin azaltılamayan toplamından daha büyüktür. Ve, bunun yanı sıra, dış görünüşün yapısı asla durgun değildir. Belgesel her zaman doğru sınıflandırmayı, kurucu tipi, kurallı söz dizimini arar. Diğer bir yandan, sokağın *parole*'si, şans tarafından ortaya çıkar ve aynı zamanda şans da yaratır; ve söz dizimi neyin neyle bağlantı kurması gerektiğini ya da hangi anlayışta olduğunu hiçbir zaman tam olarak bilemediğimiz kadar gevşektir. Fakat bir sokak fotoğrafı kendi izleyicileri arasında bir anlaşma gerektirmez. Her izleyici, görüntüde kendi 'anladığına' bağlı olarak, kendi belirli görsel verimlilik çeşitlerini bulacaktır.

Bu fotoğraf, belgesel fotoğrafçılığı sokak fotoğrafçılığının karşısına koyuyor ve görünen o ki sokak fotoğrafçılığının belgeseli içine çekmesine izin veriyor; tam tersinin olduğu diğer aşamaları da göreceğiz. Ve bu içine çekme süreci meydana geldiği için, izleyici olarak bizim etik ve toplumsal karakterlerimiz de değişecektir. Belgesel fotoğrafçılığın birçok eleştirmeni izleyicilerin, yardımsever sınıflara ait olması gerektiği fikrine katılırlardı. Bu nedenle, Rosler'in belirttiği gibi (1992:304), 'belgesel fotoğrafçılık kendini devrimci politikaların programı ya da retoriğine adanmışlıktan çok ahlakçılık birliğinde rahat eder.' Bu tür fotoğrafçılık sadece fotoğrafın içindeki öznelere sosyal emsallerine atıfta bulunduyorsa, devrimsel bir retorik uygun olurdu. Ayrıca, ortaya getirilen herhangi bir sorunun, özne tarafından benimsenmiş ve seyirci tarafından göz yumulmuş olmasındansa sosyal olarak doğuştanmış gibi görülmesi gerektiği fotoğrafçı-izleyici anlaşmasının da yararınadır. Diğer taraftan, her fotoğrafın onlar için; tepkinin, özgür, değişken, sezgiden oluşmuş, eğlenceli, duyarlı, fakat inatçı olmayan ve belirli olmayan sürecin utangaç olmayan doğaçlamasını tetiklemek için tasarlanmış bir şans karşılaşması olduğu sokak fotoğraflarının izleyicisi, bağımsız, sınıfsız (fakat sol kanata sempati duyan) *flâneur*'dür. Eğer belgeselin poz vermiş, 'cephesel', 'ortalanmış' kompozisyonları özneyi aldatma ya da en azından fotoğrafik bir amaca uygun hale çevirme eğilimindeyse, sokak fotoğrafçılığının gözden kaçmış olanı işlemeye olan -bu nedenle çevresel bakış açılarını teşvik etmek-baskın bağlılığı yabani inatçılığa olduğu kadar samimiyete hizmet etmez.

Barthes'in önerisi üzerine, okunabilir, tüketici ve yazılabilir müşteri arasındaki bir farkı ortaya çıkardık. Bu, belgeselci ve sokak fotoğrafçısının tüketilir mallarını sundukları yollar arasındaki ayrımı denemek ve sadece,

Atget'in fotoğrafik çalışmasında, okunabilir tüketici ve yazılabilir müşteri arasında aşamalı bir geçiş olduğunu değil ayrıca *satıcı* ve müşteri arasındaki ayrımın amaçlarımıza daha iyi hizmet edebileceğini önermek için uygun bir zaman gibi görünüyor.

Atget'in 1890'ların sonu ve 1900'lerin başında bize önerdiği görüntüler çoğunlukla açık hava gösterileridir: kuş, balık ve Les Halles'deki et askıları ya da sokaktaki meyve satıcılarının gösterileri- 1910 gibi geç bir tarihte bile bir *Meyve Dükkanı, rue Mouffetard*, buluruz. Bu görüntüler, toplumsal yapıştırma, kaynakların ve becerikliliğin ahengi, mevsimlerin ve bir kültürün haritası, kullanıma sunulabilecek bir şeyin kutlaması gibi ticari bir bakışı teşvik eder. Fiyat etiketleri bize doğrudan ekonomik şartları, üretim maliyetini, göreceli kıtlığı anlatır ve aynı zamanda ironik bir nota da dikkat çeker: büfelerin ve dükkan vitrinlerinin zor şartlarda olan müşterilerin alaylı bir şekilde küçümsenmesinden hiç de uzak olmayan bir cornucopian(bolluk) boyutu vardı; ve bu büfelerin açık havaya erişebilirliği sadece gaddarlığın çoğalmasına hizmet eder.

Bu görüntülerde, müşterileri değil de pazarcıları görebilecek kadar şanslı olabiliriz. Bu fotoğraflar halihazırda bir *raison d'être'si* (varlık nedeni) olan ve bu yüzden israf, iş hacmi, dağıtım, müşteri memnuniyeti ile ilgili soruların sorulabileceği tüketilebilir nesnelerdir. Belgeselci kendi değişmeyen, fakat değişimin ortaya çıkabileceği güvenilir bir temelden eleştirel düşünceyi teşvik etmeyi diler –bu merkezi bir paradoks tarafından ileri sürülmüş iyimser gündemin çalışma şeklidir: izleyici değişimin aracıdır ve bu rolü doğrulamak için izlenen şey, izleyicinin yakalandığı belirleyici ağıın kargaşası tarafından iki kat kaçınılmaz hale gelmiş bir pozisyona saplanmış olarak gösterilmelidir. Fotoğrafçılığın kendisi, kendisinden bir daha yeni hiçbir şeyin oluşamayacağı bir hareketsizlik, emrivaki aracı olduğu için elbette bir belgeselcilik vasıtasıdır. Ve Atget'in imgelerindeki eleman eksiği sadece durumun işlenmezliğinin altını çizmeye hizmet eder: eşyalar *toplumsal* değiş tokuşun, farklı sınıfların bağlantı kurabildikleri ve bağımlılıkların yeni bir sisteminin bir an için varolduğu anların kaynağı değildir. Atget'in çalışmasında, tezgah asırlık sosyo-ekonomik mücadelelerin sürdürüldüğü bir bölge gibi ortaya konmuştur.

Eğer diğer yandan Pissarro'nun pazar tezgahlarına olan yaklaşımına bakarsak –1889'daki siyah tebeşir ve suluboyayla yapılmış iki Paris pazar sahnesi, *A Corner of Les Halles (Les Halles'in Bir Köşesi)* (Resim 17) ve *The St*



RESİM 17 Camille Pissarro, *A Corner of Les Halles* (*Les Halles'in Bir Köşesi*) (1889)

Honoré Market (*St Honore Pazarı*)- kendimizi doğrudan alışveriş edenlerin ve satıcıların arasında, göz gezdirmeye ve kaytarmaya, dikkatimizi kapsayıcı ve ortak bir aktivite gibi dağıtmaya davet edilmiş olarak buluruz. Thomson (1990: 73), bu resimlerde 'meyve-sebze ve alışveriş vasıtaları boyunca boneli



RESİM 18 Eugène Atget, *Dealer in Second-hand Goods, boulevard Edgar-Quinet* (İkinci El Satıcısı, Edgar-Quinet Bulvarı) (1898)

burjuvalarla karşılaşınca gerçekten de satıcıların yanında yer alıyoruz' düşüncesinde. Fakat bu karşılaşılan şeyi oldukça hızlı bir şekilde hayal etmektir. Bu tezgahları şenliğe ait masalar, kimin alıp kimin sattığını belirlemenin zor olduğu yapılar, görgü kurallarını ve iletişimsel değiş-tokuşun hiyerarşisini yeniden farklı insanların kaynaştığı yere fırlatma olanağı gibi hayal etmek kolaydır. Bir kez daha, 'sokak fotoğrafçılığı' doğrulamadan fırsata doğru sapmaya çalışır, izleyiciyi faydalı kurgular(olasılıklar) ile meşgul olmaya davet eder.

Eğer Pissarro'nun çalışması, belgesel fotoğrafçılıktan sokak fotoğrafçılığına doğru bir yönü gösteriyorsa, Atget'in 1898'daki ilk çalışmalarından, *Dealer in Second-hand Goods, boulevard Edgard-Quinet'da* (İkinci El Satıcısı, Edgar-Quinet Bulvarı) (Resim 18) başka kinayeler buluruz. Alışverişin kendisi (ıvrı

zıvır) belgesel (malların geri dönüşümü, rehincinin genişlemesi, iç hikayelerin kısaltılmış geçiş bölmesi, yetinme kültürü) ve sokak fotoğrafçılığı (yeni kullanımlar arayan nesneler, nesnelerin tahmin edilemeyen ve açık seçik olarak yan yana bulunması, tesadüf keşifleri) arasında bir geçiş noktasıdır. İkinci el satıcısı sürrealist bit pazarcısının, 'tarafsız kaderin' (5.bölümde bundan daha fazla bahsedeceğiz) kaynağının akrabasıdır. Fakat bizim amacımız için eşit derecede önemli olan Atget'in fotoğrafının kaldırım taşı üzerinde dengelenmiş, malları gözden geçiren muhtemel tek bir müşteriye içeriyor olduğu gerçeğidir. Müşteri sokak fotoğrafçısıdır.

Belgesel fotoğrafçı görüntüye bir öznellik iletmeye çalışırken (genellikle özne hakkında *bilgi*, hissedilen merhamet, gösterilen saygıyla), sokak fotoğrafçısı için, öznellik bütünüyle fotoğraf çekme zamanının tercihindedir, 'ne zaman'a (belgeselcinin daha az ilgilendiği) içtenlikle bağlı (tamamen) bir tercih.

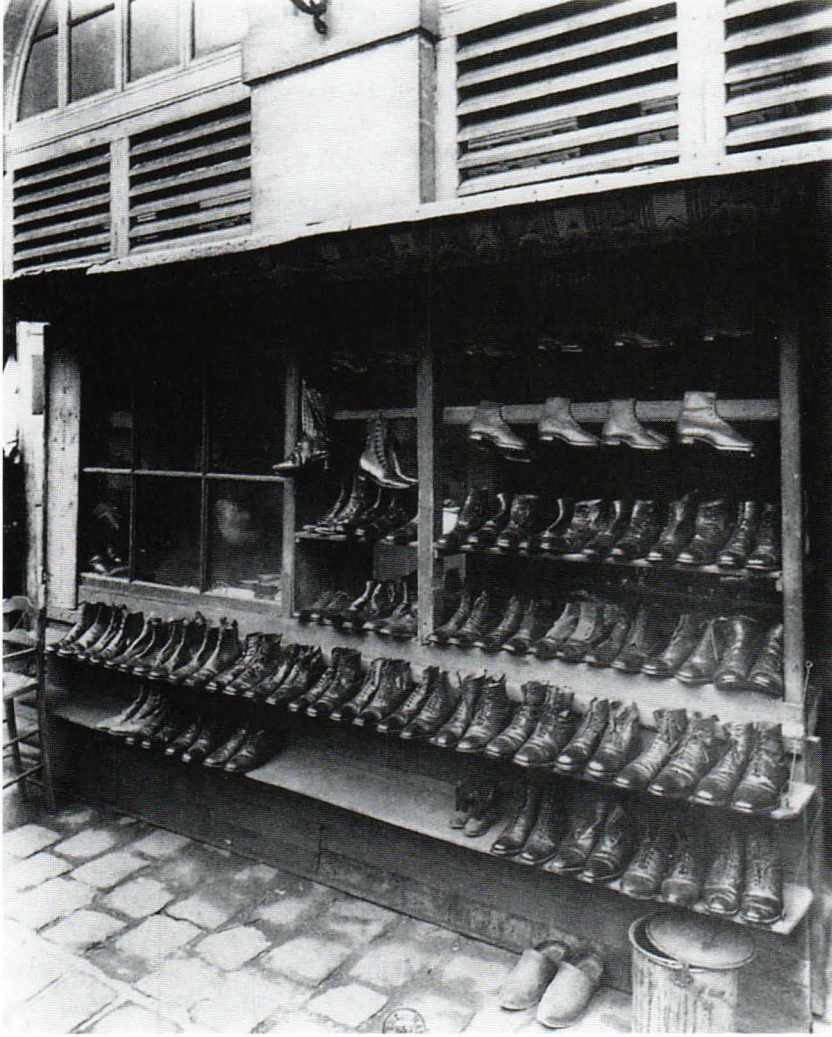
Berger bize, 'masalcı, ressam ya da aktörün tersine fotoğrafçı her bir fotoğrafında sadece *tek bir temel tercih* yapar: fotoğraflanacak anın tercihi' olduğunu hatırlatır (Berger ve Mohr, 1982: 89-90). Fakat Buisine'nin öne sürdüğü gibi (1994: 14), çünkü fotoğraf makinası 'tarafsız' ve 'mekanik'tir, bu tek temel tercih kesinlikle daha öznelidir. Fotoğraf çekiminde, görüntünün kendisi özel olarak gerçekliğe bağlıyken, fotoğrafçı özel olarak gerçeklikten bağımsızdır. Çekimin bu öznelliğini (izleyicinin bilinci) azaltmak ve (tam olarak) 'ne zaman'ın önemli olmadığını belirtmek belgeselcinin yararınadır, çünkü açıkça öznellik eylemden alınmış ve fotoğraf alanını kaplamak için kendine gelmiştir ve fotoğraf çekilene kadar kaplamaya devam edecektir. O zaman metaforumuz bizi, belgeselci gerçeklikle bir satıcı gibi hareket ederken (satıcının mallarını saklarken ki yüksek standartları), sokak fotoğrafçısının gerçeklikle bir müşteri gibi bir ilişkisi olduğunu önermeye yönlendirir.

Atget'in *Dealer in Second-hand Goods (İkinci El Satıcısı)* fotoğrafına baktığımızda bunun, (1) fotoğrafçının bizi eşyaların rengarenk görüntüsünde, bir topluluğun, ihtiyaç ve ekonomi tarafından harekete geçirilen bir yeniden yararlanma örneğinin, hayatın şanssız değişimlerinin izlerini üzerinde taşıyan heterojenliğin ve ikinci-el ve pejmürdeyi ayıplamanın durumunu hissetmemizi istediği, hurdanın varoluşun tek ulaşılabilir formuna dönüştüğü kalıcı sosyo-ekonomik yıkımdaki bir satış eylemi; ve (2) bu serserinin, ruhsal-bedensel 'buluş'un, bilinçdışı hafıza ve isteğin tetikleyicisinin, küçük ölçekli tezahürün planlayıcısının zengin bir

potansiyel kaynağı olduğu bir tüketim hareketi arasında asılı durduğunu hesaba katabiliriz. Eğer bu yollardan birini tercih etmek zorunda kalsaydık, o zaman bu muhtemelen ilkinden yana olurdu, çünkü sadece müşterinin oldukça kötü tanınan görünüşü onun alışkanlığını serbest çağrışımsal incelemedense, kaçınılmaz gerekliliğin alanına koyar.

1898'de bile, sıkı bir şekilde belgeselci alışkanlığı içinde olmasına rağmen Atget'in sokak fotoğrafçılığıyla olan ilk flörtü olarak kabul edilebilecek bir şeyler buluyoruz. 1900 ve 1910'ların başındaki diğer fotoğraflar, bizi 1920'lerin ortalarındaki dükkan vitrinlerine doğru götürecektir merakı daha çok yerleştiriyor. Örneğin, *At the Marché des Carmes, place Maubert (Marché des Carmes'de, Place Maubert)* (1910-11) (Resim 19) bize, sayının işlevi geride bıraktığı ve böylece sayının, ayakkabıların hiç kimseye yöneltilmediği, kullanımını tasarlamadan 'şeyliğini' yeniden bulduğu, bir deponun değil de bir koleksiyonun örnekleri olduğu bir anlamda ve mirasın hala ayak tarafından esir alındığı ve onları ele geçireni yaşadığı şeyi aştığı, tekrarlanmış (çok az değişim) ürünü (ayakkabı) tanıtıyor. Esrarengizin, Mac Orlan'ın 'toplumsal gerçekdışı' (5.Bölümde bundan daha fazla söz edilecektir) olarak tanımladığı bir özellik olan endişenin sarsıntılarının sızıntılarını sezmek için uzun bir arayışa girmek gerekmez. Ayakkabıcı(?) pencerenin çerçevesinden, ürünlerinden, artan bağımsızlığına ve ayakkabıların güdümlü amaçlılığına orantılı durgunluğundan uzaklaşan bir imalatçının görüntüsü aracılığıyla görünüyor. Onların aşağısında, yerde, kentsel akıntının kaçınılmazlığına yakalanmış köylü bir kalıntı, başka bir dönemin yeri değiştirilmiş takunyası var.

Fakat eğer sokak fotoğrafçılığında göz ürkütücü karşılaşmanın bu anlarına yakınsa, belgeselcinin açık olmayı dilediği yerde varoluşa bir şiirsellik katmak istiyorsa, bu onun motivasyonun araştırmacı bir ileriye gören değil, fakat merakındandır. Baudelaire, daha Salon 1846 çalışmasında, sadece kentsel banallığın² içinde saklı 'fevkalade'ye dikkat çekmemiş, ayrıca merakın modern zaman ressamının estetiğinde merkezi olduğuna da dikkat çekmiştir: 'Böylece M.G[uys]'yi anlamaya başlarken not etmemiz gereken ilk şey şudur: bu merak onun dehasının başlangıç noktası olarak kabul edilebilir' (1972:397). Ve onun Atget üzerine önsöz niteliğindeki denemesinde, Mac Orlan savaşlar arası zihniyeti şu terimlerle özetliyor: 'Dünya, büyük Avrupa savaşından beri büyük sevinçlerin ve merakın hiç de azımsanmayacak derecedeki hayal kırıklıklarının öznesidir' (1965:301).



RESİM 19 Eugène Atget, *At the Marché des Carmes, place Maubert*
(*Marché des Carmes'de, Place Maubert*) (1910-11)

John House (1998:33-57) 1860'lardaki kavramın temelinde ideolojik çatışmaların izini sürüyor. Merak eleştirmenleri onu yüzeysel görüntü, yenilik ve ıvır zıvır şeylerle fazla meşgul bir toplumun bir semptomu olarak saptıyorlar. Gustave Merlet 1865'te meraka, 'yıkıntıları anıta, anekdotları derslere, eskizleri bitmiş resimlere, bireylerin çalışmalarını onların işlerine

ve fizyonomilerinin taslaklarına, gelenekleri prensip ve doktrinlere' tercih ettiği için saldırır (37-8). Burada sokak fotoğrafçılığı ve belgesel arasındaki öne sürdüğümüz farklılıklar için fazlası var: 'anekdotları derslere'; 'eskizleri bitmiş resimlere' (belgeselci, bulgunun kanıtı dönüşebildiği retorik bir bütünlük peşindedir; sokak fotoğrafçısı tekrarlanan olasılığı ister); bireyleri işlere (belgeselcinin insan aracılığından çok bireyler tarafından yaratılmış ya da onlarla yansıtılmış şartlarla ilgili olduğunu iddia edebiliriz); gelenekleri prensiplere (sokak fotoğrafçısı altta yatan ahlaki soyutlamalardan ziyade faaliyetteki davranışsal karakteristikleri kovalar).

Fakat, ayırt edemeyen bakışın, amatör ve *flâneur* prosedürlerinin sadece kabul edilmiş sınıflandırmaların yeniden değerlendirilmesini kapsamadığını - örneğin, şehirlerin açıklığının politik kurumlarda, sosyal hiyerarşide, topografik bölünmelerde değil kaldırımlarda, boş sandalyelerde, yağmur ve şemsiyelerde, büfe ve dükkan pencerelerinde bulunduğu fikri- bununla beraber göze ait yakarışın biçimleri olduğunu da, göz gezdirmeyeyle ortaya çıkan geçici esinlenmeyi, didikleysi, hatırlamalıyız.

Eğer *At the Marché des Carmes, place Maubert* bize Atget'in 1920'lerin ortalarındaki dükkan pencereleri çalışmalarının ön tadımını veriyorsa, o zaman meşhur *Corsets, boulevard de Strasbourg* (1912) ve *Hairdresser, boulevard de Strasbourg* (1912) bizi buna daha çok yaklaştırır. Korseler dükkanın dışında asılı olan örnekler sayesinde hala, görülecek bir şeyden çok stoğun sergilenmesidir, hala fiziksel olarak elde edilebilirler. Fakat objenin tekrarlanması ve pencere camının yakınına asılmış başsız mankenlerin ısrarcı istemleri bizi, belgeselci için sorumsuz olabilecek bir yolla, fotoğrafın dışında düşünmeye davet eder. Ve cereyana yakalanmış(?) bulanık kombinezon, fotoğrafı hayaletler teorisine³ doğru çekmeye başlıyor: fotoğrafın yakaladığı şey kombinezonun ruhunun bir hayalete benzeyen çıkışıdır, bir bakıma fotoğraf makinasının öznesini kıyafetsiz bırakma arzusunun arıtılmış formu. Diğer yandan, *Hairdresser, avenue de l'Observatoire* (1926-27) ve *Hairdresser, Palais Royal* (1926-27) için yol gösterici olan *Hairdresser*, eşyaları açıkça ulaşması güç bir yere koyarak, her iki dünya için de onları ikon haline getirerek, dükkan penceresini hayal gücünü yetkilendiren şey olarak sunuyor. Ve aynı zamanda, mankenler sadece kameranın kendi bakışı olan camla kaplı görüntüler haline dönüşmekle kalmaz -görmeyen ama sana gözünü diken bakış- sadece



RESİM 20 Germaine Krull, *Pilot Shoes (Pilot Ayakkabıları)* (tarih yok)

gerçek ve gerçek dışı, görülen ve hayal edilen arasındaki çizgiyi tekrar tekrar geçmekle kalmaz, ayrıca gülümsemelerindeki sakin güveni azaltmayan parçalama ve parçalanma süreçlerinden de geçer.

Küçük dükkanların büyük mağazalarla, serginin gösteriyle, tezgahın kendi sunumuyla mağaza vitrininin mini tiyatrosuyla değişiminin tamamen canlı örneği 1925'ten beri mağaza vitrinleridir.⁴ Daha sonraki dükkan pencerelerinde yansımalar, çoklu pozlandırmada ya da sandviç baskıdaki gibi görüntüleri bindirerek, metafor yaratarak, içerdeki ve dışardaki arasındaki ayrımı bulanıklaştırarak nihayet kendilerini gösteriyorlar ve böyle yaparak birbirlerini hayal gücüne çeviriyorlar. Bu yakınlaşma paradoksu -içerdekinin dışardaki tarafından uğradığı istila, mağaza vitrininin kırılmaz bariyeri-malların somut sergilenmesinin umuma açılan dönüşümünü gösteriyor, reklam, narsistik yansıma; Mac Orlan bundan şöyle bahsediyor:

Doğrudan reklam, gelip geçenleri ve bir afişin, bir aydınlatılmış eserin, bir dükkan penceresinin önündeki grupları yakalayan reklamdır. Sokağın

estetikğine ait olan bu sonuncusu, kalabalığın zevkini ve daha da merak uyandırıcı olanı, halkın zevkinin eğitimini açığa çıkarır. (1995: 19)

Ürünü tekrarlamaya devam eden bu sergilerin yanı sıra, korkutucu şekilde, toplumsal tablolar var (örn. *Bon Marché Shops* [*Bon Marché Dükkanları*] 1926-27); donuk bakışlı mankenlerin yanı sıra başsız olanlar da var (örn. *Shop, avenue des Gobelins*, [*Dükkan, avenue des Gobelins*], 1925).⁵ Mac Orlan, bu mağaza vitrinlerinin açığa çıkardığı ve ileri sürdüğü endüstrinin ve ticaretin gizli lirizmi hakkında konuşmaya devam ediyor: 'Göz, ek bir açıklama olmaksızın genellikle doğaüstü bir masalın resimlerine benzeyen bu gösterinin güzelliğini kavrar' (1995: 20). Dükkan pencereleri fotoğraflarının bir çoğu sürrealist sanat dergisi *Variétés*'de (bkz. Sichel, 1999: 326), Atget'in kilerle birlikte yayınlanan Germaine Krull, temsili dönüşümlerin keşfinde hala daha ileri gidiyor: Pillot kadın ayakkabılarına (tarih yok) (Resim 20) ayrılmış olan mağaza vitrini dinsel bir tören (dini objeler olarak ayakkabılar, dikkatlice hiyerarşik yapı almış bir ayinde yöneticiler olarak ayakkabılar) ve sabitlenmiş bir kareografi arasında bir çaprazlamadır, dükkan penceresinin kendisi Busby Berkeley'den herhangi bir şey kadar karışık bir dans rutininin fotoğrafıdır; ya da doğal saçlardan yapılma peruklarda uzmanlaşmış, oyuncak bebek tamiri yapan bir dükkanın fotoğrafı şaşkın yüz ifadelerinin bütün çeşitliliğini yöneten bir hayli rujlanmış yüzleriyle sahne ışıklarının arasından seyircilere bakan bir koro sırası gibi, bebek başlarının sırasını sunar.

Büyük mağazaların küçük dükkanların yerini aldığı gibi, sokak fotoğrafçılığının belgesel fotoğrafçılığın yerine geçtiğini öne sürmek akılsızca olur. Belgesel fotoğrafçılığı, çeşitlilik kapasitesi sayesinde zinde kalmaya devam eder. Fakat belki de belgeselin, tüketiciyi gereksiz şeylerin dayanılmazlığı ile baştan çıkaran bir ekonomiden daha çok arz-talep ekonomisi tarafında olduğunu akla getirmeye değer. Eninde sonunda, müşteri/sokak fotoğrafçısını önünde, her ikisinde de *tercihin* (ihtiyaç değil) bir pozisyonundan türetilmiş iki kapı açıldığını hayal edebiliriz: tercihi hayali, elde edilmesi gerekmeyen bir şeye indirmek; ya da vahşi hayatın bir *sine qua non*'u olduğu için değil yeni yönlerde varolmaya -eski malları yeni amaçlar için kullanmak (*détournement* kavramı, bkz Bölüm 5) (sistemin herhangi bir ürününü, propaganda ve reklam malzemesini tahrif ve değiştirme yoluyla kendi amaçları için kullanılır duruma getirme) - söz veren bir satın almaya razı olmak. Tercihin bu türlerinin ilki metamorfozla, görüntülerin manevi

fırsatın ardı arkası gelmeyen biçimde yayılmasına görüntülere yol açma kapasitesiyle ilgilidir; o zaman sokak fotoğrafındaki görüntünün anlık oluşu, bu fantezinin boydan boya gerçekliğin yerini aldığı zaman, kör alanın içinden oldukça uzaktır. Tercihin bu türlerinin sonuncusu anamorfözle, görsel olanın tekrar yorumlanmasıyla, başka bir bakış açısının benimsenmesiyle gözün önündekinin yeniden kullanılmasıyla ilgilidir; objenin kendisi değişmez, göz kadraj içinde kalır –değişmiş olan algının şeklidir. Her iki örnekte de, nesneler, şekiller, kendilerini yorumlayıcı bir öznellik tarafından tekrar motive edilmek için bekleyen işaretler, kaynakların yeni noktalarıyla, yeni deneyimsel koordinatlarla donatılmak için bekleyen var diyacılar olarak sunuyorlar. Belgesel nesne ya da şekil kendi kalıcı anlamına sahiptir, müşteri/amatör/flâneur ile anlam veren karşılaşmalara ihtiyaç duymaz. Belgesel nesnede, anlam devamlı birikmiş, inkar edilemez bir yoğunluk kazanmıştır; sokak fotoğrafçılığının nesnesi anlamın başlangıcıdır.

Şimdiye kadar, belgeselci mantık ve sokak fotoğrafçılığı mantığı arasında yorucu ayrımları yaptık, çalışmalarının örtüştüğü bazı alanlar olduğunu bir tarafa not ederken, Atget'in çalışmasında birinden diğerine genel bir geçiş olduğunu keşfettik, fakat kararın iki tarafa da çekilebileceği bazı kişisel görüntüler var. Ve keskin anormallikler de var. Örneğin onun 1910'daki *Newspaper Kiosk* (*Gazete Büfesi*) fotoğrafında, kaldırımların genişliği sayesinde mümkün kılınan Haussmanna ait yeni sokak mobilyasının bir örneğini buluyoruz. Fakat bu ticari yenilik, göçebe bir seyyar satıcının yol kenarındaki arabasının bütün görüntüsüne sahip, satıcı dar, iç kısma hapsolmuş, mallar aceleyle açık havada gösterilmiş. Türe özgü sınırları geçiyor ve yeniden geçiyoruz gibi görünüyor, her zaman fotoğrafik meleze çarpma ihtimaliyle; ve hiçbir yer fotoğraf gazeteciliği ve haberciliğin dünyasında olduğu kadar açık değildir.

Sözlük haberciliği şu şekilde tanımlar: '1. haber ya da genel merakı ilgilendiren diğer olayları bildirme hareketi ya da süreci. 2. bir habercinin bildirim tarzı. 3. belgesel filmin ya da fotoğraf gazeteciliğinin bir hikayeyi tamamıyla fotoğraflarla anlattığı bir teknik' (*Collins İngilizce Sözlüğü*, 2000: 1306). Böyle bir dizi tanımlamanın elde edemediği ya da gerçekten aradığı şey, süre gelen durum ya da şartı (içeren) araştıran bir habercilik, önemli bir haberin (haberinin hikayesi) süre gelen ögesini kovalayan bir habercilik ve yüksek bir merak değeri olan (*fait divers*) bir haberin kısa ve geçici parçasını ele geçiren bir habercilik arasındaki ayrımdır.



RESİM 21 The Séebergers, *Floods, quai des Orfèvres*
(*Taşkınlar, quai des Orfèvres*) (1910)

1910 Ocağında, İkinci İmparatorluk yöneticisi ‘des eaux et egouts de Paris’ Eugene Belgrand tarafından konan korunma ölçülerine rağmen, Sen Nehri’nin su seviyesindeki istisnai yükseliş Paris’in merkezinde sele yol açtı. Sular, Champ de Mars ve Gare d’Orsay gibi büyük bir göle dönüşen Gare St Lazare kadar kuzeye ulaştı. Séeberger kardeşler (Henri, Louis ve Jules) Paris’i Venedik’e çeviren ve balık tutmayı birden temel eğlence haline getiren bu taşmanın fotoğraflarını çektiler (Resim 21).

Bu süre gelen bir durum gerçek bir haber ögesi idi, fakat Séeberger’lar sokak fotoğrafçılığını belgeselci foto muhabir olmak için terk etmediler. Onların ürettiği fotoğraflar durumun işleyişi hakkında bilgimizi genişleten olaylarla dolu değil - kurtarmalar, boğulmuş evcil hayvanlar, temel hizmetlerin yokluğundan oluşan güçlükler. Onların fotoğrafları *fait divers*’ın keyfiliğine (her zaman ‘neden bu parça haber ve diğeri değil’ sorusunu öne süren, tıpkı göz-kadrajının dahil etme ve etmemeye ilgili yönelttiği sorular gibi), *fait divers*’ın kendine yeterliliğine ait bir şeye, haber değeri olan konuyu garip, acayip, tuhaf, konu dışı yönlerle eğen bir şeye sahip. Garip olan şey nehrin



RESİM 22 The Séebergers, *Floods, quai de la Tournelle*
(*Taşkınlar, quai de la Tournelle*) (1910)

kendi suyuyla çevrildiğinden artık bir nehir olmadığı zaman, yazarın kendi anonimleştirmesidir; su seviyeleri herhangi bir kaldırım korkuluğu üzerinde balık tutabileceğiniz kadar yükseldiğinde; sokaklar ve trafik kavramı yok olduğunda ve rastgele botlar melon şapkalı alışılmadık kimselerle dolup her hangi bir yöne doğru gelişi güzel hareket ettiğinde; erkeklerin kadınları halka açık yerlerin suyla dolu sığ alanlara taşıdığına, nezaket kuralları yeniden belirlediğinde; yayaların kendilerini koruyacak kaldırımlara ihtiyacı kalmadığında ve yolun ortasında yürümek için yapılmış ahşap kaldırımların üzerinde dikkatle durarak yürüdüklerinde.

Ve fiziksel olayın bu derece bile olmadığı, *görsel* olayların fotoğrafları da var: tamamen yansımalarla var olan bir şehir; karın, suyun, terkedilmiş dumanlı alanların yan yana dizildiği su altındaki hayalet şehir; ve suda yetişen egzotik bir bitki türü gibi, ağaçların ve çeşitli direklerin tepeleri yanında suyun üstünden görülen sokak lambalarının tepeleri (Resim 22). Bu fotoğraflar Staerck kardeşler tarafından kartpostal olarak basıldı; bu, haber fotoğrafları gibi değil, güncelliği nedeniyle acil olan ya da içeriksel bilgisiyle

anlam yaratan görüntüler gibi değil fakat anlamlarının oluşturulması için hala bekleyen (fakat hala oluşmuş olması gerekmeyen) ve alanlarının rakip özerkliklerle dolu olduğu -yüzen bir karton kutu, çikolata reklam panosu, bir minyatür yansıması - kendi başına kelime oyunları, aykırılıklar ve tesadüflerle duran görsel meraklar gibi.

Bu yüzden *fait divers*, foto muhabirciliğin belgeselcilikten sokak fotoğrafçılığına doğru ayrıldığı nokta gibi görünüyor. *Fait divers* kolayca sınıflandırılmayan (marjinal), fonksiyonundan kesin olarak emin olmayan, kolaylıkla gülünç bir hale gelebilecek, başka bir şeyle ilişkilendirilemeyen haberlerle uğraşır. 'Gerçek haberler' günlük bölümler ya da fragmanlar halinde bize gelir ve böyle olmaya gücü yeter, çünkü biliriz ki onlar, önemini güç harcamadan çizen daha büyük bir bütünün, süre gelen bir hikayenin, bir serinin parçalarıdır. Diğer yandan *fait divers*, nedenselliğini ve kendi çerçevesi içindeki sonuçlarını taşıyan, kendine yeten ve her yerde bulunabilinendir (Barthes, 1964:189). *Fait divers*'in haber olma değeri, haberin kendisinden çok haber olma değerini yaratan mekanizmalarda, büyük etkiler yaratan küçük nedenler ya da tam tersi gibi sebepler ve etkileri arasındaki eşitsizlikte yatar. Çoğu kez, tesadüf ana gerekçedir.⁶ Aslında, rastlantı ve nedenselliğin orantısızlıkları birbiriyle derinlemesine ilişkili:

Şansa bağlı nedensellik, sıralı tesadüfler, *fait divers* bu iki hareketin bağlantı noktasında meydana gelmiştir: sonunda ikisi de, *içeriğinin kesin olmadığı olayın bir işaret gibi tam olarak tecrübe edildiği*, muğlak bir alanı kapsar. (Barthes, 1964:196-7)

Bu yüzden, haber fotoğrafçılığında, haberin yalnızca olmadığı ama nasıl haber haline geldiğini kendine sormak, ne kadar yaratıcı olduğunu not etmek, kendi keyfi döküntülerine gülmek için durmasından belgeselciliğin ve sokak fotoğrafçılığının hatlarında benzer bir geçişi buluruz.

Bu bölümün kapanış sayfalarına doğru ilerlerken, edebiyatın bize, belgesel ve sokak fotoğrafçılığındaki görmeyle bağlantı kuran algısal tarzları daha iyi anlamak için nasıl yardım edebileceğini ölçmek ve edebiyatta bu tarzların nasıl birleştiği ve karıştığı için yazarın gözünden seyahat ettiğimiz yola bir kez daha geri dönüp bakmak isterim.

Atget'in 1920'lerin ortasındaki mağaza vitrinleri zihinlerimizi, Zola'nın büyük mağaza romanı *Au Bonheur des Dames'in* (Kadınlar Cenneti) (1883)

açılış sayfalarındaki bir bölüme geri götürebilir, Cherbourg'dan Paris'e yeni gelen Denise Baudu, mağazanın görkemli süslemesinden sersemlemiş olduğu bölüm:

Arkada, Brüz'de yapılmış ve hatırı sayılır bir değeri olan uzun dantel bir eşarp kırmızımsı iki beyaz kanadı açılıp bir mihrap kıyafeti gibi yayılmıştı; Alençon danteli fırırlar çelenkler gibi dağılmıştı; sonra dantelin kar yağışı gibi aşağı akan art arda sıralı bütün çeşitleri vardı –Mechelen, Valenciennes, Brüksel apliki, Venedikli gül-nokta. Sağda ve solda, uzak çadırı daha da uzakta gösteren koyu sütunlardan oluşan bez ruloları. Ve kadının güzellik ve zarafetine tapınmak için yapılan şapelde giysiler vardı: ortada en çarpıcı öge vardı, gümüş tilki ile işlenmiş değerli bir kürk; bir tarafta Sibiryâ sincabıyla kaplanmış ipek bir pelerin; diğer tarafta horoz tüyleriyle bordürlenmiş palto; ve sonunda kuğu tüyü ya da kadife saçakla süslenmiş beyaz kaşmir ve beyaz kapitoneli bazı gece kıyafetleri. 29 franga gece kıyafetlerinden, 1800 franklık değerli paltolara kadar her meraka göre bir şey vardı. Mankenlerin yuvarlak göğüsleri materyalleri şişirmiş, geniş kalçaları dar bellerini abartmış ve olmayan kafaları boyunları etrafındaki kırmızı kumaşa geçirilmiş, üzerlerine iğne tutturulmuş büyük fiyat etiketleriyle yer değiştirmiş, mankenleri sonsuz şekilde çoğaltan, satış için sokağı kafalarının yerinde kocaman fiyat etiketleri olan bu güzel kadınlarla doldurmuş gibi görünen pencerelerin her bir tarafındaki aynalar mankenleri yansıtmak için ustaca ayarlanmıştı. (Zola, 1995:6)

Bu pasajda birinci bölüm ('kadife saçak'a kadar), (ileriye yönelik) müşteriye, Denise, ait, belirli bir optik hummayla, düzenlenmesi için asgari uzamsal bulgulara ve aynı derecede asgari virgül ve noktalı virgül kontrolüne başvuran fenomenin kataloglaştırılmasıyla ile karakterize edilmiş bir bölüm. Burada sekmeleri ya da aşırı düşkünlüğün, bayram eden gözün aptalca düzeltmelerini takip eden söz dizimi oldukça epizodik. Aksine, ikinci bölüm, değerlendirici rolünün garip kelimeler ve deyimlerle ('abartılmış', 'ustaca ayarlanmış') ve kapanışın gösterişli hitabetiyle izinin sürülebilir olduğu uyarılmış anlatıcının sesiyle yönlendiriliyor.

Pasajın kapanışı iki ana noktayı ortaya çıkarıyor. İlk olarak, pencere yansımalarının dışarıyı içeriye çekmesi gibi, aynaların da içeriye dışarıya yansıtıyor ve bu yolla hayal seraplar içinde gerçekleşiyor, hayali olan öngörülere ulaşıyor. İkinci olarak, fiyat etiketli kafalar; fahişelik, fuhuşa teşvik, cinsel zevk

ve kimle olduğu belli olmayan ilişki gibi konulara da yanılmaz bir referans oluşturuyor. Eğer sokak fotoğrafçılığını, duyuların teşviği ve kaldırımda aktif olarak sürünenle bağdaştırırsak, teşviğin kendisinin, değiş tokuş edilmiş zevkin garantilendiği bir kontratın olmadığı, bir taklit olduğunu da ayrıca hesaba katmalıyız. Bu yalnızca tamamıyla fiyata bağlı olduğundan değil, mankenin hayali olanı kişileştirdiği içindir de. Bir moda dergisinde olduğu gibi, fiyat, sadece belirli bir giysiyi elde etmenin değil, sınıflandırılmamış ve sınıflandırılmaz modanın kendisinin anahtarıdır, bu yüzden sokak fotoğrafçılığı aşıkların öpücüğü ya da boş bir sandalyeye değil, sokağın lirizmine ulaşmayı vaat eder. Belgesel fotoğrafçılık seyirci kalır ve etkilenmez.

Fakat, anlatıcının belgeselci bir bakış açısı varken, Denise'nin sokak fotoğrafçılığına ait bir bakış açısı olduğunu rahatlıkla söyleyemeyiz. Önceden de tartıştığımız gibi sokak fotoğrafçılığının, müşteri, empresyonist, gözdeki rastlantılardan faydalanmaya hazır ayırt edemeyen bakış olduğu doğru, fakat bu faydalanma kabiliyeti, kaydırıcı ve boşaltılmış esere anlamla yatırım yapan, değer katan akıllıca kavrayışın iç güdülerine bağlıdır. Kendi bölümü için, belgeselci (doğabilimci?) de bilgili olmalı; anlık olanın keşfinde beliren bir bilgi değil, yeniliğin noktası olan bir bilgi, bir sahnenin başlangıçtan itibaren verilebildiği bir bilgi, ortak bağlılığın ulaşılabilir bilgisi (*studium*). Bunun yanında, bu parça; bağımsız, dolaylı anlatımın aracılığıyla, akıcı, füzyonel ve kadınsı (sokak fotoğrafçılığı) bakış açısının, erkeksi, öyküsel(belgeselci) bakış açısı tarafından, bir bakıma, kucaklandığı bir parçadır. George Moore'un *Esther Waters (Esther Suları)*'ndan (1894) bir pasajda hayli benzer bir stratejiyi ve hatta sokak fotoğrafçılığı ve belgesel fotoğrafçılığın daha da karışık bir biçimde iç içe geçişini bulabiliriz.

Esther, kendisinin yaşamasını ve gayri meşru çocuğu Jack'in adamakıllı bakılmasını sağlayacak senede 18 poundluk ekmek kapısını çaresizce arayarak Londra sokaklarında dolaşıyor. Genç bir adam tarafından cinsel tacize uğramış ve baş dönmesi nöbeti ortaya çıkmış:

Piccadilly'de olduğu gibi burada da, hizmetçi kızları seçebilirdi; fakat burada hizmet dünün pansiyonuydu - tehlikeli broşlarla sabitlenmiş belirsiz giysiler içindeki fakir ve ayyaş kızlar. Birbirlerinin koluna girip, miskin miskin konuşan iki genç kadın restorandan dışarı çıktı. Dışındaki etek soluk leylak ve beraberinde giden korse ise soluk çikolata rengine. Kırılmış sarı bir tüy yıpranmış şapkadan sallanmış. İçindeki etek sönük yeşil

ve pamuklu-kadife ceketinden sadece pamuklu kısmı kalmış. Küçük bir adam gibi kararlı bir şekilde yürüyen 16 yaşında bir kız, sol eli kırmızı kaşmir elbisesinin cebinin derinliğine hücum etmiş şekilde karşıya geçti. Omuzlarında bir dizi boncuklu pelerin giymiş; saçları örülmüş ve kırmızı kurdeleyle bağlanmış. Gözleri davetle berrak yaşlı kadın geçti; ve elli yaşlarında, kanca burunlu, cilalı bıyıklı kocaman bar aylağı, geçen kadınları inceleyerek bir restoranın kapısında durmuş.

Bilincin üç tabakası -bir kadının, cahil bir hizmetçi olan bir kadının, yorgunluk ve açlık sınırlarında olan cahil bir hizmetçinin- potansiyel olarak bizimle tarif edilmiş sahnenin arasına giriyor. Fakat bireyselliğin perdesine eklenebilecek şey kendini öznelliğin ulaşılabilir koridorunda genelleştiriyor. Bu yüzden Esther'in algılayışıyla anlatıcınıninkini ayırt etmeliyiz.

Sokak fotoğrafçılığı ve belgesel arasındaki temel ayrımların altını çizmemize yarayabilecek ve bunların nasıl samimiyetle birbirlerine karıştırıldıklarını gösterecek iki geniş 'belirtici' ayrımı belirtmek isterim. Bunlardan ilki, şimdiki eylem ve geçmiş eylem arasında. İki genç kadın restorandan çıkarken, ruh hali rahatlatıcı ve izdüşümsel: 'birbirlerinin kollarına girmiş, miskin miskin konuşuyorlar'. Şimdiki eylemler ('girip', 'konuşuyorlar') bir fotogramda ya da durgun bir filmde olduğu gibi bu kadınlara da bir gelecek veriyor. Bu şimdiki zamandaki eylemler birbirlerine karışıyorlar, bir beraberlik, zevk, canlılık, devamlılık yaratıyorlar; bu eylemler bir zaman değil, ama zamanın ya süresini artırarak ya da zamanın içinden bir mola alanı yaratarak onu uzatma yoludur. Bunun sokak fotoğrafçılığına özgü bir güç olduğu iddia edilebilir: eylemi yakalamak, evet, fakat *tam kendi süresinde*, hareketi *kendi vaadinde* ertelemek -kısaca anı bir kez daha esnaya çevirmek. Bir gelecek ilan edildi, olasılığa doğru saçılan bir gelecek.

Fakat neredeyse birdenbire ve neredeyse biz onu fark etmeden, gelişen bu birliktelik tekrarlanan 'kirli' sıfatıyla (geçmiş zaman sıfatı), yoksulluğun birlikteliğine dönüşüyor. Geçmiş zaman sıfatına bu boyun eğişin altı, bizi daha sonra ansızın iki farkındalığa çeken başka iki geçmiş zamanlı sıfat tarafından çiziliyor, 'kırık' ve 'yıpranmış': ilk olarak, kadınlardan birinin kıyafetine eklenen sıfatlar doğrudan olarak onların kendilerine geçirilebilir, suistimal edilmiş, kirletilmiş eşyalar, damga yemiş kurbanlar. İkinci olarak, sabit film eşikteki bir an değil fakat geçmişe bir gönderme olan bir anın hareketinin yakalanmasıyla, sabit fotoğrafla yer değiştirmiştir. Bu genç

kadınlar kendilerini yeniden keşfedecek bir pozisyonda değiller, kendi kendilerinin örneği olacak öngörülemez özgürlüklerini, semptomatik ya da kanıtsal değerlerine feda etmeliler. Bu 'artık çok geç' ifadesi izleyiciyi kendi güvenli izleyicilik alanına yaşırtıyor.

Sokak fotoğrafçılığı ve belgeselcilik tarzlarının birbiri ile ilgisinin karışıklığını hissetmeye çoktan başladık. Bu sadece, bizim için cümlelerin uzayında bir yerden başka yere atlamadığı, görüntüde en ufak bir ayarlama, vurgunun en ufak bir değişimini gerektirir. Fakat biz bu geçişlerin önemini sadece yaptığımız türlere ait ayrımlara başvurarak doğrulayabiliriz. Ve bu geçişlerin önemi, kendi ahlaki ve algısal değişkenliğimizin bilincimizde canlanmasıyla, bir ilgi kaybını, bitirme ya da geri çevirme ihtiyacını kendi kendimize haklı çıkarmamızla, veya gördüğümüz şeyi kendimize özetlememizle bağlantılıdır. Bu anlamda, çelişkili bir biçimde, belgesel fotoğrafçılığın kendimizi bağımsız kılma arzusu vererek bizi bağlama arayışında olabileceği tartışılmak istenebilir; bir başka deyişle, şefkat duymamız için varolan nedenle (vatandaş olarak, toplumsal olarak) kendimizi geri çekmemiz için varolan neden (psikolojik olarak, varoluşsal olarak) aynıdır ya da dönüp gitmek için görsel hak sahibi olma anlayışımız, bizi geri döndürmeye ya da en azından kişisel bir yardımseverlik hareketiyle vazgeçişimizin bahanelerini bulmaya sokar. Diğer yandan sokak fotoğrafçılığı, gelecekleri buluşlarımızla, bir süreci algılayışımızla, sırları ortaya çıkarmayı reddedişimizle bağlandığımız bir şeyi bize getirmeye çalışır. Garip bir şekilde, bundan sonra, açıkça geçmiş olan bir şeye baktığımız halde, daha fazla düşünmeye değer olmadığını kabul edemeyiz.

Parçanın diğer bir dilsel özelliğine ilişkin,, belirli nesne (o) ve belirsiz nesne (bir) arasındaki değişimler, türe ait değiş tokuşun karmaşıklığını geliştirmek istiyorum. Kabaca, belirli nesneyi, sınıflandırmanın, örneklemenin, tipik ya da temsili olanın (özel ismin yerini alır) tanımlayıcısı olduğu için; halihazırda bilinene başvurduğu için; tanımladığı nesneyi kaderin ağına sabitlediği için belgeselcilikle ilişkilendirmek isteriz. Diğer yandan belirsiz nesne, rastgele olanı, kontrol edilemeyi, bilinmeyi (ve muhtemelen bilinemez olanı), bağımsızlığı anonimliğiyle orantılı olan ya da tuhaflığı takma bir adı hak eden kaydettiği ve beyan ettiği için sokak fotoğrafçılığına aittir. Önümüzde duran parçada, sokak fotoğrafçılığının çarpıcı gelişimi '16 yaşında bir kız' adlı tanımda bulunuyor. Ne kadar güçlü ve beklenmedik bir imge bu! Görünen o ki bu kız, Esther ve diğer hizmetçi kızlara eziyet eden sosyal ve terziliğe

ait yasaklar tarafından zorlanmamış ve hiç şüphesiz onun 'erkeksiliği' kendi içinde serbest bırakılmasına yardımcı olmuş. Fakat bizim amacımız için önemli olan belirsiz nesne ('16 yaşında bir kız', 'küçük bir adam', 'bir şerit boncuklu pelerin', 'bir kırmızı kurdele') ve ısrarcı iyelik sıfatı ('sol eli', 'kırmızı kaşmir elbisesi', 'omuzları', 'saçları') arasındaki bağlantıdır: tam anlamıyla o, öngörülemez, gelişigüzel, tamamen kendi tasarrufunda özgür bir ruh. Bu sokak fotoğrafçılığının ruhu: kentsel anonimlerin kalbinde, gökyüzünde başıboş gezinen yıldızlar ve kendi soğukkanlılığıyla görünen düzensizliği aydınlatan, şimdiki zaman sıfatının düzeltilmesiyle ('kararlı bir şekilde yürüyor') işaret edilmiş. Onun karşısında olan klasik bir belgeselci sunum: bar ayağı, ellilerinde bir adam, kanca burunlu, cilalı bıyıklı. Bu sonuncusunun içerdikleri adamakıllı tahmin edilmiş, görüntü fotoğraftan daha çok robot resme uygun. Ve bu belirli çevrede, erkeksi ellerde, izleyicinin/anlatıcının ellerinde ('geçen kadınları inceleyerek' -Esther bu kadınlardan birine dönüşür mü?) olan belgesel, Zola'nın parçasında olduğu gibi, gördüğümüz kadarıyla erkeksel özelliklerle ('küçük bir adam gibi kararlı', 'derinliğine hücum') bağışta bulunarak özgür kadınsal bilinç için yer hazırlıyor.

Belgesel ve sokak fotoğrafçılığı tarzının otomatik göstergeleri olarak belirli ve belirsiz nesnenin kullanımına karşı uyarı olarak, aşamaları buraya, belirsiz nesnenin sokak fotoğrafçılığının garantisi olarak etkisini kaybettiği ve belgeselin ellerine düştüğü yere bildirmeliyiz. 'Kırılmış sarı bir tüy yıpranmış şapkadan sarkmış' cümlesinde, neden 'onun yıpranmış şapkası' olarak yazılmadığını merak ediyoruz. Birden, belirsiz nesnenin bireysel bağımsızlığın belirtisi değil, sosyal durumlar hakkında bir kinaye oluyor: belirsiz nesne (a) şapkanın kıza ait olmadığını (ödünç mü alınmış, çalınmış mı?); ya da (b) teknik olarak şapkanın kıza ait olduğunu fakat onun dünyasında gerçekte hiçbir şeyin birilerine ait olmadığını (ikinci el satıcısına ve rehineci sayesinde); ya da (c) şapkanın kıza ait olduğunu fakat kızın bilinç durumunun şapkayı kendisininmiş gibi algılamadığını; ya da (d) anlatıcının bu insanları düşük bir itibarda tuttuğu ve şapkanın kime ait olduğunu önemsemediğini; veya (e) kızın durumunun öyle acınası ki hiçbir şey başka şeylerle ilişkilendirilemiyor olduğunu öneriyor.

Belgesel ve sokak fotoğrafçılığının çarpışmasının ve karışmasının bir sonraki aşaması George Orwell'in *Down and Out in Paris and London*'da (*Paris ve Londra'da Beş Parasız*) (1933) bulunur. Bu çalışma kendi otobiyografik

kaynaklarını, Orwell'in zamanını Londra'nın doğu ucundaki aylaklarla doldurduğu ve ondan sonra ilk olarak bir otelde daha sonra da bir Rus restoranında bulaşıkçılık (*plongeur*) yapmak zorunda kalmadan önce Paris'te bir yazar olarak yaklaşık on sekiz ay elindekilerle geçinmeye çalıştığı 1927 ve 1929 yılları arasındaki gezilerinde bulur. *Beş Parasız, The Road to Wigan Pier (Wigan İskelesi Yolu)* (1937) ve *Homage to Catalonia (Katalunya'ya Selam)* (1938) ile birlikte Orwell'in genellikle kitap uzunluğundaki belgesellerinden biri olarak kabul edilir, fakat eleştirmenler Paris ve Londra'yı ikiye bölüşü hakkında radikal bir yaklaşım farklılığı not ediyor:

Paris'e ait olan bölümler Orwell'in kaldığı süre boyunca tamamen mutlu olduğu izlenimini verircesine coşku ve açık yüreklilikle yazılmış. Londra bölümleri bunun zıttı olarak, yazının canlılığına rağmen kasvet ve bıkkınlıkla belirtilmiş, kitabın son bölümü gri bir niteliğe bürünmüş. (Hammond, 1982:84)

Bazı bakış açılarına göre, belgeselci bir amacı var gibi gözüküyor; ilk bölümün sonunda 'Hakkında yazdığım şey yoksulluk' diyor ve Fransızca versiyonunun girişinde bunu yineliyor: 'Benim ana konum yoksulluk'. Ve yine aynı giriş bölümünde Orwell şunu söylüyor: 'Kitabın her iki bölümünde de tarif ettiğim karakterler bireysel olarak ait olduklarından çok Paris'li ya da Londra'lı sınıfın temsili tipleri olarak tarif edilmek istendiler.' Fakat bu ikincisi oldukça şüpheli, özellikle 'ideal veya tipik bir çeşit berduş - tehlikeli bir yaratık olmaktan ziyade, çalışmak ya da yıkanmaktansa ölmeyi tercih eden, dilenmek, içmek ve tavuk kümeslerini soymaktan başka bir şey istemeyen itici biri' (blm. 36) tanımında kökleşen önyargılardan acı duyduğu, serserilerle ilgili genel görüşünü belirttiği bir ifadesi; ve Orwell'in yoksullukla ilgili endişesinin merkezinin sadece karakter taslaklarının anektodsallığıyla değil, aynı zamanda kitabın yapısının⁷ ve dilsel alışkanlıklarla aracılı olarak söylediği sözleri ortaya koyduğu özür dileyici tarzının ya da belirli bir meslek veya sınıfa ait insanların kötü durumlarının plansız doğasıyla da zarar görmesinden dolayı: 'Neye layık olurlarsa olsunlar, Parisli bir *plongeur*'un (bulaşıkçı) hayatıyla ilgili fikirlerimi sunmak istiyorum' (blm. 22); 'Londra argosu ve küfürleri hakkında, olabildiğince kısa bir biçimde, bazı notlar eklemek istiyorum' (blm. 32); 'Berduşlarla ilgili bazı genel notları kaydetmek istiyorum. Biri bunun hakkında düşünmeye başlarsa, berduşlar tuhaf bir konu ve üzerinde düşünmeye değerler' (blm. 36); 'Londra'da evsiz birine verilen kalacak

bir yer hakkında bir söz' (blm. 37). Orwell hala yoksulluk hakkında yazdığı konusunda ısrar edebilir ama yazdıkları hakkındaki geriye dönük bakışı bir durum incelemesinden çok sosyal turizm gibi geliyor: 'Bu büsbütün bayağı bir hikaye ve bunun sadece bir seyahat günlüğünün olduğu kadar ilginç olmasını umabilirim' (blm. 38)

Orwell'in öznelerine olan yaklaşımındaki tutarsızlıklar bazen bunun, onun ilk önemli çalışması olduğu gerçeğine dayandırılabilir; kendi sosyal pozisyonu gayri ihtiyari ikiyüzlülüğü kaçınılmaz kıldı; o doğal olarak çok sesli bir yazar (bkz. örn., Davison, 1996:38-45). Fakat 19. yüzyılın sonlarından itibaren başkentlerdeki sosyal meselelerin tasvirinin çelişkili yönlere sürüldüğünü unutmamalıyız. Alex Zwerdling (1974:164) *Beş Parasız*'ın, 'biçimi [belgesel] kurallara göre yazmak için bir girişim gibi görünüyor. Birinci tekil şahısla yazılmış ve ana hatlarıyla genel olarak otobiyografiksel olan deneyimleri kaydetmiş olmasına rağmen hakkında tuhaf bir kişisel olmama durumu var' olduğunu savunuyor. Bunun yanlış bir değerlendirme olduğunu hissedebiliriz. Orwell, satıcı bilincindense (yazar/özne karmaşası) müşteri bilinciyle (okuyucunun bakış açısı) yönetilen öznel tarafsızlık gibi çok fazla kişiler üstü (görmekli, tepeden bakan kısıtlama; üstü kapalı anlayış) yazmaz.

Orwell'in daha önce söz ettiği parçalarında beliren iki kelime -tuhaf ve ilginç- daha önce Zwerdling'in kendi 'merak'ı ve diğerleri ('eğlenceli', 'öğretici', 'garip'), bize Orwell'in özneleriyle olan ilişkisini hakkında bir şeyler söylüyor. Bunlar dahil olmanın düşük dereceli kelimeleri. Aslında, onlar merak uyandırmak kadar dışında bırakma gücüne sahip kelimeler. Bunlar analizin durmaya, araştırmaya ara vermeye, özellikle bu kelimeler bir olağanlık, düz, özelliksiz, sıradan sapmaların olduğu sade bir varoluşu gerektirdiğinden kendini yeterli saymaya karar verdiği bir noktadırlar.

Bu kelimeler, okurun yaklaşımları olarak çok da fazla öznenin nitelikleri, Orwell'in metnine verilen karşılığın tahmin ya da modelleri değil: 'bir seyahat günlüğü kadar ilginç (tuhaf, garip, meraklı, eğlenceli, eğitici)'. Bir kez daha belgeselin devamlılığı üstlendiği yerde (değişikliği içeren bir devamlılık), sokak fotoğrafçılığının devamsızlıkta (tuhafın, garip ve merak uyandıranın anları) başardığını hatırlıyoruz. Şimdi görüyoruz ki, bu devamsızlık, 'küçük pis bulaşıkhanede gezinmek eğlenceliydi' cümlesindeki gibi, bir cevabın devamsızlığı olabilir (blm. 12). 'Eğlenceli ve 'pis'i nasıl bağdaştırırız?

Çarpışmayı yumuşatmak için ‘küçük’ kelimesi yeterli mi? Ve genel olarak, Orwell’in cezalandırıcısına doğrudan ifadeleriyle: ‘Açıkçası, onun için sefalet ve Darülacezede ölmekten öte bir gelecek yoktu’ (blm. 30; bu arkadaşı Bozo ile ilgili); ‘Bir berduşun genel karakterine sahipti -alçak, kıskanç, bir çakalın karakteri’ (blm. 28; bu arkadaşı Paddy ile ilgili) niteleme ve hafifseme (‘gurura rağmen’, ‘çok daha kötüsü’, ‘hiç de sıcak değil’) eğilimini nasıl bağdaştırırız?

Orwell, liberalizm ve sosyalizm arasındaki zıt çekişmeye, bir şeyleri etiketlemekten nefret eden, etiketleri aydınlatmaya çalışan toleranslı mizaç ve toplumu, topluluk olarak anlaşılan sosyal grupların isteklerinin yönlendirdiğini düşünmeye ihtiyacı olan sosyalizm arasına sıkışmış gibi görünüyor. Fakat liberalizmin içinde bile, bir tarafta yaşamak ve olmaya izin veren dürtü ve diğer tarafta gördüklerinden bıkmaya özgürlüğü arasında başka bir potansiyel çatışma var. Kitabın Londra ve Paris bölümleri arasındaki farklardan biri de, Orwell’in Paris’te daimi bir katılımcı olarak keşiflerinden sarsıntı duymadığı pislik, ter ve ahlaksız bir fırsatçılık çemberi içinde olması, İngiltere’de berduşların yanı sıra tatsız ayrıntılara duyarlılığı ve geri çekilme isteği onu sıkça çemberin dışına çıkmaya itmesidir: ‘Biri bir köşede iğrenç bir şekilde öksürüyordu’ (blm. 24); ‘Çarşaf o kadar korkunç ter kokuyordu ki burnumun yakınında onlara tahammül edemiyordum’ (blm. 24); kalabalığın içinde görülen, tembelce orada uzanmış mide bulandırıcı bir görüntüydüler; alçak ya da tehlikeli değil ama kaba ve iğrenç bir kalabalık’ (blm. 27); ‘Kirli bir ayağın kokusunu hiçbir zaman unutmam’ (blm. 27); ‘Berduşların olağan tavrından -berbat kimseden- çok farklıydı, normalde minnettarlıkla kabul ettikleri yardım gibi’ (blm. 33). Tiksintiye ve iğrenmeye katlanmak için pişmanlık isteğini cesaretlendiren bu suçluluk ve pişmanlık hisleri, tartışırım ki, belgeselciliğin çelişen çeşitlerinin tipik örneği. Sokak fotoğrafçılığının fırsatçılığı, bağlantıların kısalığı, dikkat dağınıklığı ters durumları, öğeleri hayatın zengin motifleri içinde tasavvur etmeyi kolaylaştırıyor.

3

sokak sanatları ve zanaatları

Baudelaire'in Manet'inin "La Corde" (İp) adlı şiirsel düzyazısında, tıpkı diğer 19. yüzyıl sanatçıları veya toplumsal eleştirmenleri gibi, kendini, bir fizyonomist yapan yetenekleri açısından şöyle övüyor:

Bir ressam olarak mesleğim beni karşılaştığım yüzlerdeki ve fizyonomilerdeki dikkatli gözleri yakalamaya itiyor, ve bu hediye den aldığımız tatmin, bize hayatı diğer insanlara göründüğünden daha canlı ve önemli gösteriyor. (1991:78)

Mary Cowling (1989) aynı becerilerin William Powell Frith tarafından, *Derby Day* (1856-58) ve *The Railway Station* (Paddington) (1862)'da, halkın işaretleri arayabileceği ve okuyabileceğinin kendinden emin beklentisiyle, nasıl yayıldığını göstermiştir. Fizyonomi, temel olarak, Johann Kaspar Lavater'ın dört ciltlik *Physiognomische Fragmente zur Beförderung der Menschenkenntnis und Menschenliebe* kitabının doğrultusunda (1775-78) (İnsanın Doğasının Tanımlanmasına Yardımcı Olacak Fizyonomik Fragmanlar) (1806-09'da *L'Art de connaître les hommes par la physionomie* adıyla Fransızca olarak yayımlandı) onaylayıcı ve eşitsizliği yaşamın kaçınılmaz bir gerçeği olarak kabul eden inanç ve sosyal farklılıkları fosilleştiren bir bilim halini aldı. Fizyonomi ve fizyoloji için bu geçici modanın sosyolojik ve antropolojik hırs-

ların ve on dokuzuncu yüzyılın kademeli olarak gelişen pozitivist ve determinist düşüncelerinin kaçınılmaz birlikteliğinin yanı sıra – Balzac’ın *La Comédie humaine*’si (İnsanlık Komedyası) için yarı geçmişe dönük (retrospektif) *Avant-propos* (Önsöz) (1842)’unun belki de ilk edebi vasiyet olduğu – kentsel bunalıma öncülük ettiği de söylenmiştir: kentsel nüfusun hızlı artışı, halkı insan doğasını daha okunur bir hale getirme ve toplumun kabul ettiği hareketlerle sağlanan psikolojik güvenliğin yeniden tesis edilmesi ihtiyacıyla baş başa bıraktı. Fakat bütün bu girişim sürekli bir tehdit altındaydı: bilimsel yaklaşım hem gazeteci, romancı ve yazar isteklerinin çatışmasından hem de kendisinin Buffon, Linnaeus ya da Cuvier (bkz. Sieburth, 1985:45-6)’in zoolojik ve botanik sınıflandırmalarına yaptığı abartılı referansların parodileşmesinden dolayı zayıflatıldı; grafik gösterim bütünü karikatürden (bkz. Wechsler, 1982) fotoğrafa çevirdi; fiziksel özelliklerin sınıflandırılması, hareket ve davranışların sınıflandırılmasıyla daha karmaşık bir hale geldi; doğa (yaradılış) beslenme ile (edinilmiş ve edinilebilir) karıştırıldı; sosyal türler sayısız alt türe ayrıldı, bu sebeple bilim kesinlik kazandıkça güvenilirliği ve kontrol edilebilmesi zorlaştı. John Thomson’un “London Nomades” (Londra Göçebeleri) fotoğrafı üzerine şikayeti tipik bir örnektir:

Bu insanlar, ne düzgün bir yol izleyenler ne de sabit bir ikametleri olmayanlar, herhangi sistemli bir sınıflandırmaya karşı şehir ve banliyölerde bölünmüş ve alt parçalara ayrılmış grupları oluşturuyorlar, böyle olduğu halde tek ve karmaşık bir bütüne karışmış durumdalar. (Thomson ve Smith [1877], 1994:I)

Gördüğümüz gibi, değişik işaret sistemleri ancak bir diğerinin şeffaflığında birbirlerini etkiledi, ve yeni tüketicilik (pasajlar, dükkanlar, reklam) dürtüsü tüketim fırsatını dengeledi ve bu yolla sosyal farklılığın işaretlerini, hem malarda hem alım faaliyetinde, değiştirdi.

Bu açıkladığımız durum, ima ettiğimiz gibi bir belgeleme ihtiyacı, bu belgelerin dikkatle incelenmesi ve gerektiğinde güncellenmesi, nevrozdan sosyo-ekonomik determinizmdeki inançlara kadar sıçrar. Fizyonomi ve fizyoloji bilimsel gelişmeleri topluma duyurduğu gibi, aynı zamanda sosyal çoğalmayı frenlemek için, değişime hız keserek yaklaşır. Fakat bazı jestler nafiledir: fizyonomi çizgisel tartışılmazlığını fotoğrafta kaybeder; anekdot ve kişisel şahitlik üçüncü kişinin bilimsel tarafsızlığına zarar verir ve yıkar; sınırlar ötesi yaşar ve tahmin edilemeyen kapsar. Bir kez daha, sokak

fotoğrafçılığının inatçılığı kendisini kararsızca belgeselin ağırbaşlılığı ve sağlam amaçlılığının yanına park eder.

Manet, sokak satıcılarının, sokak animatörlerinin bazı portrelerinde – örneğin, *The Absinthe Drinker* (1858-1859), *The Old Musician* (1862), *The Philosopher (-Beggar) (bere ile)* (1865), *The Philosopher (-Beggar)* (1865-6), *The Ragpicker* (1869) – karakterini cansız veya özellikle gereksiz, bilinçsiz arka planlardan ayrı tutar. Bu, sokak türüne adanmış birçok popüler, çağdaş fotoğrafın, Manet'in görsel formasyonunda da İspanyol ustaları (bkz. Hanson, 1972) kadar rol oynayan, bir özelliğidir. Dagerotip'i esas alınan desenler (Richard Beard) Henry Mayhew tarafından *London Labour and the London Poor* (1851-62)'da, John Thomson'un *Street Life in London* (1877) fotoğraflarındaki gibi "nakış" gibi işlenmiştir; ve 1890'ların başında Paul Martin, figürlerini yapay zeminde boyanmış "heykel" gibi gösterdiği ve dekoru kapattığı sokak satıcılarının bir seri fotoğrafını sahneye koydu. Bunun gibi, Atget'in birçok *petits métiers* (küçük satıcılar) fotoğrafları, sokakta çekilmiş olmasına karşın, çok yüzeysel bir alan derinliğine sahiptir, bu yüzden figürler ayrı bir dünya yaratan bulanık arka plandan ayrılır.

Atget'in görüntüleri Charles Negre'nin 1850'lerin başındaki *scènes de genre*, (tür sahneleri) sokak müzisyenleri, ağır işçiler, taşçılar, kiremitçiler, baca temizleyicilerini, takip eder. Bütün bu görüntülerde, poz da dahil, temel önem şudur: özne seçilmiş kişiliği yaratma fırsatına sahip olduğu için kendi kendine hesap sorma şansına sahiptir. Bir anlamda, poz verme fotoğrafçının tarafsızlığını ve kaygısını belirtir. Aynı zamanda, fotoğraf öznenin iddialarını görünür kılar, ya da gerçekten bunların eksikliğini gösterir. Poz verme kişiyi sakinleşmesi için cesaretlendirdiği kadar, istemeden onu rahatlatır da. Poz verme bir anda kendi durumunu oluşturma mücadelesi ve kendini açığa çıkarma davetiyesidir.

Bu görsel stratejiler, ki şövale resminin, yavaş filmlerin, ekipman hantallığının semptomları kadar, -fiziki yavaşlama sosyal yavaşlamanın suç ortağı olur- belgeselin ihtiyaçlarına hizmet eder. Sokak fotoğrafçısı özümseyen bir gündemi teşvik ederken, belgesel bireyi kendi hal/vaziyet/profesyonel maske/rutininden ayrı ele alır. Belgeselde, ani bir kurtuluş beklentisi olmaksızın, yaşam bizi kademeli olarak sosyo-ekonomik bir köşeye iter ve aynı zamanda psikolojik varlığımızın taleplerini öldürür. Portre olarak başlamış olabilecek bir fotoğraf, portre olarak görünse bile, daha başka bir

şeye, sosyal bir vesikalığa doğru sapar; kişisel deneyimin gelişimi üzerine oturtulan şahsiyet, eşsizlik üretmek için tasarlanmış bir yığın hatıra, ilişki ve hırsla daha düşük bir ortak paydaya teslim olur. Fotoğrafın göstergesi şu an, bilinen ya da bilinebilir bir şeyi onaylamak için bir araç olarak kullanılıyor, ruhsal ya da duygusal durumu değil ama dış baskıların, yaşam şartlarının ve iş alışkanlıklarının belirgin ayrıntılarını kazıyarak yapıyor bunu.

Tecrit bireyi kendi konumunun boşluğuna sabitler. Yer, başlı başına mükemmelleştirici gibi, bir hareketin sosyal bir duruma dönüşümünü ölçer gibidir. Tecritin daha önemli ve olumsuz etkileri de vardır. Özneyi herhangi bir sosyal etkileşim olasılığından koparır. Bu tam anlamıyla toplum dışı bırakılmışlık değildir, ama onu birlikteliğin, dayanışmanın, ittifakın sosyopolitik tehditinden uzaklaştırır: kendi çeşitlerinin varoluşsal tekilliğine itilmek, bireyleri kendi sınıfsal gruplarına yerleştirir. Kişiler arası iletişimden ya da sosyal münasebetten yoksun sokak modeli yalnızca kendi tercümesine ya da kendi ikamesine ulaşır: ya diğer bir bakış açısıyla yorumlanır, örneğin dürüst çalışkanlık ya da değersiz serserilik, veya basitçe kendinin bir başka örneğiyle yer değiştirilir. Bununla beraber, tecrit özneyi hikaye olasılığından da ayırır, oysa hikaye bir hayat, hareketlilik ve hepsinden öte kahraman yaratma gücüne sahiptir.

Fakat işin aslı, sokak fotoğraflarında genellikle hikaye kendisiyle beraber gelir, tıpkı Léon Curmer'in dokuz ciltlik *Les Français peints par eux-mêmes (Kendileri Tarafından Resmedilmiş Fransızlar)* (1840-42) ya da Henry Mayhew'in dört ciltlik *London Labour and the London Poor (Londra İşçisi ve Londra Yoksulu)*'daki sosyal araştırmaları gibi. Bu, seyyar satıcılara karşı sosyolojik olduğu kadar turistik ilgiyi de çekebilme ihtiyacının bir parçası olabilir, fakat bu, sokakta gezinen insanları, bu insanların yaşamlarını *hayal etme* konusunda cesaretlendirdi ve onlara karşı kaçınılmaz psikolojik bir ilgi ve kişisel gelişimleri için belirli bir özgürlük sağladı. Aslında bu önem değişikliğini başarmak için çok az emek harcıyor. Gerçek bir sokak karşılaşmasının sonucu olarak, atölyesinde modeli Victorine Meurent ile birlikte resmettiği *kabareden* kurtulmuş, elbisenin şıklığı ve şapkasının erkeksiliğiyle, vişnelerle müstehcence oynayan Manet'in *Street Singer* (c. 1862) adlı resmi, mükemmeliğine atfedebileceğimiz herhangi bir arzuya karşı tek başına direniyor. Resim böyle bir tiplmeyi aradığı için değil ama tesadüfi bir karşılaşmadan çıktığı gibi, fotoğraf da bu tesadüfiliği ve görsel



RESİM 23 Nigel Henderson, *Street Vendor near the 'Salmon and Ball',*
(*"Salmon and Ball"ın Yanındaki Sokak Satıcısı*)
Bethnal Green Road (1951)

olarak uygun olma durumuna itirazı iade eder. Ve Manet'in son harika işi, *A Bar at the Folies-Bergère* (1881-82) bir taraftan barın arkasındaki dar alana mahkum edilmiş barmen kızı, karşıdaki nesneler, onun gibi hesabı bekleyen pasif eşyalar tarafından hem zorlanmış hem de taklit edilmiş canlılığındaki yetersizliği, diğer taraftan da aynadaki yansımasında, meşguliyetinin akışında kaybolan anlamında, sorunlu duruşunda, müşteriyle okunamayan alış-verişinde ve bunların hepsini genele yansıyan oditoryumun belirsiz dinamiğinde sokak fotoğrafı tadındaki barmen kızı birleştiriyor.

Nigel Henderson'un *Street Vendor near the 'Salmon and Ball', Bethnal Green Road* ('*Salmon and Ball*' yanındaki Sokak Satıcısı, *Benthall Green Caddesi*) (1951) (Resim 23) fotoğrafına bakarsak, perspektiflerin değişiminde benzerlikler bulabiliriz. Seyyar satıcı, tuhafiyeye eşyaları (düğmeler, yün çileleri, iplik makaraları) satar biçimde karşımıza çıkıyor, fakat anlaşılabilir bir biçimde birçok plastik rüzgar gülü de vardır.

Onun evde yapılmış fırıldakları, görünmez elleri, mücadeleciliği, bilmeden de olsa İşçi'nin durumuna desteği (sandviç satıcısında neredeyse bunu ikiye katlar), posterlerle geçirilen dönüşüm, şu an biri bir parçasını görürse, sonra diğer parçayı kopuk ve kırık parçalarında görmüş gibi, yerel anadili, neo-klasik yapılanmanın yansıması, sağ kanat emperyalizmin gölgeli hatırası – bütün bunlar bu seyyar satıcıyı yayılan anlamların, sosyal farkların, olası hikayelerin, kişisel özgürleşmenin özünün merkezi yapıyor. Daha geniş anlamda antropolojik ilgi ve davranışsal ve durumsal vurgu adına, sokak fotoğrafçılığı öznenin sosyalleşmesine karşı koyar ve bireysel aklın cazibesini kısıtlar. Sokak fotoğrafının dünyası, kendi tanımında bitmeyen bir süreçte, şans ve değişimin daimi olarak verileni değiştirdiği ve beklenmedik dönüşümler çıkardığı açık bir dünyadır.

Rene-Jacque'nin *Newsvendor, Paris* (*Gazete satıcısı, Paris*) (1936) (Resim 24) ilk bakışta sıradan bir kölelik görüntüsü gibi gözükebilir: fötr şapkalı sürücü arabadan inmeden bir gazete alabilmek için kaldırırma yanaşılıyor; ödeme bir ödmeden çok bahşiş gibi duruyor, gazete satıcısının aşağı bakan gözleri ve hafif eğilmiş başı, kapanmış eli mütevazı bir boyun eğmişliğin kanıtı gibi duruyor. Fakat daha iyi baktığımızda, bu sosyo-ekonomik ilişki kendisini döndürüyor. Arabalar ve yayalar meçhul işlerine giderken (kadraj yandan geçen kişinin kafasını keserek, ona karede yer vermiyor, arka plandaki arabalara daha alçak bir tavan yaratıp, onları kendi yoluna itiyor ve özel bir baskı uyguluyor), satıcı kaldırımın kenarında kendi huzur adasını bulmuştur.



RESİM 24 René-Jacques, *Newsvendor, Paris (Gazete Satıcısı, Paris)* (1936)

Diğerleri yalnızca gazeteyi satın alacak veya taşıyacak zamana sahipken, o okuyacak zamana da sahiptir ve müşteriler önemli olsalar da bu huzuru kesintiye uğrattıklarından dolayı rahatsız edicilerdir de. İşçi kepi ve topuk boyu botlar giyiyor olabilir ama o boş vaktin adamı. Hatta çoğunlukla evdedir –şemsiyesi lamba direğinde, gazetesi masasında- hizmetlerin *kendisini* ziyaret etmesinden faydalananlardan.

Vücudunun rahat duruşu, rahatça üst üste atılmış bacakları, ceketinin sarkan bölümünün durgunluğu, hiç kimse için yerinden kımıldamayacak birini anlatıyor. O kentsel alanın herhangi bir yamasına anında uyum sağlayabilen bir göçmen. Satıcının hemen boynunun arkasından ve sürücünün koluna paralel geçen yol çizgisi, satıcıyı yolla kaldırımın dünyaları arasında hem görsel hem de sosyal, kilit bir isim yapıyor.

Bu fotoğraf aklımıza kadrajıyla anındalık sorusunu ve anındalık ile, bence yeterince ısrar edilmemiş, yakalama arasındaki ayrımı getiriyor. Fotoğrafın bir anı yakaladığını düşünme tembelliğine girersek bu ayrım çok da görünür olmaz. Aslında fotoğraf makinası, aktif olarak şipşak (aniden) çekmedikçe, anı üretmek için sürekliliği yakalar. İlki kolayca yok olabilir: saniyenin yarısında olan şeyler (çizgiyi geçen bir atlet, çitayı sıyrıp aşan bir sıırıklı

atlayıcı, merdivenlerden aşağı sıçrayan Bichonnade (Lartigue, 1905), bir duvarın üzerinde atlayan Oleo (Lartigue, 1908) kamera tarafından saniyenin yarısında yakalanır. Tehlike böyle bir fotoğrafı okumak için gereken tek şeyin o yarım saniye olmasıdır:

bu görüntüler için duyduğumuz ihtiyaç bir anlık bir yorumun süresini aşmaz: yankı yoktur, içsel bir karmaşa yoktur, çabuk kavrayışımız saf bir işaretle çok çabuk kesilir. (Barthes, 1957:106)

Bir nefeslik görsel duman ve bitmiştir bile. Gerçek anındalık anı kaydetmez ama onu, o belirgin anı, tesadüflerin, kavuşmanın, açık saçık birleşmenin ve bunun gibilerin anını, yaratır. Zaman kendisini kameranın çekeceği anların merkezine koyarak ilerliyor gibi gözüküyor. Bu merkezdeki anlar/fotoğraflar canlı zamanlardır; fotoğraflanmayan zaman ise ölü zamandır. Zorluk ise şudur: anı dikkatlice incelemenin ayrıcalığı anın anındalığı pahasına elde edilmiştir; enstantane fotoğraf (snapshot) ikonlaşır.

Eğer Gilles Deleuze'nin hareket üzerine ikinci tezinin (Bergson üzerine yorumundan çıkan) dilini uygularsak (1992:3-8), fotoğraflan anın kaçınılmaz olarak ayrıcalıklı bir an olduğunu ve kesinlikle herhangi bir an olamayacağını iddia edebiliriz. Fotoğrafçılığın 'antik' geçici hareket anlayışı, 'pozlar'la formların 'diyalektiği' arasında bir hareket olabilirdi, bir sentez anına doğru yeniden tasarlanması, hareketin bireysel üstünlüğü arasında bir kıyımdama olabilirdi. Kadraj o üstünlüğün, zamanın içinden alınmış bir anın (hem 'zamanın içinden çıkarılmış' hem 'ebediyetin içine konulmuş'), ikonlaşan bir belgenin, çeşit ya da örnek haline gelen bireyin, ahlaki kavrama dönüşen hareketin bir işaretidir. Marey ya da Muybridge'in kronofotoğrafik marifetlerini taklit etmedikçe, fotoğrafların yapamadığı şey özel anlar, her yerde var olan devamlılık, herhangi bir anın eş uzaklıklı kesintisiz devamlılığı ve bütün sinema işleri arasındaki geçişi yapamayışıdır. Sinemada, hiçbir an bitirilmez; fotoğrafta, her fotoğrafik sürekliliğin *gerçek* yakınlığındansa, an izleyicinin 'hayal gücünün' izdüşümsel oyununu oluşturan kör alanla, kadrajla doldurulmuştur. René-Jacques'ın gazete satıcısı analizimize bakarsak, formların diyalektiğinden çıkan ayrıcalıklı bir anda, gazete satıcısını bağımsız bir aile reisi, kendine önemli bağımlılıklar yaratan, modern baskılardan kurtulmuş bir göçmen tüccar olarak biçimleyen bir sentez yakalandığını varsayabiliriz. Anamorföz – ilk bakıldığında başka, yeniden bakıldığında daha başka bir şey görmek – diyalektiğin hareketidir.

Fakat kadraj, bir fotoğrafı zamanın ötesine götüren değil, tam olarak onu yeniden zamanın içine yerleştirendir. Burada, makina ayrıcalıklı bir zaman yaratmak için değil ama herhangi bir anı kaydetmek için, o anı durdurmak için değil ama sürekliliğini doğrulamak için süreyi yakalar (bir sandalye orada soğukkanlı bir şekilde durmaktadır ve durmaya devam edecektir; ben onun sürekliliğinin bir parçası olmak, onunla iletişim kurmak için fotoğrafını çekerim). Eğer çoğu fotoğraf yorumu, fotoğrafı bağlamsallıktan (çekim anı) ikonluğa (görüntü olarak devamlılığı) ilerletme eğilimde ise, bu kısmen eleştirel bakışın bu hareketi gerektirdiğindendir. İkonluk fotoğrafı daha geniş bir kitleye ulaştırır ve bunu yaparak yorumlama dengesinde bilmezliği de inşa eder: öznelere kimliklerini ya da fotoğrafın esas nedenini tam olarak bilmemize daha fazla gerek yoktur. Ve yorumlamanın kendisi açık olarak bütünlüğü ve kesinliği amaçlar, önceden bilinen genelleştirme süreci vasıtasıyla (ön-fotoğrafik ya da extra- fotoğrafik, Barthes'in *studium*'undaki kültürel ilgi). Görüngüsel eleştiri fotoğrafı bağlamsallığına, bir bağlantı mucizesine, odağın tarihe açıldığı koridorlara, geçmiş algımızdaki gelecekle bağdaştırmasına, canlı bir ölüm sonrası zamanına, bilincimizde bitmemiş bir iş baskısına yeniden yerleştirmeye çalışır. Anlar ve hareket arasındaki ilişkinin yansımalarını, Deleuze şöyle inceler:

Aslında, hareketi *ölümsüz pozlarla* ya da *durağan bölümlerle* yeniden düzenlemek aynı noktaya geliyor: her iki durumda da, biri hareketi kaçırıyor çünkü biri 'bütünü' inşa ederken, biri 'herşey verilmiş' varsayıyor, oysa hareket yalnızca bütün verilmedikçe ya da verilebilir olmadıkça meydana gelebilir. (1992:7)

Tabi ki yalnızca dizinsel (indexical) olan, ne verilmiş ne de verilebilecek olanı düzgün biçimde koruyabilir, fakat bu dizinsellik eğer aynı zamanda kendi süresinin içerisinde gömülmüş olarak kalırsa, sadece manipüle edilebilirliğin ve yorumlayıcı sömürünün ötesinde durabilir. René-Jacques'ın fotoğrafı anlık-hareketin, gazete alımının, bir kaydı olarak görülebilir fakat (a) bu hareket ayrıcalıklı görülmemelidir, ve (b) zamana ait geçişin sonucu ya da amacı gibi değil fakat kendisi geçişken olarak görülmelidir. Bunu söyleyerek, görüntüden önce ne olduğunu ya da arkasından ne geleceğini hayal etmemiz gerektiğini önermiyorum (her iki durumda da çok az önemli). Hayal etmemiz gereken bu yakalama anının ani bir durum olmadığı ama objektifin obtüratörüyle engellenmiş, birikmiş ve biriken bir süreç olmalıdır.

Bu fotoğrafın nerede çekildiği hakkında bir bilgimiz yok ama eğer başlık *Newsvendor, Paris* (1936) yerine mesela *Rue de Rivoli* (1936) olsaydı, bu gazete satıcısının sokağın sürecinin nasıl bir parçası olduğunu, sokağın fotoğrafın kadraji gibi nasıl zamanı içinde tuttuğunu, herhangi ve bütün anları nasıl özümlediğini, böylece gazete satıcısının bu zamansal tortunun içerisinde nasıl bir katman olduğunu, düzgün bir isimle sokağı kuşatabildiğini ve kendisinden oluştuğunu daha rahat anlayabilirdik. İsmi yardımcı olmadan bile, 'Paris' dışında, fotoğrafı yine şu yolla algılayabilirdik – şöyle ki, sürekliliğin yakalanması ve kör alanın tanınabilir mekan tarafından tutulmasıyla.

İleride, beşinci bölümde, daha detaylı irdedeceğimiz, sokağın karmaşası, mimari gibi hareketsiz oluşu, 'yaşayanlarının' göreceli dengesi ve kuşların ani geliş ve gidişleri arasındaki etkileşimden doğar. Sokak satıcısı, belgeleyen fotoğrafçı için isimsiz bir numune, genellikle fotoğrafçının özümseyen ajandasına bir takma ad ile sokağın sentez gücü bölümüne kaydedilmiştir.

Sokak fotoğrafçısının takma bir adla çevresindekilere ait olduğu fikrine çok erken sahip olduk: Blémia Borowicz ('Boro') köpek eğitmeni Donio'yu, Villejuif ratadrome'unun müdürü 'Backless', Joinville pedallı botlarının kralı 'Teeny – Bike' ı tanır. Gerçek ismin biraz değiştirilmiş halinden ya da bir yönden mesleği, karakteri ya da anatomiye yansıtan takma adlar bekliyoruz. Bu belki yalnızca bir işaret, bir aşinalığın (ilgi ya da küçümseme) simgesi, bir gruba ya da belli bir grup beraberliğin içine girişte tokatlayan bir simge. Fakat bu, kimliği bahsettiği kadar ondan o kadar da ayrılır: x 'i "x"e, böylece daha çok manipüle edilebilirliğe erişmiş bir karaktere dönüştürür – çünkü takma ad vatandaşlığa ait bütün statüyü ve soyu siler- hikayeletirmek zorlaşır ve kendini daha kolay ifade edebilir. İlgili kişi şu an kendi olabilme *yetisine* ve adına göre yaşamaya sahiptir. Aynı zamanda, her zamanki yolundan ayrılır ve haklara, sosyal saygıya, kökleşmeye döner. Takma adlar ismi vereni, her zaman denetim altında olan yargılarını takip etme ihtiyacından kurtarır, çünkü insanları her zaman kendilerine eşit ve doğru olarak öngörürler. Bu anlamda, takma ad lakap takılardan sürekli olarak özür dileme biçimidir. Karikatürle yakın bağları vardır, fakat karikatürün eleştirel sivrililiğini daha canlı resmetmeye meyillidir. Takma ad neredeyse istisnasız apolitikleştirir; haklı bir kızgınlığı alttan alır ve yaftalanmış siyasi etkiyi azaltır; takma ad dikkati insandan uzaklaştırır.

Fotoğraf makinası tabii ki lakap takamaz ama başlıklar ve ona eşlik eden yorumlar takabilirler. Germaine Krull'un serseri fotoğrafları (1928) arasında 'Jean l'Américain', 'Le père "La Puree"' ve 'Nini-la-Frisee' ni, ve Brassai'nin *Le Paris secret de années 30* (30'ların Gizli Paris'i) (1976) sayfalarında 'Bijou', 'Le Grand Albert', 'Dédé' ve 'Doudou' yu tanıyoruz. Thomson ve Smith bile takma adın verdiği rahatlıkla *Street Life in London* (Londra'da Sokak Yaşamı) (1877)da 'Londralı fakirin gerçek türlerini göstermekle' 'sokak karakterleri' resmetmek arasında kalmışlardır. Thomson ve Smith çatışan bu dürtülerin anlamını kameranın yakalayacağı ummuşlardır –

Bu tanıklığın sorgulanamaz kesinliği *London Poor* 'un (Londra Fakiri) gerçek yüzlerini sunmamızı ve görünüşün kişisel özelliklerini küçümsüyor ya da gereğinden fazla abartıyor olduğumuz iddialarına karşı kendimizi korumamızı sağlıyor . (1994:syf yok)

- ve kendini temize çıkaran determinizm, sempati ve hoşgörüsüzlük arasında vurucu bir denge tutturmaya bakarlar. Fakat takma ad –kart dağıtıcısı 'Tickets' ('Biletler'), otobüs şoförü 'Cast-iron Billy' ('Dayanıklı Billy'), sandalye çekicisine 'Caney' ('Çekici') – kendisi bir değerlendirme hareketi, öznenin topluluğa üyeliğinin bir onayıdır. Çünkü takma ad fotoğrafçıyı ahlaki yargıdan, kamu sözcüsü¹ rolünden temize çıkarır, yani kötü olanla sokak fotoğrafçısının kısmi suçluluğu arasındaki kardeşliği garanti eder, Cartier Bresson'un *Images á la sauvette* (Gizli Görüntüler) (1952) de çok güzel ifade edildiği gibi, görüntüler daha sonra farkedilmemek için köşeden kaçan lisanssız bir sokak satıcısı tarafından gizlice yakalanmıştır. Bu anlamda sokak fotoğrafçılığı bir nevi görsel yankesiciliktir.

Takma ad ayrıca sosyalizmden liberalizme kaçıışı temsil eder. Liberal için, muhtaç olanın bireyselleşmesi, hikayeleştirilmesi, renkli kılınması, bu yolla sınıf bilincinin azaltılması ve onun yerine fakirlik halinin kurtuluş için karakterlerini veya potansiyellerini terketmeyen, zor zamanlarda türlü tuhaf durumlardüşen kadın ve erkeğin kaderlerine bağlanması, önemlidir. Böylece tolere edilemeyecek bir durumun doğuşuna mahkum edilmiş bir grubun, tehdit edici boyutlardaki ihtiyaçları, kişisel kaderlerinin, ki hepsi hakedilen talihin dönmesiyle kazanılan kaderler, toplamı içerisine yayılmıştır. Bu parçadaki liberal kendisini siyasi bir pozisyona ya da bir devrime bağlamak zorunda değildir, ama belki de kendi anlayışıyla ateşlenen, kaderin sayısız çıkışlar yapabilme olasılığının peşinden gidebilir. Meslektaş Doisneau gibi,²

Willy Ronis de 1945’de Fransız Komünist Partisi’ne katılmıştır, tabi ki siyasi bir aktivist olarak değil ama bir amaçla ya da bir sınıfla tanımlanan herhangi biri gibi, anlaşılması kolay olmayan yollarla:

Savaşın bitiminde Ruslara karşı muazzam bir arkadaşlık duygusu vardı. Fakat ben hiç bir zaman gerçek bir militan değildim. Kendimi siyaset konusunda yetersiz hissederdim, o yapıda bir zihnim yoktu. Günlük siyasi çatışmanın takip edilmesi zordu. Toplantılara gittim. Metro çıkışlarında *l’Humanité* sattım. Ama hiç bir şekilde rahat değildim. Yine de temel olarak o taraftaydım: felsefi, duygusal bir bağlılıktı bu. Kendimi mücadeleden özellikle işçiler için olanından etkilenmiş hissediyordum. Bazen sabahın beşinde yoldaşlarla beraber broşür dağıtmak için fabrikalarda oluyordum. (Hamilton, 1995a:29)

Sosyal veya profesyonel gruplardaki bireyler kadar alt grupları da özgürleştirmek için liberalizmin hapisaneyi zorla açması gibi, Doisneau ve Ronis tarafından tanımlanmış politik olmayan, sezgisel bağlılık da ait olma kuralları ve sosyo-politik ilişkinin sebeplerini bulanıklaştırır.

Dikkati çeker bir şekilde, belgesel fotoğrafçılığının hayvanat bahçesi denemelerine karşı olması, sokak fotoğrafçılığının bazı alt türleri – sirk, lunapark, bit pazarı – hayvan koleksiyonun değerlerini benimsemesini paylaşıyor gibi görünüyor. (bkz. Bouissac, 1976:108-22). Hayvanat bahçesi farklılaşmanın yeri anlamına gelir, türlere göre sınıflandırmanın yeri, insan ve hayvanın ayrışımı. Hayvanat bahçesinde, türler hayvan krallığına ilişkin bir düzenle suni olarak korunurlar. Yaşadıkları alanlar, hayvanları doğal ortamlarındaki rahatlık hissiyle kandırmak üzerine inşa edilir. Hayvanları özgürleştirmek onları yasa dışılığa mecbur etmek ve uyumsuzluk yüzünden yavaşça ölmeleridir. Hayvanat bahçesi, Latin bir ismin kesin otoritesine kilitlenmiş, genetik olarak kodlanmış davranışlarına göre görevini yapan hayvanları bulmaya gelen insanların yeridir. Hayvanları beslemeyiniz; bu onlara kendileri hakkında yanlış fikir oluşturur; biz sizin yerinize, ve doğru besinlerle onları besliyoruz. Hayvanların doğasına yapılan bunca haklı müdahale için, Thomson’ın ceylanını aslan kafesine koymuyorsunuz. Doğal hayvani etkileşim neredeyse soyut olan sergisel sessizliği, ve güvenle kadraj içerisinde duran görüntüyü altüst edebilirdi.

Diğer taraftan hayvan koleksiyonu, insanların ve midilliden deveye, kaplandan su aslanına, her çeşit hayvanın, her şeyin zoolojik anlamda

muameleye ihtiyaç duymadığı, rol yapmanın karakter dışı olduğu ya da hiç duyulmamış birlikte yaşam modelleri yarattığı süregelen bir dünyada ayırım gözetmeksizin ikamet ettiği yerdir. Hayvan sosyalleşmesinin çizgileri ve kendini tanımlaması sürekli olarak yeniden çizilmektedir. Develer uygun boş bir arazide, bağlanmış bir şekilde, palyaçonun muzurluklarıyla eğlenmeyen bir insan memnuniyetsizliğine ya da bir çocuğu gezdirmeye çıkmış gibi gürültüyle otlarını yerler. Alain Lanavere'nin lunapark tarifi hayvan koleksiyonu prensibinin daha sonraki bulgularını şöyle keşfeder:³

bir mucize, çünkü lunapark kendi içerisinde binbir çelişkiyi bulanıklaştırmayı ve karıştırmayı beceriyor. Çok iyi bilinir ki: lunapark zengin ve fakir, büyük ve küçük arasındaki farkları kaldırır, hatırlanması zor gelenekleri ve modern buluşları bir araya getirir, ritüeli ve kendiliğinden oluşu, çılgınlığı ve ağırbaşlılığı, kurala uymayı ve aykırılığı, masumiyeti ve canavarlığı birleştirir, öyle ki bu nedenle lunaparka giden biri kendisini çılgın zaman yaşamaya atar [*faire la fête*], platform perküsyoncusu ya da palyaçodan ayrı olduğunu söylemek imkansız olacaktır ve bundan dolayı şov beklediğinizden bambaşka bir yerde sonlanacaktır. (1995:11)

Hayvan koleksiyonu birçok anlamda hayvanat bahçesinin demokratikleşmesidir. Sürüngeçenler daha fazla sürüngeçen kovuklarına bağlı değillerdir ve hatta yanlışlıkla amfibi (karada ve suda yaşayan) memelilere akraba gösterilirler. W.E. Henley'in Londra çeşitlemeleriyle ilgili şiirlerinden biri, "Lady", sokak fotoğrafçısı tarafından teşvik edilmiş ve sömürülmüş, sınıf ayrımları arasında özgürce dolanıma izin veren güvenilir, sosyal göstergelerden kopuşun bir bulgusu gibidir, işte burada, Londra kasabaları ve sınırlarının gelişigüzel bir karması gibi hayal edilen şiir:

The Row'da betimlenmiş bu fuar yarattığı
Etrafındaki 'zina yapan eşcinsel dünya'dan biri gibi
En iyi *Serpentine* gösterebilirdi ve belki kolaylıkla
Streatham's Hill'de ya da *Wimbledon*'sda veya
Geç saat yemeklerini yağlayan Brixtonian mutfaklarında bulunabildiğini
de sayıyorum

Kuvvetli mekan duygusu şehir pitoreski içine sızıyor. Sir George Lawrence Gomme 1900 lerde şunu önerirdi 'mükemmel rotaların biri boyunca bir otobüsün tepesinde bir yolculuk... resimleme duygusu olanlara Londra sokaklarının tamamıyla kendine özgü güzelliklerini gösterir' (Andrews'den alıntı,

1994:284). Ayırt edici özelliklerin çok çeşitliliği, metinsel farklılıkları, taklit edilemeyen renkleri içerisinde evden çalışanların bir görünümü, işlerini belli semtlerde işleyen seyyar işçilerin bir görüntüsü resimlemeye meyilli seyyahları şüpheli kılan çerçevelenmiş bir renklilik yaratır. Doğal olarak varsayabiliriz ki birinin bağlı olduğu sosyal emirler daha aşağıya çekildikçe, bunlardan en belirgin olanları fiziksel ve davranışsal özellikler olacaktır.⁴

Kozmopolitlik şüphesiz aranan nesneden ziyade yalnızca turistler, pitoresk *koleksiyoncuları* yaratır. Bu belirgin özellik şehir pitoreskini geçici olduğu kadar uzamsal hapis/hapsedilmiş de yapıyor. *Le Flâneur des deux rives* (İki Yakanın Boş Gezeni) (1918)'de Apollinaire'in 'pitoresk' (resmedilmeye değer) kelimesini iki kere kullanması ve her iki durumda da 'köşe' ile birleştirmesi bir özelliğidir: Berton sokağı 'Paris'in resmedilmeye değer köşelerinden biri'(1996: 10) gibi tasvir edilirken, Ambroise Vollard'ın 'Lafitte sokağı mahzeni' (kapalı) 'Paris'in resmedilmeye değer bu köşesi' olarak anılmıştır. Pitoresk eski mahallelere (eski ve hoş), yerel zanaatkarlara ve dönemeçlere duyulan odaksız nostaljiyi besler ve biz nerede olduğumuzu bilmeden önce mekanın ve alışkanlıkların orijinalliğinin bir ölçüsü haline gelir. Fakat bu orijinallik gerçek farklılığın risklerinden arınmış, zaten onaylanmış, ilişkinin dinamiği olmaksızın çoktan bir resim olan orijinalliktir.

Brassaï'nin *The Secret Paris of the 30's* daki önsözünde, 'pitoresk' yalnızca bir kez görülür, Brassaï'nin edebi danışmanlarından biri olan Mac Orlan'ın bir alıntısından: '...1900'lerdeki yaşamın en dokunaklı bölümlerinden birini oluşturan, pitoreskin bütün ipuçlarının neredeyse tamamen ortadan kayboluşu, bir gerçektir' (1976: syf.belirtilmemiş). Mac Orlan 'pitoresk'i belirli bir dönemin 'la belle époque' (Paris geceleri pitoresksizlikte kaybettiklerini lüksle kazanmışlardır', 1965:74), yaşam tarzıyla bağdaştırır. Brassaï kendisi de bu kelime üzerine çok fazla ilgili değildir ve Paris yaşamına bağlılığı hakkında konuştuğu zaman 'şaşkınlık', 'cazibe', 'yeni doğmuş sevgisi', 'gerekli karasevda' gibi kavramlara başvurur.

'Pitoresk'i eleştirel ayrımcılığın bir terimi olarak kullanmaya çalışmak bize çok az şey kazandırır, bir anlamda estetik tutarlılığındaki kayıptan dolayı –

Viktorya döneminde pitoreski izlediğimizde onun teori olarak tutarlılığını kaybettiğini görürüz, kendisini onu hiç ilgilendirmeyen yollarla ortaya koyar ve sonuçta kültürel üretimin her alanını doyurur. (Armstrong, 1999:56)

- sebebi kısmen, ve bundan dolayı, farklı eleştirmenler tarafından farklı algılama ve ağırlığa sahip olmasıdır. Etkisi açısından belgesel ile sokak fotoğrafçılığı arasında temel bir ayrım yapmak açıkça çok cesur olurdu. Belki de daha faydalı olarak şunu diyebiliriz, pitoresk bize fotoğrafın kendi paradoksunu anlamamızda yardımcı olur. Nancy Armstrong'un işaret ettiği gibi (1999: 32-74), William Gilpin'in 1792'deki, pitoresk üzerine üç makalesinin (i) pitoreskte estetik değerleri demokratikleştirmesi (orta kültür değerlerinin başlaması); (ii) manzara ve çevrenin metalaştırılması; (iii) 'pitoresk olarak sınıflandırılan bir nesneden alınacak tek duyum görüntü' (36) tesbiti; (iv) gerçeğin yörüngesini nesneden görüntüye çevirmesi (nesneye değer vermeye başlayan aslında görüntüdür) gibi etkileri olmuştur. 1869'da, Henry Peach Robinson, fotoğrafçılığın pitoresk için seçilmiş araç olduğunu onaylamıştır: 'Doğası gereği fotoğraf olağanüstüyü gösterme gibi bir iddiada bulunamaz, fakat güzellik onun zenginliği anlamında sunulabilir ve pitoresk bundan daha mükemmel bir yorumlayıcıya sahip olamaz' (*Pictorial Effect in Photography*, 1869; Harker'dan alıntı, 1979:27) (*Fotoğrafta Resimsel Etki*). Fotoğrafın altında yatan benzerliklerle ilgili daha farklı değerlendirme ölçütleri olabirdi (örn. Mac Orlan: 'Fotoğrafı zamanımızın en güçlü ekspresyonist sanatı olarak görüyorum...'. 1965: 28), fakat Robinson'un 'estetik realizm' görüşüne göre, on dokuzuncu yüzyılın son dönemlerinde ciddi olarak, P.H. Emerson'la bile, karşılaştırılamazdı. Pitoreskin ima edilen anlayışı, fotoğraftaki gibi, kişi özelliğiyle görüntüsel olanı birbirinden ayrı tutar. Alışılmamış, tek, orijinal, 'yerel renk' olanın işlenmesi görsel olanın, zaten resim olanın, fotoğraflanması ve turistik estetiklerin metalaştırılmasıyla el ele gider. Hem belgesel hem de sokak fotoğrafçılığı, pitoresk (ilginç, resmedilmeye değer) arayışında muhtemelen kendi paradokslarında zor duruma düşerler.

Bu paradoksallık, daha önce gördüğümüz gibi, kendini kadrajın belirsizliğinde ifade eder. Sokak fotoğrafçısı için, vizörün değişken kadrajı bir aydınlatma aracıdır, yoğun olmayan, hayata odaklanan, bir epifani (aydınlanma, tanrının bir an görünmesi) gibi, daha doğrusu daha lezzetsiz dikkatsizlikler arasındaki bir oyundan yakalanıp çıkarılmış lezzetli bir dikkatsizlik gibi bir aydınlıktır. Fakat kadraj, zaten var olan tenezzül etme tehdidi gibi her zaman mevcut olan bir tehlikeyi daha beraberinde taşır; yerleşik ve kendiliğinden onaylayıcı, estetik birliği tarafından bağışlanmış, çok kısa süren karmaşa ve coşkun tenezzülü. Deneyssel, post-Piktoryalist

fotoğrafta, genellikle daha gevşek bir anlamda ‘Yeni Vizyon’ fotoğrafçılığı olarak anılır. Kadrajı, subjektif devamlılıkları ve özne ile bakan kişi arasındaki değişimi yaratan ve ortaya çıkaran bir biçimde buluruz. Sokak fotoğrafçılığı bağlamında ‘Yeni Vizyon’ tekniklerinden bahsederseniz, hala göreceli olarak kısıtlı bir görsel uygulamadan konuşmuş oluruz. Fakat Germaine Krull’un 1928’deki serseri fotoğrafları, kadraj kullanımı açısından, bizleri ahlaki olarak yüzleşilmeyen serserilerle ilişkimizi yeniden ölçmeye sevkeder, suç ya da kin duygularımızı denetlememizi, sormaktan ziyade ilişkimizi hayal etme yollarını denememizi ister.

Kadraj etkisinin bu farkını algılayabilmek için, Jonathan Friday’in fotoğrafın nedenselliği ve manugrafinin (resim, çizim, kabartma ve kolaj) amaçlılığı arasında yaptığı ayrımı hatırlamalıyız:

Fotoğraflar resmettikleri dünyaya nedensel olarak bağlıdırlar, fakat manugraflar dünyayla kasıtlı bir ilişkiye sahiptirler, manugrafin inançları, görüşleri ve becerileri bir manugrafta betimledikleri dünyanın tek belirleyicileridir. (2002, 39)

Fotoğrafik sürecin en temel nedenselliği – gerçek dünya, fotoğrafın kaçınılmaz nedenidir – fotoğrafın öznesiyle kolayca iletişime geçebilmesidir: kamera yansız bir üçüncü taraf/üçüncü kişi olduğundan nesneler bizim onları gördüğümüzden daha farklı olamazlardı. Fakat biz fotoğrafçılığı, bizi fotoğrafın destek-kadrajındansa vizörün göz-kadrajı hakkında daha bilinçli yapan haliyle, zaten resimlerini oluşturulabilen, *senaryolaştırılabilen*, yeniden kadrajlanabilen boyutlarında incelemiştik. Göz-kadrajı canlandırmasının daha yakın bir sonucu kadrajın ilk kişiliği, renkleri, gerçek dünyayı karşılaması bağlamında amaçlı olmasından çok onu kaydetmesi daha önemlidir. Örneğin bir serserinin belgesel fotoğrafına bakmalıyız, Don McCullin’in *The Voice of Liquor / Destitute Men (Likörün Sesi / Yoksul Adamlar)*, *London / Down-and-out shouting confused political obscenities (Londra/ karışmış siyasi küfürler bağırان perışan)*, *Spitalfield Market (Spitalfield Pazarı)*, *London (Londra)* (1973) – ve neye dönüştürüldüğünü düşünmeliyiz (ona bir iple bağlanmış ceket); serseriliğe zorlanmış, sahip olduğu çok az şey ise *zorunluluktan*. Krull’un bu fotoğrafındaki görüntü çok farklı ve doğrudan sokak fotoğrafına ait: onun berduşları yalnızca berduş olmak için seçilmemişlerdir, fakat yoksun durumları ve geçici aitlikleri özlerinde taşıdıkları gururu azaltmadığı için seçilmişlerdir. Dahası, jestleri, tavırları ve davranışları bizlere derbederliğin intikamdan çok



RESİM 25 Germaine Krull, *Tramp (Under the Bridges)* (1928)
[Berduş, (Köprü Altıları)]

bir hayat biçimi olduğunu, onların *berduş* kıyafetler içerisinde gerçek burjuvalar olduklarını hatırlatır. Görüntülerden birinde, bir kadın berduş, terlikleri (?) çıkmış bir vaziyette bir banka oturmuş, gazetede Goya ile ilgili bir makale okumaktadır; bir diğerinde, bir kadın berduş piknik yapan bir sosyete kadını duruşundadır. Berduşlar üzerine Henri Danjou tarafından yazılmış ve Krull'un on adet fotoğrafıyla örneklenmiş *Vu* makalesinde, berduşlardan birinin bir bakanın yeğeni olduğu, diğerinin (Goya hayranı olan) bir kontes olduğu ve 'Trompe-la-Mort' (Hilekar-Ölüm) adındaki bir başkasının (vefat etmiş) bir milyoner olduğu ve bir şato aldığı fakat haftada bir, en sonunda hayatına mal olan serseri yuvasına döndüğü anlatılıyor. Bütün bu insanlar

renkli hikayelere sahipler, fakat Krull'un kendisinin de belirttiği gibi⁵ düzenli hayatlarını yönetirler.

Bu fotoğraflar, bu anlamda, on dokuzuncu yüzyıl tarzı avareliğini çalışma etiğinden ve hayırsever hükümet kurumlarından bir öz-ayırışma hareketi ve berduşları kendinden emin, kaygısız, farklı, barışsever ve genellikle engelsiz hayatlarıyla geçinmek için ellerinden gelenin en iyisini yapan kültürlü karakterler olarak idealleştirme konusunda yardımcı oluyor gibi gözüküyorlar. Eğer şair kendisini şehrin enkazlarında yaşayan, onu kullanıma ekleyen, sosyal köşelerde ve deneysel uçlarda hareket edebilen paçavracı ile ilişkilendirebilseydi, berduş ile manevi benzerliklerini iddia etmek aynı derecede kolay olurdu. Daha belirgin olarak, Yeni Vizyonun kadrajı temasın ve algısal dönüşümün bir görsel benzerlik sağlamasına yeterli olabilirdi. Bir berduşun havadan görünümü (Resim 25), rıhtımdan dosdoğru kıyıya doğru bakan, onu görüntünün üstüne, dik bir duvara eklenmiş gibi konumlandırıyor.

Figür yüzen çöp parçalarıyla çevrelenmiş – onun galaksisi- uykudan dolayı ağırlıksız gibi yerçekimine karşı koyuyor ve dünyaya, görüntünün sağ alt köşesinde duran demir halkayla bağlanıyor. Görsel disoryantasyon gibi uyarılar izleyiciyi sadece o pozisyonun inşa edilmesine değil aynı zamanda fotoğraf makinasının pozisyonuna da işaret ediyor-fakat ayrıca “sanki” özneyi metaforik olasılıkların sahipliğinden kurtararak yeni bir dünya ile ilişki içinde hayal etme sürecini cesaretlendiriyor.

Kadrajla ilgili konuya dönüşümüz, daha belirgin olarak kadrajın yalnızca fotoğrafın öznesine dünyanın yerleşik yapıları, sınırları ve ayırıcı çizgileri içerisinden bir yer bulmaya çalışması değil ayrıca hem öznenin hem de fotoğrafçı/bakan girdisini düzenlemesi ve kontrol edişine dönüşümüz, belki de bir sokak fotoğrafçısı olarak hırslarını sokak fotoğrafları yazarlarınıninkine oranla dengelemeyi en çok başaran kişi olarak Brassai'nin çalışmalarında görülen uzaklık ve yakınlığın belirsizlikleri ortaya çıkarır.

Brassai, Parisli tipi 'portrelerini' ve İkinci Dünya Savaşı sonuna doğru durumları – 'Le Bistrot-Tabac' ('Café-Gazete Bayi') (20 Ağustos 1943 tarihli), 'Le Chauffeur de taxi' ('Taksi Şöförü') (25 Aralık 1946 tarihli), 'Soliloque à la fermeture' ('Kapanıştaki Monolog') (tarih belirtilmemiş), *Histoire de Marie* (*Marie'nin Hikayesi*) (1949 da Henry Miller'in önsözüyle ayrı olarak yayınlanmıştır) - yazmaya döndüğünde bu serbest ritimli, kendinden doğaçlama diyaloglar ve monologlar ve okuyan kitle arasına alışılagelmiş

şiiirsel kadrajlar sokmak söz konusu değildi. Fakat bunlar açık ve net bir konuşmanın *kaydedilmiş* örnekleri değil *raporlanmış* örnekleridir. *Histoire de Marie* 'de, 44 fasıldan oluşan ve iki bölüme ayrılan ('Propos de Marie' [Marie'nin Gözlemleri]; 'Le Proces de Marie' [Marie'nin Davası]), 6 aşağıdaki türden nükteler buluruz:

Şato Hayatı

Ben gençken de Şatoda yaşırdım
 Bu Şatolarda ne yapardım?
 Eğer bilmeniz gerekiyorsa, Tuvaletler!
 Tuvaletlere bayılabilirsiniz!
 Ondan sonra, Merdivenleri yaptım.
 Ama Merdivenler, çok da bana göre değiller.
 Merdivenlerime hiç bayılmadım.
 Yapmam gerektiği yaşta, Çamaşır benim tercihim.
 Bugünlerde kimse Çamaşır yıkamak istemiyor.
 Bu da Gerekliyi getiriyor. (1949:33)

Brassaï büyük harfler kullanıyor, çünkü bize Marie'nin büyük harflerle düşündüğünü anlatıyor, ve bu büyük harfli kelimeler onun dünyevi kaygılarının takımyıldızından geliyor. Aynı araç, 'Le Chauffeur de taxi'de de bulunabilir. Fakat buna rağmen, ünlü düşmelerine, basit sözdizimine, gereksiz laf kalabalığına, acayip iyeliğe ('my Stairs') rağmen, zar zor okumuş birinin dolaysız bir konuşma dili değildir bu. Nerede duraksamalar, yanlış başlangıçlar, mırıldanmalar, dolgu yazılar? Warehime Brassaï'nin belirsiz pozisyonunu şöyle özetliyor:

Dikkat çeker bir şekilde, Brassaï'nin fotoğrafik çalışması ve fotoğrafın yerinin modernizmden kitle iletişim kültürüne geçişindeki çelişkileri somutlaştırmadaki yaklaşımı bir taraftayken, yazdıklarıyla aynı çelişkileri yinelemektedir. Model olarak konuşmayı alarak 'Fotoğrafın ruhunu' edebi bir formda irdeleyerek çözmeye yelteniyor. (1996:173)

Brassaï kendisi, şimdiye kadar yayınlanmamış şiirleri ve *Histoire de Marie*'nin toplandığı *Paroles en l'air (Boş Kelimeler)*'in girişinde, çözmeye çalışmadan bu çelişkileri işaret ediyor. Brassaï bir karaktere anahtar olabilecek ya da bize olma yakınlığı verebilecek şekilde kendini Diderot, Proust, Joyce ve Max Jacob'un, 'sözlü snapshotların' obsesif biriktiricilerinin, hizasına koyuyor. Ama Brassaï ses kayıt cihazı değil, daha da önemlisi bu dinleyicinin dikkat

kalitesini alçaltır (dinleme işinin makina tarafından yapıldığını yanlışlıkla düşünen) ve bantlanmış konuşmanın deşifresi aynı konuşmanın hafızasının aslı gibi değildir: göz gibi kulak da seçicidir, konuşmayı canlandıran o kelimeleri seçerken (komik, salakça, orjinali şiirsel gibi işaretlemek) ve bütün diğerlerini seçmezken; kulak aslında yazılının ajanı gibidir.⁷

Bu seçim süreci hafızanın yaratıcı bir hareketidir: dinlemek ve kaydetmek arasında bir yerde, hafıza önemli ayrımlarını yapar. Ses kayıt cihazı dinlemez, yalnızca duyar; ses kayıt cihazı hatırlamaz, yalnızca tekrarlar. Vebu hatırlama, seçme süreci, çalışma içerisindeki bütün unsurların 'birlikte varolmuş' (Brassaï'nin terimi ['consubstantialised']) ya da ayrılmaz birliktelik sürecidir ve çalışma sanatçısıyla birlikte var olur. Yine de Brassaï, son bölümde, acemi gerçeğinin, farklılığı benimseme, düşüncenin, duygunun, ifadenin diğer çeşitlerine girişteki becerinin türdeş tarza tercih edilir olduğunu da aynı ölçüde kabul ediyor. Hatta *Paroles en l'air* 'in fotoğraflarının ruhuyla yazıldığını, ve karakterlerin 'kendi ışıklarında' bırakıldığını çok açık bir biçimde ifade eder: yorum, açıklama, psikolojik analiz ya da ayrıntılarına inilmiş durumlar olmadan:

Böyle bir yazın türünde, tevazu, kendini göstermeme nesnenin yararına-
dır, ilgisizlik yazarın esas değerleri halini alır. (1977:24)

Brassaï kendini bu öz çatışmanın içinden, yazında bir çatallaşma önererek kurtarıyor, elli yıl önce fotoğraf ve resim arasındakine benzer bir şekilde. Kendisini şiirsel yaratım, fantazi ya da imgesel olanlarla değil gündelik gerçeklikte görünmeyi, sürprizleri çıkaranlarla aynı hizaya koyuyor. Bu sonuncuya Brassaï '*fotoğraf ruhunda*' (1977:27) edebiyat adını koyuyor, bu fotoğraftan önce gelen ama onu özellikli olarak görünür ve anlaşılır kılanın fotoğraf olduğu bir ruh (1977:27). Ve hatta burada Brassaï eski pozisyonuna dönen bir fikir değişikliğine gidiyor gibi görünüyor: Claude Roy'un '*fotoğrafın ruhunda*' edebiyat tanımlamasının fotoğrafik görüntünün kendisi için de geçerli olduğunu ileri sürüyor: '*yazarın hiçbir şey yaratmadığı ama bununla beraber yazarın herşey olduğu*' bir ifade biçimi. Bu kulağa şüpheyile, namevcut ama beraber var olan yazarın uygun paradoksu gibi geliyor, kendi açıklamasıyla dağılmamış bir şüphe: '*Ben hiçbir şey yaratmam, ben herşeyi tasarlarım* (tasarlamak yaratmayı değil, düşünce yoluyla gerçekliği ifade ediyor)' (1977:27-8). Bu tasdikler bizim konumuz için iki çeşit sonuç yaratıyor.

Birincisi, Brassai ile birlikte, bizi değişim içindeki sanatçıya geri götürmüş bulunmakta, sokak sanatçısı hala geçmişe ve Baudelaire'nin Constantin Guys'ın sahip olduğu hayal gücüne sıkıca bağlı. Bu yüzden çok şaşırtıcı değildir ki Brassai gerçek atası Guys, daha net olursak Baudelaire tarafından açıklanmış Guys gibi onay konusunda ısrar ediyor. Fakat Brassai Guys'ı kalabalıklar içerisindeki uyanık adam ve dünyanın adamı olarak, algısal akut hassasiyetleriyle, iyileşen ve çocuk gibi, anlatan parçaları seçerken ana fikir ve hafıza süreçlerinden hiç bahsetmiyor. Soyunu geliştirmeye devam ederken – Rembrandt, Goya, Daumier, Hokusai, Degas, Toulouse-Lautrec – ölçütü, onların çevrelerindeki sokaklardan ne kadar çok öğrendikleri olarak belirliyor. Daha şaşırtıcı olan belki de Guys'ı 'modern anlamda görgü tanıklığında raporlama'nın (Sayag ve Lionel-Marie, 2000:282) öncüsü olarak belirtmesi. Fakat Baudelaireyan ana fikir düşüncesinde, Rembrandt'ın metodunu son açıklayışında açık bir anafor vardır:

Ve görmenin heyecanıyla, bütün gereksiz detaylar zaman kaybı olabilirdi, sadece etkiyi hızlıca yakalamak zorunda değil aynı zamanda onu en çıplak özüne indirgemeli, insanları ve donuk nesneleri belirten o en önemli detay çıkarılmalıdır. (Sayag ve Lionel-Marie, 2000:283)

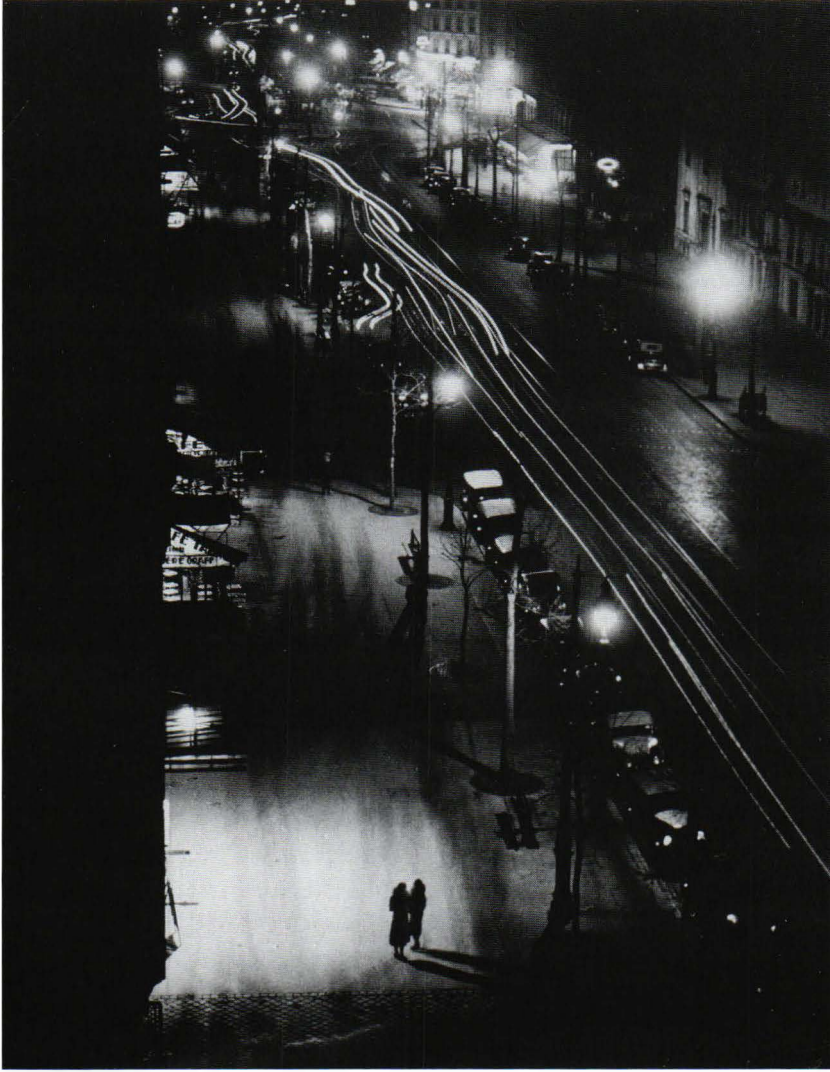
İkincisi, burada ortaya çıkarılan konular bizim nedensellik/kastilik kaygımızla ilgililer. Hafıza fotoğraf çekebilir mi ve eğer çekebilirse ne tür bir amaçlılık onu göstermesini sağlar? Brassai ile ilişkili olarak hafızadan galiba üç şekilde bahsedilmek istenebilir. İlki Brassai'nin fotoğraflarının hatırlanan iç görüntüler olduğu fikriyle alakalıdır. Fotoğrafik görüntünün gizliliği, kendisini görüntü olarak göstermek isteyen algının gizliliğini yansıtır. Brassai'nin Paris fotoğrafları onun önceden görülmüş, ön-fotoğrafik günlerinin (1924-29), onu takip eden görüntülerin gerçekleştirilmesidir: 'Bu adamın bazen fotoğraf avladığı söyleniyor. Ama hiçbir şey avladığı yok. Aslında fotoğraflar tarafından tuzağa düşen, avlanan kendisi' (Sayag ve Lionel-Marie, 2000:280). Brassai'nin Proustyan hafıza ve filmin gelişmesi arasında çizdiği paralellige atıfta bulunabiliriz: 'Bu araftan ne hafıza ne de gizli görüntü *deus ex machina*'nın (tanrı makina, hızır gibi yetişip sorunu çözen), kelimenin açıkça belirttiği gibi, girişimi olmadan elde edilemez' (1997:173). Ve bu, Lartigue ve Cartier-Bresson'un, obtüratörün ortaya çıkışında, bir çıkış noktası için yaşadığı tüm kişisel arayışlarının baskısı hakkında söyledikleriyle bağintılı olabilir.⁸

İkinci durumun ayrıca Proustyan bağları da vardır. Proust 'un *À la recherche du temps perdudaki* (Kayıp Zamanın İzinde) anlatıcısı, Marcel, Chateaubriand, Balzac, Nerval, Wagner gibi diğerlerinin metinler arası yardımıyla kendini keşfeder, hatırlar ve sanatsal uğraşısını anlar. Benzer bir yolla, metinler arasılık, hatırlanmış edebiyat ve resim, Brassai'nin deneysel derinlik, kültürel yerleşiklik, etkileyici geçerlilik ile beraber bakış açısını yerleştirdiği yoldur. Çünkü fotoğraf değil ama resim ya da edebiyat görmez ama yazar, böylece kişisel optik ilişkiye destek verir, yardım eder ama ona karışmaz ve onun yerini almaz. Burada eğer göz geçmişte okuduklarımızı ve gördüklerimizi süzebilseydi (filtre), sadece daha zengin görebileceğimizin iması değil, aynı zamanda daha derin, silinmez bir şekilde görebileceğimizin iması var. Metinler arasılık dizinselliği amaçlı kılar.

Üçüncüsü, Brassai kendi fotoğraflarını hatırlıyor. *The Secret Paris of the 30's* (30ların Gizli Paris'i) (1976), zaten önceden *Paris by Night* (Gece Paris) (1932)deki 1930'ların başındaki fotoğraflarıyla, sahiplenilmeyen *Voluptes de Paris* (Paris Memnuniyetleri) (1935) fotoğraflarının yeniden toplanması gibi görünebilir: ve geniş anlamda bu doğrudur. Fakat daha dikkatli gitmemiz gerekir. İlk bakışta *Paris by Night* ve *The Secret Paris* dokuz fotoğrafı paylaşır gibi gözüküyor; aslında hiç paylaşmıyorlar. Makina aynı pozisyonda ama zaman bir ya da iki saniye ilerlemiştir; ya da kamera açısı tersine çevrilmiştir; ya da özne aynı yerde bulunuyor olsa bile farklı giyinmiştir. Bu gerekliliğin sonucu olabilir: Sayag *Paris by Night*'ın yayınlanmasının ardından, Brassai'nin negatifleri yayınlayan kişide kaldığı için ulaşamadığını işaret eder (Sayag ve Lionel-Marie, 2000:20); fakat burada durumun gerekliliği, varoluşun gerekliliği, kastilik ve nedensellikte çakışıyor. Fotoğrafik baskının belirgin sabitliğine karşın, görüntüyle kurulan görsel ilişki akışkan, sabit olmayan bir şekilde, hafızanın değişkenlerinin sağlayıcısı gibi hareket ettiği bir biçimde kalıyor.⁹

Fakat görüntünün kopyaları/çeşitleri onun kendisi değildir. Her yeni yayında, fotoğraflar tonsal dizi, kontrast, kesimlerdeki değişiklikler ve kağıt farklılığı gibi birçok değişiklikten geçiyorlar – *Paris by Night*'ın mat dokusu, siyahları daha derin işler, onu daha yumuşak, daha kararan ve daha dağınık yapar.

Metinsel materyaller değişik baskılar da uygular: *Paris by Night* serisinden Byrrh tuvaleti için kullanılan başlık : 'Gece ve iç aydınlatma, gaz lambasının



RESİM 26 Brassai, *Two Girls Looking for Tricks, boulevard Montparnasse* (yaklaşık 1931) (*Müşteri Arayan İki Kız, Montparnasse bulvarı*)

hafif ıslığıyla vurgulanan sessizlik ve akan suyun oluktan kesintili olarak sızışı; hepsi çirkin tuvaleti farklı ve narin bir abide yapmak için biraraya geliyorlar, *The Secret Paris*'teki ilgili başlık bize cesurca 'A urinal in the Boulevard Saint-Jacques (c. 1932)' ('Saint-Jacques Bulvarı'nda bir tuvalet)

derken. *The Secret Paris*, fotoğraflarla olduğu gibi onların tarihleriyle de titiz ve tam bir metinsel eşlik sağlamıştır ama *Paris by Night*'in şimdiki halinden yine de oldukça uzaktır. Bir anlamda, bu tarihin basit bir etkisidir: bunlar 1976'nın perspektifinden çoktan kaybolmuş bir dünyanın görüntüleridir: 'Birkaç yılda her şey değişir, yarım yüzyılda her şey anlaşılamaz derecede uzaklaşır' (1976:syf belirtilmemiş).

Fakat diğer bir anlamda, öz'ün süresi bağlamında, öz'ün kendini çoğaltması ve devamlılıkları temellendirmesi bağlamında, bu kayıp, yeniden bir kazanımdır: 'Benim için de, ya da 40 yıl önceki diğer ben için de, alçak yerlere ve şüpheli adamlara olan delicesine tutkum şüphesiz ki gerekliydi' (1976: syf. belirtilmemiş). Brassai'nin hayat kadınları kaydı ('Les Filles de joie') bizlere 1930'lardaki fuhuş hakkında ve mesleğin geçirdiği değişiklikler hakkında bilgi verir. Ama fotoğraflarla verilen etki, şu an bizden uzakta olan geçmişi yansıttıkları, bu kadınların lamba ışığında aydınlanan yerlerinden müşteri arayışlarının, görsel dokümanlar gibi izole edildiği etki değişmelidir: bunlar fotoğrafın kasvetli 'aşağılama'sına uğramış değil, tarihin sürecine vücut vermiş kadınlardır: Rue de Lombards'da yarı çıplak haliyle çalımla yürüyen, yoldan geçenleri çeviren ve on dördüncü yüzyıl sokak kadınlarının çapkınlara fısıldadıkları gibi hep aynı şekilde "Benimle gelmek ister misin?" fısıldanışları' (1976:syf belirtilmemiş) (Brassai'nin burada kullandığı şimdiki zaman, açıkça, çizginin öbür tarafına düşüyor). Bu etki 'Müşteri arayan iki kız, Montparnasse bulvarı' (c. 1931) (Resim 26) adlı fotoğrafta çok iyi yakalanmış gibi gelir bana. Uzun ışıklar, (şu an olmayan) araçların ışık yolundan geçtiklerini anlatıyor; zamanın bitmeyen geçişinin kalıcı izi boyunca, iki kadın bir mağazanın vitrininden yansıyan ışık havuzunda duruyorlar. Bu kadınlar hem yakalandıkları sürenin içerisinde hem de onu çevreliyorlar; onlar anın bir elemanı ve aynı zamanda anın kendinden daha yavaş hareket eden, tarihin kendisidirler.

Ayrıca, fotoğrafların sunulduğu yolla eleştirirsek, Brassai'nin hayat kadınlarını interaktif görünüm, sürekli değişen seçkinler, bir yönden sinematografik, Degas'ın bale dansçıları grubunu hatırlatan bir biçimde görmeye yönlendiriliriz. Bu belgesel fotoğraf makalesi ya da hikayesi değil, daha çok algımızda bu görüntüleri oldukları gibi erteleyip böylece daha sonra hepsini birden kolaj olarak gördüğümüz, yaklaşılabileceğimiz fotoğraflar toplamasıdır. Neredeyse kübist olan, farklı görüş açılarını geliştiren bu bakış

açısı – görüntüleri otel camlarından fırlatan, sokak köşelerinden, köşeler etrafından, aynı kadının önden ve arkadan görünümüleri – dümdüz devam ediyormuş gibi değil bir bütünü birleştiriyor gibi görünüyor. Bu yüzden, bakmanın esas görevi hatırlamayı, akılda tutmayı gerektiriyor. Daha fazla materyali yayan, özümseyen köşesiz bir araştırma bu. Belirgin bir görsel nokta yaratan yalnızca son fotoğraftır: bir üst kat penceresinden görüntülenen, rue des Lombards'da bir sokak lambası yanında duran, sokağa 'Changement de propriétaire' ('Sahip değişikliği') işaretiyle bakan bir hayat kadını.

Brassaï'nin bakış biçimi ayrıca Brassaï'nin yazış biçimidir de. 'Les Filles de joie' (hayat kadınları) üzerine yorumu; bağlayıcı, öngörülemez, sırasal bir tutarlılıktan yoksun bir şekilde ilerler. Örneğin bir bölümde hayat kadınlarının rutinlerinden Boccaccio'nun rue des Lombards'da doğmuş olduğu, banker John Law'un ilk bankasının rue Quincampoix'te açıldığı gerçeğine ilerler ve sonra rue Quincampoix'nın 1930'larda 'şişman kızlar' açısından zengin olduğunu anlatır. Bir diğerinde, hayat kadınları arasındaki dayanışma ve çekişme hakkında karışık incelemeler yaptıktan sonra Brassaï otelinin – bir *hôtel de passe* – şaşırtıcı biçimde konforlu olduğuna (Douanier Rousseau'ya bir atıfla) işaret eder, hayat kadınlarına ait diğer davranışlara dokundurup, yeniden belli bir olaya döner: hayat kadınlarından biri olan Eliane'in Saint-Lazare (hapisane/hastane)'den zafer gibi dönüşü. Bu *flâneur*un dolaşması gibi, 'büyülü ruh hallerinde kapıldığı akıntı' (Pierre Borhan'ın dolanan İzis açıklaması; 1990:174), ya da kendisini 'ruhlarımızın lirik hareketlerine, hayallerimizin dalgalanmalarına ve bilincimizin [bilinçsizliğimizin] çırpınmalarına' adapte eden Baudelaireyan düz yazı şiiri gibi hareket eden bir yazı.

Birçok yönden Brassaï geçmişi hatırlatıyor gibi görünüyor, Baudelaire ve Proust'dan derince etkilenmiş, Bölüm I'de genel hatlarını çizdiğimiz fikirlerin çoğuyla mücadele eden bir fotoğrafçı gibi. Fakat Brassaï etkeni daha farklı görünen bir sokak fotoğrafçılığı hayal etmemizi de sağlıyor. Karar verme anının, tek bir görüntüye sahip olmanın abartılan değerinin, yaratıcı ve algısal amaçsallığın ve bunun sınırsızlığının gözlerimizi neredeyse kör edişinin ikiz tiranlıklardan kurtulduğumuzda, daha farklı isteklerimiz olabileceğini gösteriyor bizlere. Fotoğrafik türleri ayırma konusundaki haklı isteğimizin yeniden, fakat yalnızca karşılıklı müdahaleleri bağlamında değil, pratik ve ideolojinin önemli değişkenlerini ve özelliklerini birleştirebilen tepkilerin esnekliğinde değerlendirilmesi gerekiyor.

sokak fotoğrafında nü: kısa bir not

Bazıları nü'nün sokak fotoğrafında çok az yeri olduğunu öne sürebilir. Nü ağırlıklı olarak stüdyo ürünü olarak ortaya çıkmıştır ve eğer dış mekan göze alınmışsa bunlar genellikle çıplaklığın doğal karşılandığı ya da mitolojik bir atfın yapıldığı su kenarı, deniz ya da kırsal setlerdir. Eğer kesinlikle varsa, alternatif olarak, başka birisi bunun yeni bir fenomen olarak Marc Riviere tarafından *Up & Down* (2000)'da bulunduğunu varsayabilir. Seine kenarında güneşlenen kadınların yanısıra, bu koleksiyon, göğüslerini Paris'in sokak ve parklarında açmayı kabul eden kadınlarından oluşur. ELéonore van der Bogart'ın bir şehvet parçası olan ve cinsel olarak zamanın dışında kalan açıklaması:

Bir kadın geçiyor. 'Afedersiniz, Bayan ...?' Bir jestin cinsel istek uyandıran keyfi, berrak bir göğsün heyecanlandırışı, güçlü bir baştan çıkarma, bu yabancıнын kendisidir; olabilecek bütün yollarla onun gizemine girmek-tir. Bu simgeyi, göğüsleri meydana çıkarmak. Elinde maki nasıylı yaklaşır. Marc Riviere, onun bütün güzelliği ve yoğunluğu içindeki anı yakalar. Tıpkı aşk gibi, bu iki kişinin oynayabileceği bir oyundur. Her fotoğraf tatlı ve duygulu bir aşkın zaferini ilan eder.

'Berrak bir göğsün heyecanlandırışı', açıkça görülüyor ki bu aynı yazının Fransızca'dan garip bir çevirisidir.

Fakat, açıklamadan da belli olduğu gibi, bu fotoğrafik girişim şehrin sırlarına giren *flâneur* 'un bir görüntüsünü devam ettiriyor; bir bakış (fotoğrafik) 'bu göğsün' peçesini kaldırmaya yetiyor, yalnızca özel bir anın sembolü olarak değil – 'Le temps d'un sein nu/ Entre deux chemises' ('Çıplak bir göğsün zamanı/İki kombinezon arasında) (Valery: 'Le Sylphe') – aynı zamanda kentsel erotiğin ve onun kalabalık içinde anlık patlamasının sembolü olarak. Riviere için, fotoğrafik eylem bir hırsızlık, maddeleştirme ya da domine etme hareketi değil karşılıklı tatmin eden bir suç ortaklığı gibi görünüyor.

Orijinal sokak fotoğrafı nü'sü için en açık aday tabi ki hayat kadınıdır. Çıplaklığını sokakta satan ve müşterinin bunu maison/hotel de passe'de biriktirdiği hayat kadını. Brassai'nin Degas ve Toulouse-Laurec'yi ataları olarak sayması şaşırtıcı değil. Ama 'anahtar deliği' çıplaklığı denen farklı bir Degasyen çıplaklığı vardır tuvaletlerindeki kadınların. Kamusal dünyanın



RESİM 27 Charles Negre, *Nude Lying on a Bed* (c. 1850) (*Yatağa Uzanmış Nü*)

baskılarının gerektirdiği ölçüde anlaşılan özel bir dünyadır. Ya da ne kamuyla ne de evle ilgili bir yer, belki de kapının ötesindeki dünya tarafından talep edilen bedensel temel ihtiyaçların – yıkanma, kurulanma, saç tarama – bireysel derlenme ve yenilenmeye olanak tanımadığı, ikisinin arasındaki zindandır. Belki de tuvaletin kendisi, dar alanlarıyla, yöneten konumuna geçiyor, ruhsal bir korunma alanı değil ama dinlenme mülhetlerini tüketen bir kronometre oluyor. Çıplaklık burada, istek ve cezanın merak uyandıran karışımıdır: öz-erotik ihtimalle vurgulanan, kendine hakim olma durumu için duyulan istek ve istismar ve kendine yabancılaşma için ceza. Bu paradoks 1896 yılında *After the Bath* adıyla, Degas'ın aynı isimli ve tarihli fotoğrafı üzerine temellendirilen yağlı ve pastel boya parçasında çok net görülür.

Caillebotte'nin, birinci bölümde incelenen, *Nude on a Couch* (1880-82)'u bu tip zorlama görüntülere aittir ve onun en yakın atası en yerinde olasılıkla

bir fotoğraftır: Charles Negre'nin yaklaşık 1850'deki *Nude Lying on a Bed* (Resim 27)'i. Denis Roche'nin belirttiği gibi, Negre'nin modeli ne 'nü'nün klasik pozuna (kıvrımlar ve parlak noktalar...) sahiptir, ne olağan eşliği olan cinselistek uyandırmaya, ne de onların kadrajlanmasına' (1999:26). Merkeze konmamış bu vücut, garip bir şekilde üst üste atılmış bacaklar, gövdesinin üstünde ve kafasında dalgın bir huzur muhafaza etmeye çalışıyor. Fakat odanın ve yatağın eğimi ve kesişen köşegenlerin baş döndüren oyunu sakin, memnuniyet verici şehvet düşkünlüğüyle ilgili düşünceleri uzaklaştırıyor. Birinin bu odayı stüdyo olarak görmesi çok zordur: soldaki ayna ya da paravan, ayaklar altında çiğnenmiş kıyafet ya çarşaf, kapatılmış bir şömine ve rafı – sözü geçen anatomik metafor ya da fantazi ikamelerinin hiçbiri. Bu zar zor ikamet edilen, anlaşılması zor bir geçiş mekanı. İçerisi sadece *teknik olarak* iç mekan ve aktif olarak modelin aranan içselliğini yasaklıyor gibi görünüyor. Kısacası, eğer kurmaca tamamen bir metafora, fiziki mahiyetten çok psikolojik bir metafordur: ruh kendini bir araya getiremez, uyumsuz, ayrışık geometriler, gölgeler ve sezgiler içerisinde kayıp giden ruh, kendini düzgün bir biçimde çerçeveleyemez. Bu dışlaştırılmış içsel bir alandır, bir çağrı limanı, içinden yolun tamamıyla geçtiği bir alan. Bu çağrı limanları, çarçabuk gittikleri gibi yalnızca yakalanmış kişilik anlarını sağlar.¹⁰

Zorluk Walter Sickert'in nü'leri boyunca da devam ediyor, fotoğrafik olarak belki de Bill Brandt'ın 'boş oda' nü'lerinde sonuçlanıyor (1945-59, 1977-79). Bu görüntüler her zamankinden daha eksiksiz olarak geniş açılı lensin algısal sapmayı ve halüsinasyon başlangıcını getirdiği alanlarda. rüya ve varoluşsal sorgulamanın psişik alanlarında yer ediniyorlar. Düşük açılara ve modelin yakınlığına birleşik bu seslerin şişirilmesi, görüntüyü resim düzleminden bize ulaştırıyor. Neredeyse bu odalara tıkalı kalmışız ve belki de Brandt'ın bir dönüm noktası olan maun ağacından makinasının polisler tarafından (Hiley, 1982:8) da kazaları, cinayetleri, vb. (Roegiers, 1990:130) kaydetmede kullanıldığını öğreniriz. Sürrealist girişimlerce yabancılaştırılan bu görüntüler, bize suçlardan ve kaygılardan, özün dengesizliğinden, hayallerinden, yalnızlığından ve iletişim kuramayacağımız umutsuzluklarından bahseder; bunlar yalnızca duruşun ve jestlerin dilini, çevrelendikleri eşyaların, tavanların, kapıların ve Hampstead'in, Belgravia'nın ya da Campden Hill'in dünyalarını kısaca görebileceğimiz

RESİM 28 André Kertész, *Distortion No. 60* (1933)

pencerelerin dillerini konuşabilen ifadesiz nü'lerdir. Bir anlamda, bizimle birlikte ve bize temasa geçen onların çıplaklığıdır, şehrin türlü tahliye, suçlama, manipülasyon ve ilgisizliği içinde oluşan bir çıplaklık. Nü'ler gerçek anlamda çıplaklığa izin veren kendi odalarında ikamet edemezler fakat

yalnızca avlarlar. Şehir, kendi başına evleri ehlileştirmeden mahrum kalmış gibi, icra memurları ya da çiftlik kahyalarına odaları ruhsal huzursuzluk ve yalnızlık vermeleri için yollanmıştır.

Brandt'ın nü'leri André Kertész'in 200 *Distortions'a* (200 *Bozulma*) (Resim 28) borçludurlar, bunlar iki modelin panayırlardaki şekil bozan iki aynadaki farklı birçok yansımasının fotoğraflarıdır. Kertész'in görüntülerinde göz kırpan bir müstehcenlik dokunuşu olabilir – başlangıçta *Le Sourire* (*Gülümseme*) dergisi için 1933'te yapılmışlardır – ve kalıcı metamorfoz süreçlerindeki akışkan formlarıyla, anatomik potansiyelin sınırlarını keşfeden ve kendilerinin metaforları haline gelen formlarıyla Sürrealist bir geleneğe aittirler. Fakat bizim için önemleri nü'nün sokak fotoğrafçılığı alanının kalbine, panayıra, getirilişinde yatar. Patrick Roegiers'in belirttiği gibi (1990:152), bu *Distortions* 'lar (Bozulmalar) (resim 28) düş ve tutkunun görüntüleridir. Ayrıca tekrar belirttiği gibi, bunlar görüntülerin görüntüleridir. Kentsel bir sette, bir aynayı ya da vitrin camını memnun etmek için kendimize neler yaptığımızı, ve aynı aynaların ya da vitrinlerin nasıl geri yansıdıklarını, güzellik ve moda için günlük isteklerin fetiş veya kendini bozma yoluyla - kafasız ya da kolsuz manken, bedeni kafası ve kollardan ayrı heykel gövdesi, kel büst bu *Distortions*'un yakınlarıdır- nasıl parodik ve karikatürel bir biçimde ifade edildiklerini bize hatırlatıyor bunlar. Pierre Borhan (1994:200) Kertész'in yönteminin “bu ürkütücü nü'leri dünyanın ve zamanın dışında askıda” bıraktığını belirtir. Fakat başka biri bunun tam aksini öne sürebilir: panayır alanı bir karnaval yeridir, olağan olanın olağanüstü olanla şiddetle, gaddarca, belirsiz bir kişisel merhametle oynadığı; bu eğlenceler bizi kendimizi unutmaya davet ettiği kadar kendi dünyalarımıza, zamanımıza, güdülerimize ve dürtülerimize, kendimizle yüzleşmeye iter.

4

sokak fotoğrafçılığı: dilin uygunluğu ve uygun bir dil

Her ne kadar tarihi ya da tarihleri olsa da (teknolojik gelişmeler, kullanımlar, tarzlar), fotoğrafçılığın bir özelliği de bireysel fotoğrafların gerçek anlamda tarihleri (örneğin kişisel edebi metinlerin ya da resimlerin tarihleri olması gibi) olmamasıdır – fotoğraflar hakkında yığılan bir bilgi birikimi ve fotoğraf yorumunun gelişmesi hakkında bir tarih yoktur. Her seferinde bir fotoğrafı tanıdığımızda, yeni baştan, çizgiden başlamamız gerekiyor gibi; fotoğrafın saf görünürlüğünün anlamlı, dile ait anlamlarının etkilerini önceden ayırmalıyız. Algısal karşılaşmanın dolaysız, göreceli halinden uzak; görüntüyü alıp, onu önyargılı sözler ya da eleştirel tartışmalara sokmadan yaşamlarımızda önemli kıldığımız bilgisizliğimizin farkındalığıyla kendi yolumuzu bulmalıyız. Bazıları, bulunuşundan bu yana fotoğrafçılığın dille değişik simbiyotik ilişkiler keşfettiğini, dilin fotoğrafik görüntülere yalnızca sabit bir eş olmadığını; ayrıca silinmez bir bakış sürecinin içine işlendiğini savunurlar.

Dilin etkisi, yazının görüntüye *amaçlı* bir katkıyla yaptığı fiziksel varlığından öteye gider. Adı konmadan, kadrajlanmış ve bir galerinin duvarında yalnız bırakılmış fotoğraf bile bakıldığında dilin saldırısına uğrar:



RESİM 29 Barry Lewis, *Charing Cross Station, 5.30 pm* (1978)

hafızada, çiziktirilmiş kelimelerle ve görüntülerin devamlı olarak birbirlerine karıştığı ve değişim içinde oluşuyla öznenin fotoğrafın “içinde” yakaladığı önemli faktörler kaçınılmaz olarak herhangi bir yerden sağlanmıştır (Burgin, 1982a:192)

O zaman fotoğrafla ilişkimiz(göreceli olarak) hangi bağlamda sessiz ve/veya (çekinmeksizin) sözlü olmalı?

Fotoğrafla sessiz bir ilişkinin üstünlüğünü savunan ilk argüman basittir, fakat belki de yeteri kadar üzerinde durulmamıştır. Her ne kadar gerçeklik geçmiş ve belki de coğrafi olarak uzak olsa da fotoğraflar yalnızca zamanın içinden yakalanmış anlar değildir; onlar gerçeklikle temasın anlarıdır. Barry Lewis’in *Charing Cross Station, 5.30 pm, 1978* (Resim 29) adlı fotoğrafında vagonun yarı açık penceresinden kameraya bakan kadın, bizim ona bakmakta olduğumuz gibi bir anlamda hala bize bakmaktadır. Bir şekilde zamanın ve mekanın ötesinde görsel bir diyalog mümkündür; her nasılsa bu kare, bu bakış vasıtasıyla, geçmişten oluşu nedeniyle dışlanmamış, insan modeline ya

da tarihi bir belgeye dönüştürülmemiştir. Aslında tam da geçmişten gelişi, bu temasın sihrini yaratır. Görüntü boyunca geçmişe, onun çekildiği zamana yolculuk ederiz ve bu yolculuk başlığı yüzünden kelimeleri yetersiz kılar çünkü görüntüye her ne kadar hakim olabilseler de, o sihre hakim olamazlar. Çünkü kapıyı kavrayan, kapalı tutan parmaklarına; montunun katlarına, puslu camın ardındaki diğer yüzlerle karşılaştırıldığında görüntüsünün ulaşılamaz başka bir dünyadan – fakat bir parçası olmak üzere olduğu bir dünyadan- görülen netliğine, kapının dayanaklarını aydınlatan ışığa, vb. kelimeleri anlamsız kılan bu sihirdir. Şaşırtıcı bir biçimde bunları keşfedişimiz, onlara tekrar bakma ve aracı olmaksızın görsel bir şekilde dokunma isteğimiz, dili bir kenara atar. Bu görüntüyü farklı bir zaman ve mekanla bağdaştıran, bizi seraptan kurtaran, görsel diyalogu bölen, kadını sosyal bir kimliğe dönüştüren dilin girişimidir. Kendi haline bırakılmış göz, merakının -açıklama ve yorumun sonlandığı- bir büyülenmeye dönüşmesine izin verir. Başlıklar burada önemlidirler; ya akıllıca fısıldar, geri çekilir ve sihri yaratırlar ya da aralıksız bir biçimde bağırırlar ki bu yüzden sihir asla oluşmaz. Ama burada, gösterge, zaman ve mekandaki bir uzaklığın tasdiki, başlığın belirli noktalarla işaret ettiği gibi, 5.30 pm, 1978 ve *Charing Cross Station*, aynı zamanda kaçınılmaz varlığıyla simgeleşen şeyi ortaya çıkardığından başlığı boşa çıkarır.

Sessiz birilişkiyi savunan ikinci argüman da ilkinin çok yakındır ve görüntünün tam kalitesinden bahseder. Burada kaliteden kastettiğim yalnızca baskının kalitesi, odağın keskinliği ve seçiciliği, tonal derecelendirmenin duyarlılığı ve dışavurumculuğu ve bunların iletebileceği sessizlik ya da 'soğukkanlılık'tır. 'Fotoğrafik' derken görsel yeni bir fizyoloji, gözün algısal olasılıklarının yeniden düzenlenmesi ifade ettiğimiz yerde, dilsizlik ancak bundan sonra fotoğrafın kendi fotoğrafikliğini gerçekleştirdiği dereceyle orantılıdır. Fotoğraf, tonlamanın incelikli derecelerini tasarlamak, nesnelerin ve öznenin değişik alanlarının sınırını çizmek için odağın keskinliğinde, siyah beyaz fotoğrafın ışığı öznesinde bu denli dikkatli kullanabilme becerisinde, kendi görsel 'keskinliğinin' çeşitlerini takip eder. Bunu öyle bir açıklıkla yapar ki, bu şeylerin esrarengiz bir canlılıkla biraraya gelişinin ve orada oluşlarının çok güçlü nedenleri varmış gibi görünürler. Fotoğrafın bu gibi özellikleri dille ilgili olabilir ama dil sayesinde yerleşmemiştir, çünkü dil insan algısına uyar. Aynı avangard bir müziğin, melodiden tınıyı yansıtmayı isteyerek kulakları canlandırması gibi- tını nasıl anlatılır?- fotoğraf

da başka bir yoldan görme gücünü tazeler, görüntünün algıyı yansıtmasını ister. Fotoğrafik görüş, belki de resmin etkisi altında, tam anlaşılmadan önce evcilleştirilmiş, camera obscuranın bir uzantısından daha fazla bir şey değilmiş gibi davranılmıştır (görüntüleri *gören* değil, ama onları düzelten); dil sadece bu durumu sürekli kılmıştır. Fotoğrafın sessizliğini savunmak, hiç bir şey olmasa bile, araç için 'masum' resmin geri döndürülemezliğine karşı, fotoğrafın fotoğrafikliğini bir kod olarak değil ama duyuşsal bir deneyim olarak belli etme şansını simgeleyen sosyal bir kurumsallaşmaya (işleviyle, biçimiyle, vb.) karşı polemik bir jest açısından gereklidir.

Bununla ilgili üçüncü gerekçem, Kartezyen kavramların üçüncü anlamıyla, geniş manasıyla ve *nokta* (punktum) ile ilgilidir. Bu terimler, bakan kişinin açıklanamaz derecede etkilendiği, delindiği, yaralandığı ve dilin onları tahmin ve tarif edemeyen yetersizliğiyle doğru orantılı olarak görünen değeri ya da gücüyle resimsel elemanlarla ilgilidir. Üçüncü anlamın bir diğer yönü de yukarıdaki ikinci nedenimizle bağıntılıdır: söz konusu aracının, filmin filmsel oluşu, fotoğrafın fotoğrafikliğunun, özünün açıkça göstergesidir. Barthes ileride ikinciyi 'eski değeri kalmamış' olarak yorumlayacaktır. Fakat üçüncü anlam, gösterilmeden bir gösterge gibidir, bu yüzden onu adlandırmak zordur. Barthes devam eder, 'Okumam, görüntü ve açıklaması ile tanım ve yaklaşımı arasında muallakta kalmıştır... geniş anlam, hikayeye ve açık olan anlama yabancı ve kesintilidir (hikayenin anlamı gibi)' (1977:61). Bu yüzden, üçüncü/geniş anlam, ya da *nokta*, tamamlayıcı, muhtemelen yıkıcı, tahrip edicidir, görüntüyü kör bir alana açar. Üçüncü anlamın tetikleyicisi her ne kadar görüntü olsa da, onunla parçalanan izleyiciye görüntünün kendisine olduğundan daha çok aittir. *Charing Cross, 5.30 pm, 1978* 'da ne *nokta*yı oluşturabilir, bazı nedenlerden iç yüzünü öğrenemediğim hangi öğeler dışarıda kalır ya da birliğini, tutarlılığını, okunabilirliğini bozar? Benim için unutulmuş hatıraların, ismi konmamış hayallerin, psikofizyolojik ilişkilerin mahzeni ne olabilir? Sol taraftaki kadının yüzünün kesitidir, kısmen tanıdığım bir yüzün (?), gençliğimden bir arkadaşın (?), gergin, konuşkan, utanılan o sessizliklerden birinde, konuşmanın tikanıp, birinin boşluğa boş boş baktığı sessizliklerde sıkışmış birinin. Ama onun hakkında konuşurken, seçimimi doğrularken, reddetmek anlamına gelen şifreli varlığına, kırmak ve yıkmak anlamına gelen çoktan resmin tasarımına girmiştim. Dilimi tutmam lazım. İronik bir şekilde, *nokta* (punktum), Barthes'in duyuşsal olanı semiyolojinin sıkboğazından çıkarabildiği yoldur.



RESİM 30 Robert Doisneau, *In the Strictest Intimacy (En Yakın Arkadaşlık)* (1945)

Fakat *punctum*, belki de sessizliğin bize belirgin olarak çok ağır gelmeye başladığı noktadır. Önemsiz, tesadüfi, keyfi olanla yüzleştirildiğinde kadrajın estetik garantisini bozmak ve onu fazlasıyla birleştirici olmakla yorumlayıp geçersiz kılmakla tehdit eden bu anarşik elemanı görsel amacın kuşatması içine getirmeliyiz. Eleştirel konuşma, açıklamada, kavramları oluşturmada, sözdizimleri yapmada, birleşik bütünler inşa etmede oldukça zengindir. Eleştirel konuşma görüntüye karşı olan zorunluluğunu, kendi hegemonik söylevine olan zorunluluğa dönüştürür. Ve biz özellikle yorumlayıcı geçiş ve artışlarda, kritik pozisyonun tedbirli yerleşmelerinde ve anlamsal açıklamalarda genellikle bu süreçleri belirtiriz.

Bu yerleşme ve açıklama süreçlerini, yazarın kelimelerin anlamını açıkladıkları şeyin anlamını görünür şekilde artırmadan, geliştirdiğini Chris Killip'in Doisneau'nun *La Stricte Intimité (En Katı Yakınlıkta ya da Özel Bir Düşün, rue Marcelin Berthelot, Montrouge, 1945)* (Resim 30) açıklamasını göz önüne alarak göstermek isterim:

Sokakta yürüyorsunuz, yeni evli bir çift geçiyor, misafir yok, telaş yok, sıradan diye adlandırabileceğiniz çok olağan bir sahne.

Doisneau'ya göre hepsi bundan ibaret olabilir, fakat o bir şey daha keşfeder: kaderlerine yürüyen yeni evli bir çift.

Görmekte olduğunu, fotoğrafta hafifçe gösterip mesafe ile vurgulamıştır ve zamanın içinden samimiyetle farkedilen bir anın inandırıcılığını artırmıştır. Basitçe ve doğrudan, hiçbir aldatma olmaksızın kaydedilmiştir; özne dominanttır ve fotoğrafçı ikinci durumdaymış gibi görünür. Doisneau'nun bütün en iyi fotoğrafları bu özelliklere sahiptir, bu etkilime ve huşu hissine sahiptirler. Orwell'in dediğine saygı duymalıyız 'Kahraman sıradan adam'. (Haworth-Booth, 1983:78)

Killip fotoğrafçının 'görmekte olduğunu fotoğrafta olduğundan az gösterdiği' hakkında konuşur ve bu 'hafifçe gösterme' 'mesafe ile vurgulanma'dır. Bununla, Doisneau'nun fotoğrafının erdeminin, fotoğrafın özelliklerine sahip oluşundan kaynaklandığını farzedebiliriz: fotoğraf olduğundan az gösterir çünkü gördüğünden fazlasını gösteremez, daha azını gösterebilse de; fotoğraf her ne kadar yaklaştırmaya çalışsa da, kadrajla yaratılan mesafenin estetik penceresini sonsuzlaştırır. Fakat Killip ilerledikçe, bu taban çizgisini şişiren bazı değişme ve kayışlar olur: 've zamanın içinden samimiyetle farkedilen bir anın inandırıcılığını artırır. Basitçe ve doğrudan, hiçbir aldatma olmaksızın kaydedilmiştir; özne dominanttır ve fotoğrafçı ikinci durumdaymış gibi görünür.' Hafif gösterme 'inandırıcılığı' garantiliyor gibi gözüküyor ve 'görölmüş olan' 'zamanın içinden samimiyetle farkedilen bir an'a dönüşüyor, sorun 'inandırıcılığın' şeffaf, retorik bir stratejinin parçası olması, 'zamanın içinden samimiyetle farkedilen an' ise gerçeğin -'görölmüş olan' - yoğunlaşmış, görsel bir karşılığıdır. Anlayışlı ve içe işleyen 'farkedilen', 'samimiyet'le desteklenir, kaçamak 'bakış'ın yerini alır, yanılabılır faaliyet ('onun ne görmüş olduğu') görüşü, fotoğrafik anın kendisinin içine yerleşmiş kişisel olmayan bir faaliyete yol verir. İlerledikçe, 'hafif gösterme', stilistik ve retorik bir seçim, *kişisel*, ahlaki özelliklerin bir anlatımı halini alır 'basitçe ve doğrudan'.

Sırasıyla övülmeye değer, sosyal bir davranışa sürüklenirler: ‘hiçbir aldatma olmaksızın’, ‘aldatma’ ile tahminen ‘kendini aldatmak’ ifade ediliyor.

Bunun için (özne domine ediyor ve fotoğrafçı ikincil konuma düştüğünden) Doisneau’un yıldızı zayıflıyor gibi görünmeye başlıyor. İlk başta, onun hafif gösterişi tatlı bir kontrolün, ironik bir kısıtlamanın göstergesi gibi göründü; şimdi bir fedakarlık taktiği, kendini göstermeme gibi görünüyor. Ama bir sonraki cümleye ilerlediğimizde – ‘Doisneau’nun bütün en iyi fotoğrafları bu özelliklere sahiptir, bu etkileme ve huşu hissine sahiptirler.’ – telaşlanmaya gerek olmadığını farkediyoruz: ikincilik, ya da mesafe, veyahut hafif göstermeyi kastediyorum, onlardan uzak dürtüsüne karşı koymuş insanlara karşı, ani bir istekten (‘etkileme’) kaynaklanıyor (‘huşu’). Bir zamanlar dünyayla karışık olmayan, açık, dürüst(?) ve eşitlikçi(?) bir ilişki – ‘basitçe ve doğrudan’- duygusal olarak doldurulmuş ve oldukça uç ve paradoksal bir tepki halini almıştır (‘etkileme’/‘huşu’). Tepkinin bu ‘konuşması’ öznenin ilgili bir ‘konuşması’nı ve onu doğrulamayı içerir. Bu yüzden Killip’in son cümlesi – ‘Orwell’in dediğine saygı duymalıyız “Kahraman sıradan adam”’- etkileme’ ve ‘huşu’ arasındaki olası çatışmayı çözerken daha sessiz, daha az yıkıcı ve daha fazla birleştirici ‘saygı’ ile uygun bir şekilde ‘kahraman’ ve ‘sıradan’ı yanyana getiriyor. Orwell öyle yapma yetkisi veriyor. Diğer yazarların *rasgele sözleri (obiter dicta)* ise fırsatçılıkla belirlenen, edinilmiş bir otoriteye sahiptir.

Bu enflasyonist süreçle dalga geçiyormuşum gibi görünebilir. Ve bir anlamda geçiyorum da. Dil riskleri artırma, durumları ve görüntüleri olduğundan daha önemli gösterme konusunda oldukça beceriklidir. Diğer taraftan, bunu yaptığı için dile minnettarım, yalnızca tepkiye şekil verdiği için değil, bizi pozisyonumuzu tanımlamaya ve beyan etmeye zorladığı için, ayrıca banal olanı geliştirdiği için, dünya ile algısal bağımızı olabildiğince faydalı yapmamız gerektiğine ısrar ettiği için. Killip okumak beni, yalnızca kendime olsa da, fotoğraftaki kendi ‘çekim’imi kesin ve açık bir biçimde formüle etmeye itiyor. Bu evli çift onları inkar eden kendi kutlamalarına, aşklarına bir giriş arayışı içindeler: cafe restoran, camdaki muzip suretiyle ‘cafe’ adıyla, tereddütsüz kapalı, ıssız, cenaze havasında kalıyor. Çift şimdiden ölü olan bir hayata girmeyi talep ediyorlar. Ve kendi benzersizliklerini kutlama istekleri –menüde *ne var?* – camların ve kaldırımların tekrarları ve onları çevreleyen monotonluk yüzünden zarar görüyor. Yoldan geçenler neşeli bir umursamazlıkla (?) onlara bakıyor: bu çift hala hayatın ne

olduğu hakkında hiçbir şey bilmiyor. Buna rağmen fotoğrafın başlığı çiftin çevrelerindeki olumsuzluklara ve teslim olma haline yeterince karşı çıktıklarını savunuyor. Siyah ve beyaz oluşları, tamamlayıcılık ve kontrastı onaylamaları, sokağın kasvetli ve sinsi griliğine meydan okuyor. Bunları ileri sürerken, 1945 tarihinin verdiği fikirden istifade etmemiştim. Savaşın bitişiyle, bu evli çift yurtlarının umut kapasitesini de test ediyor, yenilenmiş bir varoluşun durdurulamaz talebini temsil ediyorlar. Onların etrafındakiler buna eş olabilir mi?

Fotoğrafik görüntünün dilsel yorumuna ilerlediğimizde, karşımızda iki durum vardır. Görüntünün önemi, ya fotoğrafçının öznesiyle kurduğu önemdeyatar, ya da fotoğrafçıdan ayrı olarak görüntünün bize ne söylediğinde. Bir görüşe göre görüntü, fotoğrafçının yetenekleri gösterilmeksizin önemli olamaz, bir diğerine göre ise görüntü tamamen kendisinden bahsetmelidir. Fakat bir de izleyici hesaba katılmalıdır, fotoğrafın niyetini ya da anlamlarını 'tercüme eden' gibi değil ama görüntüyü insani dürtü ve hareketleri üzerinde düşünen bir vesile olarak algılayan biri gibi.

Bu yüzden son gözlemlerim Harold Evans'ın Jacques-Henri Lartigue'nın *The Beach at Villerville (Villerville'deki Kumsal)* (c. 1901-04) adlı fotoğrafı üzerine yaptığı yorumlarla ilgili. Bu görüntüyle Eugène Boudin ve Manet, Monet ve Degas vasıtasıyla karşılaşanlar için kumsalın bir fotoğrafını (sokak) zihinlerinde canlandırmak zor değildir:

Eskeilerin üçüncü sınıf olarak olarak adlandırabileceği özgüvenli kahramanımız VII. Edward gibi duruyor, ama ne yapıyor? Geçici olarak kadınlardan mı utanıyor ya da onlara çok güzel bir gün olduğunu ve nasıl [eşlik?] edebileceğini gösterebileceğini mi düşünüp taşıyor?

O son derece romantik bir figür, şiirle ve hoş hayallerle dolu bir kafa, sağ taraftaki insafsız troykayla karanlık uyuma karşın özgürlüğün ruhu o.

Kadının elinin duruşu ve kahramanımızın imasıyla acaba bir popoya elleme hareketine mi tanık oluyoruz? Ama burası Fransa, İtalya değil. Ve benim için beyaz takımlı adam hayal etmeyi ve özgürlüğü özetliyor. Bunu yansıtıyor. Fotoğraftaki diğerleri yalnızca konuşuyor ve yürüyor ya da muhabbet ediyorlar. (Haworth-Booth, 1983:48)

Bu yorumu eleştiriden çok dedikodu olarak sayıyorum; Evans bu fotoğrafı bilgi yumağına dönüştürmeye, aracının gelişen hikayesinde izah etmekle ilgilenmiyor; hatta herhangi bir sonuca varmaya da çalışmıyor. Onun yerine,

kendi bilgisizliğini belirtmekten dolayı mutlu, böylelikle kuramsal dürtü kendisini serbest bırakan hoşnutluğa izin veriyor. Eleştirinin bilgisizlikle ilgili kaygıları varken ve öğrenmek için güçlü bir sorumluluk hissi beslerken dedikodu, cahillikle haklı bulunabiliyor ve sorumsuzca devam ediyor, çünkü acayip bir şekilde onun tahmini her zaman diğeri kadar iyi olacak. Eleştiri gibi, dedikodu da hiçbir şeyin masum olmadığına inanır; fakat eleştiri için masum olmayan anlam iken, dedikodu daha yüksek bir sebepten ve kişilerarası kurnazlıktan ötürü hiçbirşey masum değildir. Eleştiri ve dedikodunun farklı epistemolojik amaçları vardır ve bütünde biz ilkini diğerine daha değerli kılmayı öğrenmişizdir. Fakat durum fotoğraf olunca, her iki çeşidin de aracı için ayrı ayrı gerekli olduğunu savunmanın yanı sıra fotoğrafçılığın dedikodu karşısında hakkını olumlu olarak koruduğunu da belirtmeliyiz.

Bu iddiada bulunabilmek için, birisinin fotoğraf dilinin görünümler dili olduğu konusunda ısrar etmesi lazım. Eleştiri bize fotoğrafların gerçekliğin *temsilleri* olduğunu, ideolojik ve retorik yapılar olduklarını, salt karelerce harekete geçtiklerini nasihat eder hatta bizi bu konuda uyarır. Dedikodu, fotoğrafların varoluşun parçaları olduklarını, dünyayı gördüğümüz gibi okuduğumuz, varolanla karşılaşmanın kayıtları oldukları cevabını verir. Eleştiri görüntüleri oluşturmanın altını çizirken, dedikodu benzerlikten hareket etmeyi vurgular; eleştiri fotoğrafın ikon ya da simge olana eğilimi olduğunu kabul eder, dedikodu ise ısrarla fotoğrafın gösterge halini beyan etmeye devam eder. Kısacası, dedikodu lobisi, her ne kadar fotoğraf yorumu maruz kalsa da, kazara, tesadüfi, gelişigüzel, anarşik elemanın kökünden sökülüp alınamayacağını iddia ediyor; ve bu itaatsizlik sınırı fotoğrafın kişisel anlatı ve hayal kuran yaklaşımına izin veriyor. Fotoğraf hiçbir zaman onların gerçeklerine teslim olmayacaktır; biz, izleyiciler olarak kendi tarafımızda, tahmin etmeye, yanlış anlamaya ve kafa karıştırmaya devam edeceğiz. Dedikodu, sözlüğe göre diğer insanların davranışlarının ya da özel hayatlarının detayları hakkında, *genellikle ya doğru olmayan ya da doğrulanmamış bilgiler içeren* konuşmadır. Bu yüzden çoğunlukla 'gereksiz' olarak isimlendirilmiştir.

İlk bakışta bu dedikodu dilinin resimlere uygulanamaması ilginç görünebilir. Fakat sonuç olarak iki nedenden ötürü çok şaşırtıcı değildir. Birincisi, biz ressamın resmettiği her nesneye bir amaç ve anlamlı bir fonksiyon eklediğini farz ederiz, bir şekilde fotoğrafçının yapamadığı bir şey: fotoğrafçının bir amacı olabilir ve hatta bu amacı fotoğrafının bileşenlerinde

isteyebilir de, ama onun görevi amacına vücut vermesinden çok zaten kendi başlarına bir hayatı olan şeyleri aktarmaktır. Açıklamak gerekirse, bu şeyler tam olarak bir görevle beraber tutarlı olamazlar; görelî otonomileri, özgür tahmin kapısını aralık bırakmalarını sağlar. İkincisi, daha önce tartıştığımız gibi, fotoğrafın dizinselliği, ima yollu atlansa da, dedikoduyu tartışmaya değer kılıyor. Motivasyona dayanma, olası arkaplanların tartışılması, davranışın değerlendirilmesi, fotoğrafların üzerinden uzun bir süre geçse bile, daha önce işaret ettiğimiz gibi görüntüye karşılık vermek için *gerekli* olan kanıttan çok şahitliktir. Ama dedikodunun, fotoğrafın tarihini bozduğunu da belirtmeliyiz; dedikodunun bir fotoğrafın diğeriyle ilişkilendirilmesinden, genel olarak görüntüyü düşünmesinden, onun fotoğrafiklik derecesini biçmekten hiçbir kazancı yoktur. Bu, fotoğrafın tarihinin akla yatkınlığının (ya da yatkın olmayışı), metinler arası bağlantılarının öneminin tamamen onlara getirilen konuşmalara dayandığını önermeye başlar.

Adımlarımızın üzerinden tekrar geçelim. Sessizliğin fotoğrafik temasın büyüsünü koruduğunu öne sürdük ve o temasın geri dönen bakışla silinmez bir biçimde kurulduğunu kastettik. Kameraya bakmak fotoğrafa özgü bir kaynaktır, Barthes'in 'Le Regard' ['Bakış'] adlı cildi için topladığı 1977'deki notlarında, filmle fotoğraf arasındaki ayrıma katılırsak:

Avedon ile bağlantısında gördüğümüz gibi, fotoğraflanmış öznenin size bakması hiçbir şekilde söz konusu olamaz – bir başka deyişle, lense bakmak: öznenin bakışının yönü (onun 'adresi' olarak adlandırabiliriz) fotoğrafta belirgin değildir. Ama sinemada aktörün nerede kameraya, yani seyirciye, bakmasının yasak olduğu bellidir. Neredeyse, sinemanın bu ayırıcı özelliğinin yasak tarafından etkilenmişimdir. (1982: 282)

Sinemada kameraya bakmamak 'kurgunun bütünlüğü' ve 'hayalilik' anlamına gelir. Fotoğrafta kameraya bakmamak 'samimiyet' ve 'gerçeklik' anlamına gelir. Bu ayrımda bir paradoks kaydediliyor o zaman: fotoğrafın samimiyetle gerçeğe bahsettiği – özneyi kameraya bakmaksızın, habersiz yakalama – ona geçmişi ve geleceği, hayal gücüne(kurgu) uygun, devam eden bir hikaye olan fotogram gibi görünme potansiyeli vermesidir. Karşıt bir paradoksla belgeselin salt belgelenebilirliğinin, bir döküman olarak güvenilirliğinin pozun işlenişine, kendi öznesinin düzenlenmesine ve geri dönen bakışına dayandığını tartışabiliriz; poz fotogramiyi, görüntüyü hareketli zaman içinde düşünme ve kurgulama sürecini diskalifiye eder.

Pozun belgesel fotoğrafla ilişkisini değerlendirme fırsatını yakaladık (3. Bölüm, syf 92-3). Belgesel pozun amacı, açıkça yapay bir 'portre'dir; çoğulluluğu tamamen kapsayan, tek bir görüntüde toplanmış bir özne. Benjamin ön pozların uzunluğunun bu tip portreleri mümkün kıldığını düşünür; Emil Orlik'den alıntı yapar:

Öznenin sabit durması gereken sürenin uzunluğuyla dikte edilmiş ifadenin yapay karakteri, ... bu fotoğrafların, sadelikleri bir tarafa, iyi çizilmiş ya da iyi boyanmış resimleri andırmalarının ve bakan kimsede yeni fotoğraflara oranla daha canlı ve kalıcı bir etki yaratmalarının esas nedenidir. (1999:514)

Açık lensin, özü milisaniyelik görünümünün ardışık dizisini yaparak daha karışık bir oluşuma dönüştürmesi gibi. Alexander Rodchenko'nun 1928'de 'Against the Synthetic Portrait, For the Snapshot' ('Yapay Portreye Karşı, Snapshotun Yanında') la sözlü saldırısı, anlık fotoğrafla, öznenin gerçekliğinin anın gerçekliğine dönüşmesi gerektiğini ya da herşey sürekli bir deneysel süreç içerisinde ilerlediğinden (sonsuz) gerçek kavramının güncelliğini yitirdiğini ileri sürmüştür. Gerçek Lenin'i tasvir ettiğini iddia eden hiçbir çalışma yoktur 'çünkü bir dosya fotoğraf vardır ve bu snapshotlarla dolu dosya Lenin'i ne idealize etmeye ne de aslı olmadığını ispatlamaya izin verir' (Bowl, 1988: 252). Belgesel fotoğrafın yapay portre fikrine kesin ve sürekli bağlılığı – yüz ifadesinin monoloğu- perspektifin ve onlarca bakış açısının minimuma indirilmesiyle ilişkilidir. Belgesel fotoğrafçılığı, natüralizm gibi, potansiyel bir çelişkiyle beraber yaşamaya hazırdır: durumların göreceliliğinin ('ırk, çevre, zaman') insanoğlu üzerinde belirgin olarak hareket ettiğini kabul eder, fakat insanlığı o determinizmden kurtarabilecek bakış açısının göreceliliğine izin vermez.

Barthes, objektife bakmanın izleyiciye bakmakla eşdeğer olduğu varsayımında bulunmuştur. İzleyicinin bakış açısından, bunu söylemekte haklı: görmüş olduğumuz gibi, bu 'bize bakma' fotoğrafik ilişkinin büyüünün önemli bir parçasıdır. Fakat öznenin bakışı, aslında çift ya da bilhassa bölünmüş bir bakıştır, çünkü özne kendi tarafında fotoğrafçıya (bir izleyici vekili) bakmaz, ama objektife, gizemli göze bakar. Poz veren kişi 'fotoğrafı çekilen' davranışına bürünür. Bu boyun eğme ve kendini ifade etme arası dengesiz bir davranıştır. Birçoğu objektifi memnun etmeye, 'beklenen' fotoğrafı yaratmaya, fotojenik olmaya çalışır. Fakat diğerleri objektife

savunmasız bir bakışla bakar, çünkü *karşılığı beklenen* bir şey yoktur yalnızca *bakmak* vardır. Bu da objektife, bir insan ortaklığının tanıklığına gerek kalmadan gerçeğe ulaşma olanağı tanır. Alternatif olarak objektifin cansızlığı, monolitik, öz-düşünümsel bir yüzü cesaretlendirir, bununla birlikte konuya vaatte bulunur. Örneğin Jim Rice'in *Van Driver, Deptford Creek, 1993*, (*Kamyon Sürücüsü, Deptford Deresi, 1993*) fotoğrafında belgesel bir portreye bakmanın pozun bu stratejileriyle yüzleşmek ve onları serbest bırakmak, karakteri ya da sosyal tipi çözmek; veya uygulanan bu stratejiler vasıtasıyla karakteri okumak olduğunu farkediyoruz. Kamyonunun açık camıyla kadraja alınmış şoför, güvensiz gözlerin arayışı ve yan bakışıyla örtülmüş, düşük surat bir gülüş sergiliyor. Ama kendi alanı içerisinde, kendi aracı, ve aynı zamanda bu kendi alışılmışlığında rahatlamasına izin veriyor. Böylece bu gülümseme, yüzünün çizgileri davranışa özgün belli durumları çizmeye başlıyor: nezaketinin doğası, acımasızlığının doğası, kendini korumacılığının doğası ve benzeri.

Diğer taraftan Lewis'in *Charing Cross*'una ya da Lartigue'nin *La Viaduc des Fades, on the Lower Footbridge* (*Yaya köprüsünün Aşağısında*) (1909) 'ına veya Cartier-Bresson'un Moskova'daki 1954 çiçek pazarı fotoğrafına bakarsak kameraya doğru dönen bir kadının anlık bakışında tüm sahnenin özetlendiği bir şeyler görürüz; yüz bizim bütünle olan iletişimimizin kanalıdır ve bu yüz aracılığıyla bütün bize bakar. Zamanın çok ince bir parçası yüzün anlık bir ifadesiyle bize verilmiştir. Bu bakış, kameranın girişimini fark edebilecek zamanı neredeyse olmayan, amacın ve faaliyetin kolektif, belirgin bir dayanışmasını ifade eder. O zaman, eğer belgesel portre öznenin bakışının kendi içinde, ya da daha iyisi bizim içimizde, batmasına izin veren bir istekle sürüklenmişse, sokak fotoğrafçısı daha iyisini yakalamak için içinde çevrelendiği enerjiyle bu çizginin dışındadır. Kamera bir bakışı izole eder, o anın imzası gibi o bakışı kişiselleştirir, ama aynı zamanda ona görüntünün farkındalığıyla ve obtüratörün süresinin kesintisiyle yaklaşır. Diğer bir deyişle, sokak fotoğrafındaki bakış bir oluşu karakterize etmez ya da bir ruhu bireyselleştirmez; bir yüz aracılığıyla zamanın, mekânın ve süregelen kentsel dinamiğin ruhunu, yakalayabildiği kadar yakalar. Dizinsel bakış ikonik bakışla karıştırılmamalıdır. Dizinsel bakış her şeyden önce temas anının kayıdır, Benjaminsen şokun ihtiyatlı bakışıdır (*Erlebnis*), memnun etmek, sempati uyandırmak ya da sosyal bir nokta yaratmak veya bir karakter ortaya çıkarmak için yapılan bir bakış değildir.

Sokak fotoğrafının bizi şaşırttığı nokta, kaçınılmaz olarak, bakışın hazırlıksız oluşunun avantajı ve soğukkanlılığıdır. Sanki bakış kamerayı bir anlık yakalamak, onun sorgusunu önceden tahmin etmek istermişçesine gelir. Biraz meydan okurca ama aynı ölçüde endişeli ve savunmaya geçmişçesine. Yüz hatlarının bölük pörçüklüğü, sokak fotoğrafındaki yüzü belgesel yüzden daha az deşifre edilebilir yapıyor; bununla birlikte sokak fotoğrafında yüz o ana bağlıdır, çevresiyle bütündür, fotoğrafın genel yapısına sürüklenmiştir. Diğer yandan, belgesel fotoğrafın bakışı, fotoğrafik yapıyla(retorik) yoğunlaştırılmış olabilir ama kendini ayırabilir, bizi yakalar ve kendi sürecine girip kendisini andan ayırabilir. Bu anlamda her ne kadar dönük bakış, bakışla ve bakışın sözsüz diyalogunu kurmamız için onu yakalayıp, sessizliği tembihlese de farklı bakışların o sessizliğe, keskin ya da anlaşılmasız, yoğun ya da yayılmış, tanımlayıcı veya keşifçi, değişik çekimler ve yöntemler verdiğini kabul etmeliyiz.

Dönmüş bakışla ilgili yansımalar ise seyirci gözünün, dilsel herhangi bir açıklama ya da rasyonalizmden öte, fotoğraftaki öznenin kameraya 'hitabında' cinsel eğilimler üzerine ani ve sezgisel yargılar oluşturduğunu öne sürer. Bunun üzerine, fotoğrafla görsel karşılaşmanın, görüntünün tasarımlarını yorumlayan göz üzerinde belirleyeceği bir dizi tespiti şekillendirdiğini önerebiliriz. Fakat bu görsel değiş tokuşta fotoğraf pasif bir eleman değildir. Fotoğraf sorgulayan göz kadar onu sorguya çekebilir. Fotoğraf; seyirci gözünün düzeltmelerini, yapılmışlar gibi, esini açığa çıkarma, ya da algısal faydalı bir bilmece veya görsel basit bir kelime oyunu yaratırcasına zorlar. Fakat gördüğümüz gibi, görüşün bu düzenlemeleri kendilerini etkinleştirilmiş ya da dilin hayal gücüne maruz bırakılmış bulabilirler.

Önceki bölümlerde, sokak fotoğrafçılığının kalbinde yatıyor gibi gözüken anamorfoza değinmemizi sağlayan çeşitli sebepler oluşmuştu. Anamorfoz ile ifade etmek istediğim, Holbein'in *The Ambassadors*'daki kafatası gibi 'bir görüntünün ya da çizimin yalnızca belirli bir usul veya özel bir teknikle anlaşılabilir olacak şekilde deforme edilmiş olması' (*Collins English Dictionary*, 2000:53) değil. Ben bir kez bakıldığında ya da bir açıdan bakıldığında görülen şeyin, yeniden bakıldığında ya da diğer bir açıdan başka bir şey gibi görünmesi deneyiminden bahsediyorum. Bu algısal uygulamanın kendine has türü için çok büyük bir iddiada bulunmamak için çok dikkatli olmalıyız: bir anlamda mecazi bir durumun denkliği gibi

gelebilir kulağa, bir şeye uygulanırken, anlık bile olsa bambaşka bir şeye uygun olan terimler gibi; verimli bir ikianlamlılık yaratıyor gibi gelebilir kulağa, hem/ya da'nın çekişmesi gibi. Fakat genellikle ne bir mecazdır ne de algısal bir belirsizliktir, aslında ikisi de biraraya gelen ve üstüste binen figürlerdir. Çok çabuk düzeltilen, bir yanlış anlama anıdır. Ne a ve b'dir, ne de a ya da b, fakat daha çok b tarafından yerinden olan a'dır. Öyle ki b'den a'ya geri adım atmak çok zordur ve püf noktası uçup gitmiştir. Kısacası, anamorfozun beni ilgilendiren yönü görsel geç algılamanın yakın bir dostu olmasıdır: bakış ve yanlış kavrama, yeniden bakma ve düzeltme.

Anamorfik olanın fotoğrafın ontolojisine işlemiş görsel bir deneyim olduğunu iddia etmek için sebepler vardır. Yaşadığımız çevre, film gibi, hiç bir zaman görmediğimiz fotoğraflarla, hareketin amansız karmaşasında kaybolan donmuş kadrajlarla doludur. Bu anlamda yaşamın zamanı, filminki gibi, montaja rağmen çok olağan, farklılaşmamış zamandır, sıradan anlarla doludur. Şiddetli ve ilgi çekici olaylar zamanın *içinde* yer alır, ama zamanın kendisi olayların ya da durumların birleşmesinin bir olayı, etkeni, yaratıcısı değildir. Bir fotoğraf makinası, zamanı mimar yapabilir. Anı, olduğu gibi, obtüratörden ateşleyebilir, kendini yapısının sürekliliğinin ortasında dünyayı şaşırtır; zaman bir olaya dönüşür ve olağan, farklılaşmamış zaman mühim olanı keşfetmek için kendine bakmayı bırakır. An, zamanı durdurur ki bunun sonuçları vardır. Özellikle öyküsel sonuçlar değil. Eğer biri zamanı tek bir alanın içine fotoğraflarsa, zamanın ilerleyişi; farklı merkezkaçların, daimi olarak kendinden, kararlar almasından uzaklaşan hayatın patlamaları serisidir.

Fotoğrafçılık özellikle anamorfizle ilişkilendirilmiştir çünkü fotoğraf çekmek vizyonu değiştirir ve bir anlamda her fotoğrafın anlamı onunla ilk karşılaşmada, yakalamanın şokunda, önceden farketmediğimiz bir şeyi gördüğümüzü farketmemizde yatar. İlerideki yorumlama sürecinde değil, bu ilk seviyede, ikinci seviyede de olduğu gibi – fotoğrafın içinde bir alet gibi-anamorfiz tam da görme işleminde bulunur.

Fotoğraf anamorfizi seçer çünkü o dilin müdahalelerini minimuma indirir, çünkü o ayrıca görsel bir keşfediş olan bir görsel kavrayış anına dayanır. Bu sonuncu yakın-paradoks belki de sokak fotoğrafçılığına özgüdür: belgesel fotoğrafçılığıysa yeterli görmediğimiz, görüşümüzün eksikliği varsayışı üzerine temellendirilmiş olabilir, belgeselci için kameranın algısal

kapasitesinin büyüklüğü için bahane yoktur; fotoğrafın anlık oluşu, ya da odağının derinliği ortaya çıkarıştan ziyade yüzleşmenin araçlarıdır. Diğer yandan, sokak fotoğrafçısı kameranın bizim gördüğümüzden daha fazla gördüğünü kabul eder, bu onun imtiyazlı kullanımının bir parçasıdır. Bu kabul ediş iki anlayışı beraberinde getirir. Birincisi, kamera bizim gördüğümüzden daha fazla görür ama biz de bu 'fazla'yı daha perde kalkmadan sezebilme kapasitesine sahibizdir. Cartier-Bresson'un karar anı tam da fotoğrafçının şaşırtma yeteneğiyle ilgilidir, tabii kameranın anlık olma yardımıyla, onun önceden gördüğü an: 'görünenin kamera vasıtasıyla sezgisel yakalanışı'; 'Fotoğraf çekmek farketmektir – birdenbire ve bir anda- hem gerçeğin kendisini hem de ona anlam veren algılanmış formların dikkatli organizasyonunu'dur (Hill ve Cooper, 1992: 67). İkincisi, kameranın gözün önceden göremediğini gördüğü, yaratıcı şansın ya da gerçeküstü 'nesnel şansın' veya otomatik görsel yazının aracı olduğu yerde bile görsel alana insan bilinçaltının çabaladığı ya da bizleri zorladığı bir şeyler getirir: görsel bilinçaltı' da önceden kestirilebilir ama bu ön görülme – ön görme olmadan farketme nasıl olabilir?- o kadar bastırılmıştır ki yalnızca onu ortaya çıkarma gücü olan dış gerçekliklerin rastlantısal müdahaleleridir bu. Bundan anamorföz iki esas biçime sahipmiş gibi görünüyor: yabancı olanı açığa çıkarmak için tanıdık olanı çökerten bir bakış ve tanıdık olanı, bilinci, bilinçaltını yeniden yerleştirmek için yabancı olanı 'düzelten' bir bakış.

Fotoğrafın anamorfözle özel benzerliklerinin olduğu bir diğer alan daha vardır ve bu an ve sürecin yakalanması arasındaki farkta keşfettiğimiz belirsizliktir ve geçici bir belirsizliktir. Fotoğrafın anlık oluşu, bizlere düzlemsel zamanda perspektifsel bir yer açar. Düzlemsel zamanla neyi kastediyoruz? Birinci bölümde belirttiğimiz gibi, fotoğrafın orası ve sonrası ile burası ve şimdisi arasında bir süreklilik krizi vardır. Geçmiş, kronoloji olmaksızın anların geçmişidir (tarihler, tabi ki, fotoğrafın arkasında, başlığında belirtilebilir ama bu gerçek anlamda bizim onları algılayışımızı, tarih sırasına göre düzenlemez), bu kronoloji/süreklilik eksikliğinden günümüze 'özgür' bir ilişkiyle bağlıdır. Fotoğrafik an kendi içinde bulunduğumuz zaman konumundan 'perspektifleştirme'nin anlamı yoktur. Tam tersine, eğer o anı bir sürekliliğin, bir hikayenin parçası yaparsak kaçınılmaz güvenilirliğini, görsel durumunu şekillendirme yetisini, gerçeğin kendine yeterliliğini kaybedecektir. Onun yerine yörüngesini onaylayan,

onu kendi ulaşılabilirliğinden çıkarıp bir kenara bırakan, zamanını olağan zamana düşüren aktörlerince domine edilmiş bir şeye dönüşür.

Bir şehrin sunduğu benzer olanakları tekrar etmeye ihtiyacımız yok: bir poster ya da işaretin alanındaki yaşamlar hakkında nasıl fikir verebileceğini zaten gördük (Brassaï'nin hayat kadını ve 'Changement de propriétaire' ['Sahibin Değişimi']); ya da birbirine komşu ama görünmez olan hangi mekanlarda merak uyandırıcı zıtlıklar yarattığını (René-Jacques'in *Paris*'te, 1930-35, öpüşen çift ve eski kafalı genç adam). Kentsel mekanın karmaşası ve alışlagelmemiş açılarla onu şekillendirme olanakları şehri anlamlı görsel denklemler bakımından zengin kılıyor. Ve bu mekanların çoğu şimdiye kadar çoktan çekildi. Edouard Boubat *Quartier latin* (1968)'de bir apartmanın dış görünümünü, à la Rear Window'u (*Arka Pencere*) farklı dairelerdeki yaşamları yakınlaştırmak için örtücünün açık ve kapalı halinin biçimsel uyumuyla tersten almıştır. Yakalanan süreklilik diğer taraftan fotoğrafı filmik metamorfoza, durgun filmi(fotogram) durgun fotoğrafta doğuşuna biraz daha yaklaştırır. René-Jacques'in *Gazete Satıcısı, Paris* (1936) yaklaşımında, mekanı filmsel bir süreklilik içerisinde, sakinlerini bıkmadan usanmadan Heraklityen akışın içerisinde sürükleyen, aynı olmayı, telafi edilebilir olmayı reddeden bir biçimde hayal ettik. Tekil olanı kaydeden kamera, çoğaltımı, yaygınlaşmayı, evrimi zorlayan bir projektör halini almıştır.

Anamorfoz, yakınlaşma ve metamorfoz arasında zirvedeki yerini almıştır; ardışık durumda bir yakınlaşmadır, bir metamorfozun bölümüdür. Her ne kadar fotoğraf bu üç modelle oynasa da, anamorfoz, fotoğrafın arada kalmışlığını anlatan en iyi yol olarak adlandırılabilir. Fakat anamorfoz bu iki sütun arasında, yakınlaşmanın muallaktaki potansiyelleri ve metamorfozun sonsuz zengin değişimi arasında, düşme riskini kaçınılmaz bir biçimde taşır. Anamorfoz çoğunlukla değişim sürecinden geçip bozulmuş bir yakınlaşma ya da kararlılıkla durdurulmuş metamorfoz gibi görünür.

Barthes'in Kertész'in *A Window, Quai Voltaire (Bir Pencere, Voltaire Rıhtımı)* (1928) 'dan pek etkilenmemiştir. Bundan argümanına şöyle başlar:

Zannediyorum ki... Operatörün esas jesti birini ya da bir şeyleri şaşırtmak için..., ve bu jest fotoğraflanan öznde habersizce gerçekleşirse mükemmel olur. Bu jest özü (ya da gerekçesi diyelim) 'şok' olan tüm fotoğraflardan yola çıkar; fotoğrafik 'şok' için... sarsıntıya uğratmadansa aktörün farkında olmadan ya da bilinçsizce sakladığını ortaya çıkarmadan meydan gelir

RESİM 31 Louis Stettner, *Paris* (1949)

daha çok. Bu yüzden bir 'sürprizler' bütünüdür (benim için, *İzleyici*, ama bunların çoğu Fotoğrafçı için 'performanslar'dır). (1984: 32)

Barthes daha sonra beş tip sürprizi numalandırarak devam eder; son tip Kertész'in fotoğrafıyla ilgilidir:

Beşinci çeşit sürpriz: keşif ya da şans eseri bulmadır; Kertész mansart çatısının penceresini fotoğraflar; camın arkasında iki klasik büst sokağa doğru bakmaktadır (Kertész'i seviyorum ama ne müzikte ne de fotoğrafta garip heveslerden hoşlanmıyorum), görünüm fotoğrafçı tarafından ayarlanabilir, ama yalnızca resimli medyanın dünyasında, bu iyi bir muhabirin yakalama şansı, dehasına, vb. sahip olduğu 'doğal' bir görünümdür: kayakta yerel kıyafet emridir. (1984: 33)

Barthes'in son yorumu şanslı fırsatın tüm değeri tehlikeye kayan yanılmaya ne kadar meyilli olduğumuzu ortaya çıkarıyor. Belki de kurnaz ve masumun, utanmazca sömürü ve masum merakın kararsız birlikteliğini de geliştirmeye başlıyoruz.

Belki de bu sokak fotoğrafçılığının, kahinin görsel hediyeleri ve kendinden emin hilebazın ayakta kalabilmiş acımasızlığı arasında anlaşmayı sağlamasının yollarından biridir. Ama Kertész'in fotoğrafının kurgusu – eğer o olansa – daha basit görünüyor: filozof büyükbabanın büstüne 'torununun' rüzgar alan peruğuna uygun yünlü bir bere takılmış. Bu geç anlama 'birleştirmeye' yardım ediyor mu? Bu birinin ikinci kere bakmak isteyeceği bir fotoğraf mı?

Louis Stettner'in fotoğrafı, *Paris, 1949* (Resim 31), benzer anlamlarda işler. Kim bu çok uzun, başlıklı, dört bacaklı figür, belinden 180 derece dönmüş? Ha, bir baba (görünmez), çocuğunu (görünmez) taşıyan ve karısına (görünmez) ayak uyduran. Bu esrar bir kere çözüldüğünde tekrar çözmeye değer de değil. Tom Hopkinson'un bu görüntü için kapanış sözü: 'Onlar yalnızca geçen görünüm, kamera tarafından yakalanmış ve kalıcı kılınmış' (Haworth-Booth, 1983: 70). Fakat bir kez görsel bilmeceyi çözdüğümüzde, çok uzun rahip ya da küçük kafalı akrobat, bir daha asla geri alınamazlar; fotoğrafın zihnimizin başlangıçta yanılmış olması dışında kalıcı yapabileceği hiç bir şey yoktur.

Şehir edebiyatının sokak-fotoğrafına ait kendi anamorfoz versiyonu vardır. Dilin sesleri kulakta numaralar yapar, işitsel geç anlamalar, yanlış duymanın yaratıcı anlarını yaratır. Bunlardan biri Jacques Réda'nın *Les Ruines de Paris (Paris Harabeleri)* (1977) (parçanın tam Fransızca metni için ek 1a'ya bakınız) koleksiyonundan bir düzyazı şiirinin konusu olmuştur. Gecenin geç saatlerinde şair, sokakta bir bağırış duyar, sanki birileri sataşılıyor ya da meydan okuyor gibi. Şair Homer'i düşünür ve bu bilinçli işitsel/hayali sanrı *brocanteur*'u (ikinci el satıcısı) duymayı teşvik eder:



RESİM 32 Robert Doisneau, *Fox Terrier on the Pont des Arts* (1953)

Ve bir kez daha, *Iliad*'daki gibi, meydan okuyan bağırışlar başlıyor. Ben *brocanteur* kelimesini yakalıyorum. Belki de bu Hector'un Achilles'i kollarından bit pazarından bir şey gibi asmasından önce nasıl küçük düşürdüğünün yoludur [*comme a Biron*]. (1996: 41)

Bu hayal gücü kuvvetli alanı açtıktan, kendine bu dili verdikten sonra, şair daha nakış gibi işler ve daha spekülâtif bir açıdan düşünür:

Epik şiirin bu en üst zirvelerini bırakırsak, aklıma bazen sabah 10 civarlarında etrafta gezinen ikinci el satıcılarının birdenbire zengin olduğu gelir: kendilerine Bangkok seyahati ısmarlamış ve jet-lag, herkese olduğu gibi, zaman algılarını yok etmiş gibi. (1996: 41)

Bürlesk (sokak satıcıları gibi konuşan epik kahramanlar) ve sahte epikteki (dünyayı dolanan tycoon gibi sokak satıcıları) gezintilerden sonra, gerçeklik algısal bir düzenleme süreci sonunda yeniden inşa edilmiştir: şairin duyduğu *brocanteur* değil *pommes de terre* (patates) dir. Şair bir çuval alır. Satıcılar gider.

Fakat bu anamorfik bilmece çözüldükçe, rahatlamak yerine kendimizi daha zor ve derin bir metin içerisine sokuyoruz. Bu nasıl olmakta? İlk baştaki yanlış duyma – *pommes de terre* yerine *brocanteur*– ifade edilmemiş *p* yerine *b* sesini duymaya dayanmaktadır. Anlaşılır bir biçimde bu da sokak satıcılarının zevkle bağırmasındandır (‘kapı önlerinden sıçrayan bağırışlar’; ‘bu meydan okuyan bağırışlar’). Fakat şair devam ettikçe *b* hatasının satıcı yüzünden olmadığından ama daha çok bir dil/zihin alışkanlığından, dinleyenin fiziksel bir tikiinin yansımasından olduğundan şüpheleniyoruz. Neden bütün hayal edilen yerlerin isimleri hep *b* ile başlıyor: ‘Biron’, ‘Bangkok’, ‘Bourg-Theroulde (Boutroude)’, ‘Bayeux’? Neden ‘sözde’ satıcı silah kaçakçılığı yapan Rimbaud (‘sanki o eski tüfeklerini satan Rimbaud imiş gibi harekete geçtim’)? Bu *b*, Normandiyalı patates satıcılarının korsan dikkatsizliğine bürünmeye başlıyor. Anamorfoz bundan sonra, bir hayalin kaybı gibi gerçeğin ortaya çıkarılışından ziyade günlük yaşamın ihtiyaçları için belli bir kabadayının kurban edilişine dönüşüyor.

Fotoğraf, benzer karmaşıklığın süreçlerini düşüncede saptayabilir mi? Gerçekliklerin ve hayali olasılıkların tortullaşmasını çözümleyen basit katmanlı bir durum oluşabilir mi? Belki de ‘evet’ diyebilmek için en açık neden Doisneau’nun 1953 yılına ait *Fox Terrier on the Pont des Arts*’dır (Resim 32). Fotoğraf açıkça bu isme sahiptir çünkü kameraya poz veren köpek ön plandadır. Fakat, tabii ki, bu bir tuzaktır: fotoğrafın köpekle bir işi yoktur, ressamla ilgilidir – ne de olsa bu Pont des Arts’dır. Şövalesi öte kıyadaki Institut de France’ın mimari resmi için yerleştirilmiş gibi duruyor. Ama, hayır, o bir nü resmediyor. Ama neden şövalesini bu yönde yerleştirmiştir, neden sokakta nü çizmektedir? Sonra bir kadının alt bacağına ve ressamın pantolonundan çıkan bir ayağın görüntüsünü yakalıyoruz. Ah! Şövale



RESİM 33 Marcel Bovis, *Jardin des Tuileries* (yaklaşık 1947)

köprüdeki banka yüzünü dönmek için öyle yerleştirilmiş. Peki banktaki kadın çıplak mı? En azından ayakkabıları var. Onu çıplak gören yalnızca ressamın bakışı mı? Peki ressamın hemen sağ kalçasının sağında bir mont mu duruyor? Ama resimdeki nü bankın arkası olmadığı çok açık olan bir şeye yaslanıyor. Ayrıca kadının bacağına çizgisi, gövdesi ve bilinçli olarak karartılan başının (yüzündeki kızarıklığı kurtarmak için?) çaprazında devam ediyor. Ve gezinmekte olan izleyici ressamın arkasındaki resmedilmiş nü'ye mi yoksa şövalenin arkasındaki (çıplak?) kadına mı bakmaya çalışıyor?

Yüzeylerin, algıdaki yer değiştirmelerin ve spekülasyonun katmanları. Rahatlatıcı biçimde, sorun çıkarmayan köpeğin, görünmeyen (çıplak?) kadından daha az poz vermemesi, çözilemeyen muammadan çıkılıp görsel bir rahatlığa adım atılması için uygun bir bahane oluşturuyor.²

Bu resim yalnızca görsel düzeltmelerin bir bölümü değil ayrıca kendini çözemeyeceği bir bölümdür. Eğer bu resim tarafından yakalanırsak, bu hayal kırıklığı ve eğlencenin gücündendir; başka yorumlardan hiç bir şey kazanılamayacaktır; problem aynı kalacaktır. Bu çözüm eksikliği, zamanla amacından uzaklaşmış, seçeneklerini artırmış ve çok sorunlu bir labirente dönüşmüş bir çalışmadan kaynaklanan bir eksiklik değildir; Doisneau'nun fotoğrafı bizim ulaşamadığımız bir merkeze sahip tek belalı bir labirent olarak kalmaktadır.

Bu hesaplaşmada, anamorfik fotoğraf daha önce karşılaştığımız, anın anlık olma halinin çok açık olduğu yargısının yapıldığı, obtüratörün anlığının anlık olayla çok az rastladığı bölüme aittir. Bundan sonra an artık bir nüfuz etme aracı, bir vizyon aralığı, bir çekimsel nokta olmaktan çıkıyor; an kendini görsel bir düzenlemeye götürdüğü çok küçük bir zaman tarafından dikte ediliyor. Geçici olarak inşa edilmiş anamorföz zaman tarafından üretiliyor ve zaman tarafından alınıyor. Diğer taraftan alanla üretilen anamorföz (zaman içerisinde), zaman tarafından alınıp götürülemez, ama alansal dağılımın dinamikleri tarafından zaman içerisinde yavaşlatılabilir.

Marcel Bovis'nin *Jardin des Tuileries* (1947) (Resim 33) 'nin gücü alansal algı ve sosyal algının iletişimde yatar. Bir bakış açısına göre görüntü, hala serin bir tarafı olan(?) bir bahar gününde geç(?) bir akşamüstü, bir grup anne ve ninenin duvarın dibinde güneşin tadını çıkarışını resmediyor. Görüş açısının eğikliği, geniş açılı lens, zeminin sağ tarafa doğru düşmesine böylece anne ve nine meclisinin gemi kazasından kurtulmuş yolcuları ya da uçurumun hemen

altında, aşağı meyilli sahilde, denizin anaforundan kaçmak için öbeklenmiş bir fok kolonisini (sağ tarafta, sandalyesine yaslanmış kadın bu duyguya odaklıyor) andırmasına yol açıyor. Aynı zamanda, anneler ve nineler toprak yoldaki alan için bir topluluk oluşturuyorlar. Atmosfer dağınık, amaçsız, akşamüstü gibi bitkinlik sonu; güçleri bitmiş. Alanın ön planında, fikir değiştirmiş bir hareketin izleri var: bir bebek arabasının izi (neden sadece bir çift? Sol üstte belirgin bebek arabası?) ; şimdi yanında duran sahipsiz bir kovayla (?) kazılmış derin olmayan bir çukur var. Daha önce her ne idiyse, şu an izleyicilerin hatırı sayılır bir mesafeden gözlemleyebileceği soyut bir yarım kabartma (Andre Masson'un o yağ ve kum parçalarından biri?). Dahası, diğer icracılar, çocuklar, sahneyi aşama aşama terk ediyorlar. Bu toplulukta birkaç tane erkek var ama afişe edilen birincil erkek açıkça, duvarın köşesinin en üst noktasında duruyor(yeniden fokları mı düşünüyorum?).

Fotoğrafçının bakış açısına göre, bütün resmin alt kısmı (yol, park), üzerinde başkaca sanatçıların gezindiği bir sahne, tekin olmayan üst sağ köşede Hadeyan karanlığın kanatları. Ve fotoğrafçının bakışı aynı ya da yakın seviyedeki, 'balkondaki' ve merdivenlerin en üst ilk basamaklarındaki, izleyicilerle görecelileştirilmiştir (ama bu iki kadın ve yarı saklı adam gerçekten hangi seviyeye aittir?). Biri bu yollardan ileri ya da geriye doğru ilerledikçe anlam kazanıyor, böylece göz başıboş görsel alandan sürekli başka bir yöne çevriliyor. Nesneler tekilliklerinden dolayı görsel asimilasyona direniyorlar: orta sağda kovalı kız(?) ve onun arkasında ışığı yakalayan oyuncak bebekler (?); solda uyuyan köpek de ışığı yakalıyor; onun arkasında yolda uzanmış kız, ortanın sağında, annesi ya da ninesi tarafından çağırılmış (tatlı sözlerle kandırılmış? azar işitmiş?); geri çizgide ön plandaki iki sandalyenin gölgeleri, gölgelerin diğer sandalyeleri gölgeye çevirmeleri; tek siyahi kadın (?) yukarı solda bir bebek arabasının üzerine eğilmiş. Bu kesinkes zamanın, belirli bir anın içerisine oturtulmuş bir fotoğraf; dahası fotoğraf zamansallığını alanlarına ve köşelerine yöneltiyor ve bunu yaparak anamorfozu ardışıklıktan (ilk bakışta A'yı, tekrar bakınca B'yi görmek) eş zamanlılığa (B'nin içinde A'yı ya da tam tersini görmek) taşıyor, eş zamanlılık yan yana koymadan değil ama üst üste çekimdendir (sürempresyon). Artık tavşanla ördeği ayırt edemiyorum; aklımın harekete geçirdiği şeyi görmekten kendimi alamıyorum; görüntünün kendini ebedileştiren, duyumlarımla iletişime geçen halinden kendimi ayırtırmam daha fazla. Benim

görüntüye bakışım bilgisizlik, denetlenemeyen kıyas, garip çağrışımlarla serpiştirilmiştir; bu anamorföz süreci ortak görsel bir şakayı ya da bilmeceyi değil, bağıntının kişisel rotasını detaylarıyla gösterir; ve bu, 'yerleştirilmiş' bir geç algılamayla değil, bizim 'ilk seviye' anamorföz diye adlandırdığımız; bir kadrajın tetiklediği, fotoğrafik eylemin kendisinin anamorfözüyle canlanır.

Geç algılama süreci bu yönde çalıştığı zaman, yani bilmeden çözüme, acayip olandan basit olana değil ama belirli bir anlamı olmayandan olana, şanstın rastlantıya, görünürlükten çağrışıma doğru çalıştığı zaman, anamorfizma fotoğrafı doldurur ve fotoğrafı doldurduğu ama çözemediği bir derinleşme süreci başlatır. Geç kavrama, algının alışlagelmiş bir hali olarak adamakıllı zenginleştirici bir durumdur. Bağlanmadan ya da içine girmeden bir kez bakarız ve sonra makinanın lensi varmış gibi bir kadrajla tekrar bakarız ve bu bilgisizliğimizi ve yarı bilgimizi harekete geçirip hayatı bizler için gizemli kılar. Kadrajlı görüş *flâneur*'un ustası olduğu bir çeşit yontulmuş bilinçtir. Bu görme, dilin içindeki imgelem gücüne, derinleştirilmiş görüşün edebi retoriğine gitgide bağımlılığı artan bir türdür, benzetimle görme, ima ederek görme, görünürlüğün ardını görmedir. Eğer dil de bizi daha derin, kişisel faydası çok bir görmeye yöneltirse bu hiç de kötü bir şey değildir. Ve bu dil monolojik dedikodunun bir biçimi olacaktır; görsel otobiyografinin dedikoduyu, kendi yanılma payının, cahilliğinin ve kişisel özelliklerinin yorumuna çok fazla girilmesini önleyen bir dedikodu.

Bu zamanla inşa edilmiş anamorföz Jonathan Crary tarafından aşağıdaki sözlerle açıklanan dikkat bunalımını serbest bırakmanın habercisidir:

özellik konusundaki esas problem olarak, dikkatin ortaya çıkışı için iki şart vardı. İlki, bakışın klasik modelinin ve önceden modelleri tahmin edilen sabit anlık öznelerin çöküşüydü. İkincisi, epistemolojik problemlere getirilen olası çözümlerin savunma kolaylığının olmayışydı. Bu da ruhsal birlik ve sentezin kalıcı ya da koşulsuz güvencelerinin kaybına neden oldu. (2001: 19-20)

Birçok açıdan, fotoğrafın dönemine uygun olmayan bir biçimde, Rönesans perspektifiyle ortaya çıkmış ve camera obscura'sıyla onaylanmış bütünlük, kapsayan ve benzetilebilir bir görüş alanında premodern güveni az çok devam ettirdiği söylenebilir. Alternatif olarak parçalanmış, dikkat dağıtıcı, bağıntısız, ve paylaşılmayan sosyo-sembolik düzenin süreçte daha fazla olanaklı olamadığı yerde fotoğrafın aşırı duyusal yüklemeye ulaşmış görüş alanına karşı bir savunma silahına dönüştüğü ileri sürülebilir. Optikte kadraj, odak

ve duyumsal özelleşme, düzenli olanın düzensizden, anlamlı olanın anlamsızdan, amaçlı olanın amaçsızdan ayrışması sayesinde araçlar haline gelmişlerdir. Fotoğrafı daha etkili kılan araçları, Crary tarafından anahatları çizilen resmin krizlerinden ayıran da bu güçtür; resim estetik tasarımının herhangi bir 'dünyevi' bakışa benzemediği ve modern görüşün başına bela olan gözün takılıp kalmasından etkilenmeyen yerleşmiş premodern düşünceyi desteklemeye devam eder.

Fakat bu görüş bir açıdan oldukça uygundur, o da fotoğrafın, dikkatin amaçlı kararlılığını garanti etme açısından yetersiz oluşundandır. Fotoğrafın geçici anamorfozuyla ilgili görüşümüz, kısa süreli faydalar için dikkati kurban etmesi, kendini yok etmek için dikkati çok hızlı bir şekilde hareketlendirmesi olmalıydı. Böyle bir süreç fotoğrafa özgü sayılabilir. Bu tam anlamıyla Victor Burgin'in seyirci bakışı (1982b:152) hesabına önerdiği şeydir:

Fotoğrafa belirli bir zamanın ötesinde bakmak hüsrana davetiye çıkartmaktır... Tek bir görüntüye çok uzun süre takılmak bakışımızın hayali yönetimini kaybetme riski onu ait olduğu yokluğa terketmektir-kamera. Görüntü bundan sonra bizim bakışımızı alamaz, bizi kurucu merkezîyetçiliğimizin şüphelerinden kurtarıp, diğerine olan bağlılığı onaylayan dik bakışlarımızı engeller. Uzaklaşma görüntü tarafından nüfuzumuza zorla girdikçe yetkin bakışımızı başka yöne çevirerek ya da sayfayı değiştirerek bakışımızı yeniden oluşturabiliriz.

Dünyayla temasımızı anlamlı kılmak ve dengelemek için tasarlanmış³ dikkat, aslında oldukça değişken, bilincin dağınık akışına katkıda bulunan kendi değişkenliğine duyarlı, kendi patolojik durumlarına (psşik çözünme, agnozi, fetişlik, otohipnoz) bağlı bir durumdur. Barthes'in *punctum* kavramına da paradoksal olarak, maruz kaldığımız serbest çağrışımıcılıktan kaynaklanan bir dikkat patolojisi de denebilir.

Ama bu belirgin çıkmazların – dikkat ve görsel sahiplik, dikkat ve patoloji- altını çizmek fotoğrafik sanatlarda daha önce bahsedilen ortak bir paradokstur: fotoğraf bize bedenden ayrı bir göz tarafından üretilmiş bir dünyada bir bakış açısı önerir; kamera bize kendi başımıza yapamayacağımız aşırı dikkat hareketini sunar. Benim 'birincil' ve 'alansal' anamorfoz ile ilgili argümanım anamorfozun asimile eden bir süreç (Benjamin'in *Erfahrung*) olabileceğini, olması gerektiğini, gösteren bir biçimde tasarlanmıştır. Bu süreç görüntünün görsel sahipliğiyle uzlaşıldığı, bedenden ayrı gözün kendisini

düzenlediği bir süreçtir. Bunu yalnızca kendisini, görüşün anamorfik düzenlemelerinin benzersiz dizisini incelikle işleyerek, ruhu diliyle, dilin çevirme, dönüştürme, aktarma, hatırlama, hayal etme yetisiyle bağlayarak yapabilir. Ve lisan duyarlılığına, algılarının tekillikine (görüntünün anının tekliğini pekiştirmek) bağlandıkça otobiyografinin dedikodusuna o kadar batacaktır. Bu öyle bir dildir ki hala doğru biçimini keşfetmek ve kimliğini kurmak ihtiyacındadır. Fakat ayrıca bu dil görselden çoklu duyululuğa giden doğru yolu da bulmalıdır.

Fotoğraf el yapımı değil makina yapımı olduğu için diğer bütün görsel sanatlardan daha fazla, görsel olan dışında bütün duyuları boşalttığını belirttik. Bu da onun güzelleştirmeye olan eğiliminin temelidir: görsel gelişme duyuların sterilizasyonu ile devredilmiştir; artık dilenci bile kötü kokmaz. Ama belki de diğer bir olasılığı da göz önünde bulundurmalıyız: o da fotoğrafın izleyicinin gözünü/bakışını kendi birleşik duyumuna (sinestezi) salıvermesidir:

Anlamlandırma mevki olarak bakış, duyuların (psikolojik) izlenimlerini bir araya getirdiği, ortak-mülkiyetinden faydalandığı bir sinestezi yaratır. Böylece şairane biçimde biri diğerine bağlanır, diğerine olan öbürünü etkiler...: yani bütün duyular 'bakma' kapasitesine ve tam tersi bakmak koklama, dinleme, dokunma, vb. kapasitesine sahip olur. (Barthes, 1982: 280)

O zaman bu gözün yeniden düzenlediği, fotoğrafa dokunmak, onu koklamak, duymak istediği anlamına gelebilir. Başlı başına odak, bu isteğin çekici noktası olabilir ve muhtemelen sınırlı odağın veya seçici odaklamanın derin odaklamadan daha "cezbedici" olduğunu söylemek doğru olur, çünkü daha genel algısal çekimde dağılan görsel dikkatin bir noktaya algısını güçlendirir. İlk görsel temas, dirençle karşılaşarak, duysal olarak görünümü doldurmak için genişler. Görselden çoklu duyululuğa bu dönüşümü gerçekleştirmenin diğer yolu da diğer duyularla ilgisi olmayan bir gözün -lens- (onları bilmez) belirginliğini tüm duyuları birleştiren bir göze teslim etmesi olabilir.

Sokak fotoğrafçılığının davetkar ya da sinestezik deneyimleri dışarı çıkarmaya meyilli olan öznelere tercih ettiğini ileri sürebiliriz o zaman. Eğer yağmurda sokak görüntülerinin toplanmasını bulsak, kısmen yağmurun yüzeylere, tonsal alana, yansıma oyunlarına çeşitlilik ve canlılık getirdiğinden; ama aynı şekilde yağmurun gözün sinestezisini harekete geçirdiğinden

yağmurun şehrin toprağından getirdiğı o keskin kokuyu, yağmurun değışik ritimlerini ve müziklerini görürüz:

Yağmuru hep sevmişimdir. Çocukken, kutsayan bir coşkunluk içinde, odamın camını tıkırdatmasını veya bahçedeki yaprakların üzerindeki hışırtısını dinlerdim. Beni büyük bir mutlulukla, suçlu sevinçlerle tıka basa doldurup hislerimi hareketlendirdikten sonra sonsuz dalgınlıklara gömerdi. Paris'tekinin kokusu hafızamdaki hiçbirinin kokusuna benze mezdi: onda fahişelik ve fakirliğin keskin bağılılığını ayırt edebildim. (*René-Jacques ve Carco, 1988:8*)

Karanlık gibi (bakınız Bölüm 5), yağmur da şehrin batmış, çirkin tarafını çıkartıyor ve onu havada inatçı bir iz gibi bırakıyor.

Carco'nun sözlerinin ışığında, görsel olanın sinesteziyi yalnızca otobiyografi diliyle benimseyebileceğini öne sürebiliriz. Bunun gibi otobiyografi ölçüp biçilmiş bir yorumun değıil ama kaçınılmaz karşılığın dilidir, bilgisel görüntünün bellek-görüntüye dönüşümüyle gerekli olan bir dildir (bkz. Schaeffer, 1987:134). Eğer François Kollar'ın *Paris'te Yağmur (1930)*'unu dikkate alırsam bana şimdiye dek bilmediğim çok az şey anlatacaktır; görüntüye getirdiğim bilgi onun bana söyleyebileceğinden fazla. Şemsiyelerin altında, arkadan görünen iki figür (ikisi de kadın?)yolun karşısında, geri çizgide, şapkalı bir adamın arkasındalar; şemsiyeli figürlerin arasında, arka fonda bir araba geçiyor. Sokaktaki izler tahmin etmek için oldukça belirsizler ve harflerin çoğı göründükçe – 'ibles Vins' deki gibi-bilgim onu tamamlamama izin veriyor – 'Comestibles Vins'. Bu tip bilgi fazlalığıyla karşılaşınca, görüntüye tepkim onun bana ne anlattığından çok, bana deneyimsel olarak ne hatırlattığına dönüyor: yağmur çiselemesinin serin rutubeti, bu halin gürültülü sokağı nasıl boşalttığı, yağmurun lastikler altındaki hışırtısından ve bedensiz, nem yüklü ayak kıpırtılarından başka, açık alanlarda huzursuzlukla meşgul insanların uygunsuz bir ivedilikle hareket edişi, sinsi koku. Schaeffer, bellek-görüntüde ikonik fonksiyonun ağır bastığını savunuyor: dizinsel tanılama, önceden olduğu gibi, baştan garanti edilir. Bu mantıklı geliyor ama dizinsel olan önemli bir rol oynamaya devam ediyor; görüntü hafızayı elde ettikçe, aslında kendisini genelleştiriyor, dizinselliğı bir anlamda yayılıyor ama diğ er taraftan görsel kapasite duyuusal açıdan, birikmiş hafızada ısrarlı şekilde, kapsayıcı deneyimi daha genişletmek için görüntünün canlılığına, görüntünün yalnızca gizli

otobiyografisini harekete geçirmesi yetisinde değil ama ona meydan okumak, dizinselliğin uyum eksikliğiyle onu etkin kılmak için sataşan, izleyicinin karşı üstünlüğünde olmak, bilinmek isteğine deklanşör gibi dayanır.

Bu yüzden bir fotoğrafa bakmak duyuşsal bir genişleme süreci gerektirir, fotoğrafın fazlalığında, kendi kör alanı ikametgahını gerektirir. Fotoğrafların yorumu bir metaforlaştırma, sessiz olanı semboller ve semiyoloji diline çevirme süreciyken, ortak algı dili (fotoğrafın ikonlaştığını varsayarak), dedikodu ve kinayeli otobiyografi (metonimik) dilleridir, birleşim, uzatma, işleme, biri sosyal diğeri kişisel olan, oryantasyon dilleridir. Tıpkı Proust'un *À la recherche du temps perdu* (*Kayıp Zamanın İzinde*) sundaki gibi Combray'daki tüm kasaba Marcel'in limonlu çaya batırılmış çöreğin son derece belirgin, kaynaklı, duyuşsal deneyiminden ortaya çıkmıştır. Yani fotoğrafın dizinselliğinin esas ısrarı birikmiş hafızanın yayılmasına izin verir. Genellikle dizinselliğin fotoğrafı, istemli bellek için hatırlatıcı not rolüne mahkum ettiği düşünülür. Fakat dizinsellik görüntünün bizi ilgilendirmedeği yerde de istemdışı bellek için rasgele bir tetikleyici gibi etkili olabilir. Biz kendimizi, kendi fotoğraflarımızdan (ailemizin) çok başkalarının fotoğraflarında daha iyi, daha derin hatırlarız. Burada, paradoksal olarak, bilgisizlik kendimizle ilgili bilgiyi bizlere geri verir ve anamorföz istemdışı belleğin gerçek sürecidir. Bizim bir fotoğrafla karşılaşmamız *deja vu*'nun (bunu daha önce yaşamıştım duygusu) görsel geç algılanması Marcel'in, Madam de Villeparisis ile Baalbek'ten dönüşlerinden birinde Hudimesnil'deki üç ağaçla karşılaşmasıyla eş olabilir. Bu tip deneyimlerde, farkı yaratan fotoğrafın *sanatı* değil, ama onun fotoğrafik oluşudur. Barthes'in iddialarına rağmen Proustyenizm'e dikkat çekmek için nedenimiz *nokta* (*punktum*)'da yatıyordu (Bölüm 1, n2). Barthes *noktanın*, geniş anlamın, üçüncü anlamın dilin ulaşacağı noktadan ileride olduklarını belirtir. Fakat ne tür bir dil? Kendi fotoğraflarımızın bizlere neler verebileceği kapasitesini görmemizi sağlayan otobiyografik bir yazı formu yok mudur? Barthes'in annesini ona geri veren fotoğraf onun doğumundan daha geriye gider; 1930'da, ben doğmadan önce çekilmiş bir yağmur fotoğrafı, en dizinsel haliyle, yağmur dolu günlerimle ve geçmiş sağanaklarla olan kişisel geçmişimi yeniden kurmamı sağlıyor.

Bu belgesel fotoğrafın ilgisinin olmadığı, bir fotoğrafik anlam dünyasıdır. Belgesel fotoğrafçılık eğer dizinselliği kronolojik olup,



RESİM 34 Marcel Bovis, *The Swings at Denfert-Rochereau* (1931)
(*Denfert-Rochereau'daki Salıncaklar*)

zaman ve uzayda serbestçe hareket etseydi saçma olurdu. Eğer izleyici görüntülere kendi içsel yaşamlarına girişin eşiği gibi davranırsalardı belgesel fotoğrafçılığın çabaları boşuna olurdu. Belgeselin yetkinliği, yalnızca dizinselliğiyle garantilenen gerçekliğinden değil ayrıca izleyicide yaratabileceği anlaşmadan da kaynaklanır. Diğer taraftan sokak fotoğrafları birçok kişisel girdiyi çektiğinden ve dizinselliği garantiden çok anlatımsal potansiyelin herhangi bir zaman ya da yere bağlı olmadığı bir değer yaptığından yetkinliğini yayar.

Bu bölümü kapatırken, sinestezi ile fotoğrafik ve dilsel arasındaki diyalogla hareketlenen otobiyografik anamorfoz dizilerini, Fransız sokak-fotoğrafı geleneğinde çok zengin, diğerlerinde ise özellikle fakirleştirilmiş olan yazar ve fotoğrafçı arasındaki 'işbirliği'nin örneklerinden birini kısaca inceleyerek, bir araya getirmek isterim.

Mac Orlan'ın 'Les Balançoires' ('Salıncaklar')'ı Marcel Bovis'in fotoğraflarıyla, bir takım şiirsel düzyazıların – yedi tanesi çıkartılmıştır– bulunduğu *Fêtes foraines* (*Lunaparklar*) (1926) albümünde karşımıza çıkar,

1990'da. Proje, 1948'de İkinci Dünya Savaşı'nın (1927-48) öncesi ve sonrasını içeren fotoğrafik çalışmalarla beraber hazırды; ama yayıncı bulunamıyordu ve ancak Mac Orlan'ın ölümünden sonra albüm yayımlanabilmişti.

Bovis'in önsözü lunaparklar, sirkler, müzikhollerle dolu çocukluk anılarının bir haliydi. Yalnız bir cümle çok belirgindi: 'Seslerin ve sert ışıkların okyanusuna daldın, karmakarışık bütün kokuları soludun, kızartmaların kokusunu, şekerlerin, marşmelovun, gofretlerin, çıtır Hollanda bisküvilerinin, barutun kokusunu ve magnezyum flaş tozunun kokusunu hayvanat bahçesinin keskin ve karışık kokusuyla' (Bovis ve MacOrlan, 1990:9). Fuarın atmosferi, sokak fotoğrafında, yiyecekler, küçük patlamalar ve hayvanlar arasında sınırları aşan ağır bir karışımın duyuşal harmanıyla kaynaşmıştır. 'Karışmış' kelimesinin tekrarı bunun durduralamayan, panayırlar alanında süratle karşılaştığımız, insanı bir şey ayırt edemeyecek düzeyde kendinden geçiren bir karışım üreten, kendini gelişigüzel ilişkiye ve sonsuz çeşitliliğe teslim ettiğı bir süreç olduğunu gösteriyor. Biz fotoğrafı gerçekliği sterilize etmekle, bütün duyuları değil yalnız görsel olanı düzenlemekle, en önemlisi de duyuların en derinde saklı, hafızayla en ilgili olan, en gizlice çalışan koklamaya ait olanları elemekle suçlarız. Ama belki de fotoğrafçılık ve özellikle sokak fotoğrafçılığı bundan yoksun bırakmaz, açıkça yeniden duyuşal yapılanma için alan açar, gözü sinestezik bir deneyim için, önceden olduğu gibi, tetikleyici olarak kullanarak, kinayeli biçimde ona kör alanı aralar. O zaman kör alan yeniden sahip olma için bir isteğı temsil edebilir, yalnızca yaşanan sahneye değil, görüntüdeki duyuşal hayatın kendisine de. Son olarak, geçtiğimiz bölümde hakkında konuştuğumuz 'hayvanat bahçeleri'nin o kaçınılmaz keskin kokusuna geliyoruz. Halihazır sebeplerden, kokuların keskin karışımının kendi başına bir hayvanat bahçesi olduğunu, hiçbir prensibi olmayan bir birleşme prensibinde, zebranın keçiyle, barutun marşmelovla yatabileceğini söylemek yeterli olacaktır. Bu hayvanat bahçesinde ele avuca sığmayan, sosyal devrimden bahsedebilecek, ama organize olmamış ve kolayca döndürülebilecek bir devrimden bahseden, bir ütopyacılık vardır.

Bovis'in fotoğrafı (Resim 34) Paris'in güneyinden çıkmıştır (Denfert-Rochereau, 1931). Tüm kalabalık, gitmekte olan küçük bölüm hariç, salıncak gösterisine doğru dönmüş durumlar - 'L'escadre du Nord'

(‘Kuzey Filosu’) karşı direktten gördüğümüz gibi. Kalabalığın arasından bir gondolun çıktığı, iki çocuğun kuralları çiğneyip kuyruk kısmına asıldıkları açıkça görünüyor, aynı kirişte ‘Défense de se tenir debout’ (‘Ayağa kalkmayınız’) yazdığı da farkedilebilir. Sıcak tutan ceketler ve paltolar ilkbaharın ilk günlerine has kıyafet tarzı, ama güneş gökyüzüne sıçrayan çocukları yakalıyor ve hızla yukarı doğru gelmekte olan iki gondolun kuğu gibi başlarını ayırt ediyor.

Fakat bu hiç de iyimser bir an değil. Salıncakların yükselmekte olduğu gökyüzünde, binanın alt tarafındaki güneşliklerde, karanlık ve bu aşırı mutluluğu içine çekecek bir gece havası var. Hayal, bu salıncak filosofunun yapay dünyasında hapis durumda, geçmiş illüzyonların dirilişi için aç bir izleyici grubunu cezbeden bir tiyatro gibi. Bovis’in panayır alanındaki kokuyla ilgili kısa tanımında gördüğümüz gibi duysal karışım ve sınıfsal ayrımların ortadan kalkışı fotoğrafın belirsiz odak anlarında, insanlar değişik derecelerde dinamikleştikçe dışa vuruluyor. En keskin odak, beklendiği üzere, salıncakların arkasındaki Haussmannian apartmanlarında, salıncakların ana kadrajında, kirişte, güneşlikte, destek direklerinde ve hareketsiz seyirciler arasındadır. Odak sahneyi zamanın içine yerleştiren, onu tarihin sabırsızlığına hapseden görüş açıklığıdır. Odağın yokluğu anı gerçek dışı, belki de başka bir zaman diliminin parçası yapar, belli bir görsel potansiyeli geri vermeye başlar; ortaçağdan kalma gibi gözükken bir binanın yan duvarlarıyla gizlenmiş fotoğrafın sağında hafifçe odaklanmamış panayır alanı kulübeleri ve vagonları, her ne kadar apartmanların gizli gözetimi altında olsa da yerleşik olanı zor sindirebilecek anlık varlık ve bohem doğaçlamanın karnavala ait bir göçebe geleneğine aittir. Odağın eksikliği en çok ön taraftaki figürlerin başlarının kesik oluşunda belirgin, hayali alanı oluşturabilecek yere girişimizin odaklanmaması bizlere gerçekteki halimizi hatırlatıyor.

Bovis’in fotoğrafı salıncığın ikonluğu üzerine bir yorum olarak düşünülebilir, hem kendisinden önce gelen, bizi resme geri götüren, Renoir’ın *The Swing* (Salıncak) (1876), hatta daha geride Fragonard’ın aynı isimli tuval çalışması (1768) ile hem de kendisinden sonraki örneklerin [örn. Brassai’nin *The Kiss* (Öpücük), 1935; Émeric Feher’in *On the Grands Boulevards* (Grands Bulvarı’nda), 1936; veya Michel Fargette’den *Swing-boat* (Gondol), 1962] ışığında yorumlanmalıdır. Yukarıda ilk söz edilen

görüntüler, Maupassant'ın 'Une partie de campagne' ('Bir Kır Gezintisi') deki (1881)⁵ Henriette Dufour'un salıncaktaki tasviri, onun Jean Renoir tarafından yapılan film uyarlaması (1936)'da yapılmış; 1946'da gösterime girmiştir) bizlere salıncağın feminenin ortaya çıkışında, bastırılmış fiziksel ve duygusal enerjilerin, belki de korkuyla sarılı en üst derecede zevkin açığa vurumunda ne kadar önemli olduğunu hatırlatıyor. Erkek heyecanlı, hatta ruhen dengesiz. Bovis bu cinsel potansiyelle ilgilenmiyor; onun derdi cinsiyetler arası farktan çok kuşaklar arasındaki farkta yatıyor. Onun erkek çocukları, aralarında başka çocuk yokmuş gibi görünen çevredeki izleyicilerle keskin bir zıtlık içinde. Bovis'in kendi önsözünde de belirttiği gibi, fuarlar kayıp cennetlerdir, uzun süredir gömülü özleri iyileştirme ve birdenbire harcanan enerjilerin ve duygusal fazlalığın dünyasına, başkasının yerine katılırmışçasına, yeniden katılma şansındır.

Diğer taraftan Mac Orlan'ın şiirsel düzyası ise bir anlamda salıncak deneyiminin erotik anaforuyla ilgileniyor:

Amiral North, edelvaysla (Alplere özgü beyaz çiçek) beslenen bir çoban kadar genç ve pembe, Jutland sisinin içinde saçsız başına Beatty'nin üniformasının kepinin takıyor. Zarıfçe eğilen ve tekrar doğrulan, Robinson ve Meudon üzerinden gökyüzünü fethetmek üzere yola çıkan iyi huylu salıncak filusunun kutlamasına tıttırıyor.

Gidiş ve dönüşlerin saklanmış sığınakları büyük çadırın direğinde mavi, beyaz, kırmızıyla, 14 Temmuz'un üç renkli kokartları mahsur kalmış.

Her karavelada, ya da asılı hamak, veya salıncakta genç bir kız ve bir erkek var.

Erkek ipi çekiyor ve kız dehşetli bir heyecanla cıglıklar atarak iç etekliğini yayıyor.

Salıncaklar durduğunda, durmak için yavaşladığında, panayı alanının saatinin aşkın bittğini ilan eden tik taklarını açıkça duyabilirsiniz. (Bovis ve Mac Orlan, 1990:73)

Bu insanların Watteau'dan çok daha canlı Cythera'ya yolculuğudur, ama aynı istenmeden yaşanan kısa bir fırsat duygusuyla içe işlemiştir. Bütün devrimsel dekorasyonu için, ('14 Temmuz'un üç renkli kokartları') kalkış yeri ile iniş yeri aynı yerdir. Fakat bu anlar sihirlerini korurlar çünkü bunlar biçim değiştirme deneyimleridir, Rönesans'ın Portekiz gemisi ('caravel'),

hamak ve salıncak arada, çünkü bu hisler duygusal arayüzlere meydan okumaktan hoşlanırlar (neşe ve korku). Birinci Dünya Savaşı'nın sisli kuzeyinde (Beatyt, Jutland) gemilerini Paris'in güneyine (Robinson, Meudon) doğru rüzgarda ilerleten amiral beliriyor.

Bunlar edebi dilin görsel imgeye eklediği renkler. Kendini özgürleştiren aynı gücün ve olumlu deneyimlerin farklı alanlarında hareket edebilme, kararını kendi ellerinde tutma kabiliyetinin 'açıkça' sözüyle vurgulanan bölünme ve ayrılmanın keskin hareketiyle kesildiğini görüyoruz, geçen zamanı ve salıncakların hareketsizliğini gösteren ani odak girişiyle. Salıncaklar olabildiğince direniyorlar ('durmak için yavaşlarken'), ama panayır alanının süslü giysisi, her zaman kendini hatırlatmaya hazır sıradanlığın inatçı hatırlatıcılarına karşı yeterince korunaklı değil.

Fakat fotoğrafın bu sözlü mayalanmaları, kişisel hayal gücünü işlemek üzere davetiyeleri, Bovis'in görüntüsüne bir okuma ve görme otobiyografisiyle edebi çağrışımlar aşılama, esas görsel karşılaşmanın yerini almaz. Fotoğraf dizinselliğini, ilk kez, canlı görmeyle olan bağı, gösterim dünyasını, yorumsal konuşmaya direnen ve 'bu tarafın dili' (1977:30-31) olan, Barthes'in 'travmatik' gücü olarak adlandırabileceğini sürekli ileri sürerek kaybetmez. Sokak fotoğrafçılığı bir afet değil ama günlük travmadır. Bovis'in fotoğrafında, erkek çocuklarının olduğu gondolun parlak yüzeyinden yansıyan ışık, veya alabora olmuş bir kürk yakası, veya güneşliğe asılmış iki ampul (farklı şekillerde), ya da sıkıca kavranmış bir el çantası, veya basitçe salıncığın nasıl havada asılı durduğu etrafındaki hayatı nasıl durdurma gücüne sahip olduğunun sebebi olabilirler. Her ne kadar onları seçme özgürlüğü olsa da göz bu şeyler tarafından seçilir, şaşırtılır. Ve onlar birdenbire düzeltilemez, resmin temasının önceki iddialarıyla iptal edilemezler, ama küçük görsel patlamalar serisi gibi gözde varlıklarının, saflıklarının, bu Paris öğleden sonrasına olan aşık mecburiyetlerinin inatçılığını onaylayarak infilak ederler. Dilin, yan anlamın ve çağrışımın eklediği şeyin katkısı anın ve esnanın birarada var oluşuna imkan sağlamasıdır; *Erlebnis* (Yaşantı) ve *Erfahrung* (Deneyim), alanın deneyimi ve derinliğin deneyimi aynı anda aynı paranın iki yüzünü kaplayabilirler. Salıncaklar geçen zamanın, odağın acımasızlığına yeniden girerler. Ama çelişkili bir biçimde illüzyonun yeniden ziyaret edilebilirliğini zinde bir şekilde koruyan da aynı odaktır.

Sokak fotoğrafçılığına uygun dil, ya da sokak fotoğrafçılığının uygun dili konusuyla ilgili son bir açı da başlıklardır. Fakat sokak fotoğrafçılığında bunların genellikle coğrafi ya da topoğrafik doğasından dolayı, bunu fiziksel şehre, binaların şehrine, sokak görünümüne ve sokaktaki işaret ve düzeneklere ayrılmış gelecek bölümde ele almak daha uygun olacaktır.

5

sokaklar, yapılar ve cinsiyetli şehir

Sokak fotoğrafçılığındaki son rotamız bizi Haussmann'ın yeni Paris'inin geniş bulvarlarına götürüyor. Eğer Sen Nehri Başkanı Georges Haussmann tarafından Paris'te yapılmış değişiklikleri kısaca özetlememiz gerekseydi, o zaman böyle bir şeyi göstermeleri gerekirdi. Estetik olarak, alçı taş, sınırlı bir alanda heterojen, modelin klasikleşmesine, çarpık ve küçük ölçekli olan düz ve güçlendirilmiş olana, dağınık birikinti, şehri 'dekorların' planlı şehrine (anıtlar, meydanlar, parklar, vb.) boyun eğdi. Ekonomik olarak ticaret şehir boyunca yapılan arterlerle ve geniş ölçekli iş girişimlerine olanak sağlayan mimari sayesinde (alışveriş merkezleri, oteller, tren istasyonları, vb.) kolaylaştı, yatırım teşvik edildi, iş olanakları arttı, turizm beslendi. Siyasi ve askeri olarak, yeni, geniş sokaklar ve geliştirilmiş arter geçişleri polisin ya da birliklerin yayılma hızını artırdı, etkili ateş alanları açtı, barikat yapımını engelledi ve kolektif dayanışmayı, eski *mahallelerin* gruplaşmasını kırdı. Sağlık ve güvenlik açısından eğlence için açık alanlar yaratıldı, hastalık barındıran evler yıkıldı, su stokları ve kanalizasyon sistemi elden geçirildi ve yenilendi, sokak aydınlatması radikal bir şekilde yaygınlaştırıldı ve modernize edildi ve yeni kaldırımların genişliği sokak düzeneklerinin (tuvaletler, reklam panoları, büfeler, çeşmeler) şartlarına göre düzenlendi. Sosyal ve psikolojik olarak, sonuçlar hüküm vermek için daha güc: Empresyonist resimlerin ışığında yeni alansal yapılanmanın,

yerli ve kozmopolit, özel ve kamusal arasındaki ilişkiyi problematik hale getirdiğinden, yeni tip sorumsuzluk, saldırıya açıklık, mal ve mülke gelen işgaller, zindelik ve telaşlar yarattığından alan patolojilerini (agorafobi, klostrofobi, vertigo) şiddetlendirdiği ve tetiklediğini öne sürebiliriz.

Paris'in Haussmannlaşması nüfuz etmenin, herkesi kapsayan bir sahipliğin ve evrensel görünürlüğün, Theseusvari bir hayal olan, merkeze çıkan unicursal(tek bir yönü takip eden) bir koridor modelinin ulaşılabilir, tuhaf bir cinsel ilişkinin meyvesinin, ucubesinin yok edilmesi gereken maskülen bir girişimidir. Fakat proje her ne kadar hırslı olsa da, zaman ve kaynakların tükenmesinin bunu yakalaması kesin gibiydi. Haussmann'ın bulvarları dar, dolambaçlı ara yolları, beklenmedik çıkmaz sokakları, iç bahçelerdeki gizli tiyatroyu yok etmedi. Multicursal(farklı yönlerle açılan) bir labirentin kalıntıları şehrin 'içsel' feminenliğini, anatomisinin sırrını, anlaşılması zor akışkanlığını, kuşatılamayan çeşitliliğini desteklemeye hala devam etti:¹

Dans les plis sineux des vieilles capitales,
Où tout, même l'horreur, tourne aux enchantements.

(Eski başkentlerin dolambaçlı kıvrımlarında,
Herşeyin, korkunun bile, sihre dönüştüğü.)

'Les Petites Vieilles' (Küçük Yaşlı Kadınlar)'ın açılış satırlarından, Baudelaire'in küçük yaşlı kadınları kendi eski şehirleriyle tanımladığını sezebiliriz; anneler, hayat kadınları veya azizler olsun, alıntı ('*cités*') isimleri şehirlerdir ('*cités*') (11. 61-4), şu an yalnızca önemi azalmış izler olarak kalmış, bastırılmış ama silinmemiş.² Başka yerde, Baudelaire'in tirsustaki³ ('Le Thyrsé', ilk yayımlanma 1863) yorumu Haussmann'ın Paris'inin, yan sokakların dans eden, arabesk eşliğiyle düz bulvarın çok yerinde bir tanımı:

Baston senin kararlılığın, doğruluğun, sağlamlığın ve kıvılcımlıdır; çiçekler senin isteğin doğrultusunda gezinen hayal gücünü temsil ediyor; maskülen parçanın etrafında o prestijli dönüşünü sergileyen feminen parçadır bunlar. Düz çizgi ve arabesk, amaç ve ifade, iradenin istikrarı, kelimenin kıvrımı, amaç birliği, araçlardaki çeşitlilik, dehanın mutlak güçlü ve bölünmez karışımı, hangi analist seni bölmek ve ayırmak gibi nefret uyandıran cesarete sahiptir? (1991:84-5)

Multicursal labirent şehri, *étoile*'de (yıldızlar), veya köprülerde, ya da şehrin engelsiz gezinti hareketleriyle ikiye ayrılışlarında birbirine yaklaşan mas-külen bulvarların teleolojilerine direniyor. Multicursal labirent ayrıca öy-künün de teleolojilerine ve devamlılıklarına direniyor; dehlizler birbirlerini kesiyorlar, hiçbir yere götürmüyorlar, böylece kişi çok dağılmadan, devam etme ihtiyacıyla kendine has bir otonomi kazanan geçici, kısa süreli gezintiler serisine bağlanıyor. Eksenel bulvarlara roman gibi, ya da ana haber, veya pa-noramik yorumlama gibi bakarsak, yan ve arka sokaklar anekdot, kısa haber-ler ve dedikoducu spekülasyonlardır. Louis Chevalier, Paris sosyal tarihçisi ve 'modernçiler'in açık muhalifi, ısrar ediyor: 'Anekdotlar Voltaire'in belirttiği gibi, "birinin tarihin büyük hasatından geri kalanları topladığı bu küçük alan" değildirler, daha ziyade tarihin hoş buketleridir, en azından anekdotun rağbet gördüğü Paris söz konusu olduğunda' (Merriman'dan alıntıdır, 1994: ix). Haussmann'ın Paris'i, şehrin sadeleştirilmiş altyapısını açığa çıkarmak, manzarayı okunur hale getirmekle tasarlanmıştır. Sembolik bir görsel sahip-lik hareketinde, Brassaï, Notre-Dame'ın tepesine bir tırmanışla *The Secret Pa-ris of the 30s* (30'ların Gizli Paris'i)'ne başlar, ama bu Haussmann'ın yaptığını geri almak için yapılan bir tırmanıştır; çünkü bu karanlıkta, geniş ve yaşla-nan bir kapıcının fotoğrafçının Ariadne'si olduğu, yasa dışı gerçekleştirilen bir tırmanıştır; modern kent rasyonelliğinin vizyonunu değil, zaman içinde dalgalanan hayali şehir manzarasını ortaya çıkaran bir tırmanıştır:

Zar zor fark edilebilir, Hotel-Dieu, Saint-Jacques Kulesi, Latin Mahallesi, Sorbon, ışık dolu ve kasvetli biçimlerdi... Paris asla yaşlanmayandı, beden-sizdi. ... Şimdiki zaman ve geçmiş, tarih ve efsane birbirine karışmıştır. (1976:syf yok)

Haussmann'ın Paris'i yeniden yapılandırması Anthony Vidler tarafından şöyle tarif edilen diğer girişimlerden biridir

gerçek şehrin dokusundan kesip çıkarılmış, kentin belleğinin haritasını oluşturan, şehri bir hafıza tiyatrosuna çeviren ve o tiyatroyu hem sakin-lerine ve aynı önemde ziyaretçilere açan yerler ve diziler. ... Şehircilik, bu anlamda, etkili bir teori ve kendi anıtını inşa eden bir pratik olarak ta-nımlanabilir. (1992:179)

Fakat bu süreç aynı ölçüde bir unutma sürecini de içeriyor:⁴ yıkıntılar Paris'in hafızasından belli bir yapı, sokak veya kanalizasyon tipiyle ilgili sosyal, ekonomik ve medikal gerçekliklerin silinmesini gerektirdi – tıpkı,

Komünde'ki gibi, Vendome sütununun yıkılması gibi (16 Mayıs 1871) Napolyon'dan kalan askeri izlerin yok edilmesi amacını taşıyordu. Fakat her zaman bir fotoğraf vardı. Fotoğrafçılık siyasi bir araçtı, çünkü, bu baskıcı, *empoze ettirilen* unutmaya direndi (gönülsüz unutma eninde sonunda gönülsüz hatırlamaya yol açacaktır). 1865 ve 1868 arasında, Charles Marville Haussmann'ın 'commission municipale des Travaux historiques' (Belediye Tarihi Eserler Kurulu) (Thézy, 1994:30) tarafından yapılan yıkımlarından önce, mahkum edilmiş Paris sokaklarını ve yapılarını fotoğraflamakla görevlendirilmişti; ikinci bir komisyon, 1877'lerde, şehrin yeni dokusunu kayıt altına almak için tahsis edildi. Marville'in kendi görüşlerinin nerede durduğunu kesin olarak söylemek oldukça güç. Kaçınılmaz şekilde, eski sokakların kuşatılmış alanları fotoğrafçıyı çoğu çıkmaz sokak gibi sonuç geçit vermeyen, çatılardan gökyüzünü göremediğimiz sokaklarla yakınlık (her an bozulabilecek?) ilişkisi kurmaya zorluyor gibi görünüyor. Burada, kaldırımların, oluklarda bekleyen veya kaldırım taşları arasındaki suların rutubetli ve sağlıklı atmosfer (1848 ve 1853'te kolera salgınları vardı) kattıklarının ufak izleri var. Işıklandırma izbe duvar lambalarıyla sınırlı. Bunlar başlıbaşına sokaklarına girişin görünmez diğer sokaklarla da ilişki kuracağı bir şehrin görüntüleri ve herhangi bir yönetici şehir planı duygusunu yok ediyorlar. Diğer taraftan, çok uzaktan çekilmiş 1877 fotoğrafları binaları gökyüzüne açıyor gibi görünüyor, bağlantıları ve engelsiz dehlizleri gösteriyor, böylece iletişimsel ağ hakkında, ara sıra koruyucu, yol gösterici sokak ışıklarının böldüğü, canlı bir farkındalığa sahip oluyoruz. Fakat Marville'in bu Haussmann yanlısı okuması, yıkım gerçeğini değiştirmiyor, binaların kalıntıları kalmasa da dikkate alınması gereken fotoğraflar kalıyor geriye.

Yıkım ve onun görsel anlamları kendi tarihlerini hakediyor. Burada yalnızca iki araştırma yolu var, 1871'in Komün'ünün (kentsel yerleşim birimi) sekiz haftasını izleyebilecek yollar. Alisa Luxenberg'in işaret ettiği gibi (2000: 27-8), Komün'ün talanı Paris halkını ironik açıdan güçlü bir şekilde vurmuş olmalıydı. 1850'ler ve 1860'lar yıkımı inşaatlardaki ameleleri, mimari yoksunluğa bulaşmış vahşetin haktan gelen öncü birliğin erleri gibi gösteren, rasyonel, ilerleyici hükümetin bir aracı olarak insanlara yakınlaştırdı. Marville'in De l'Opera caddesini geçtiği (yaklaşık 1877), ve özellikle kuzeydoğuya doğru, Buttes des Moulins'in karşısından çekilmiş, sokak lambası ve demir parmaklıklarla ile çevrili fidanlarla dolu, yeni bir

oybirliğiyle koordine takımlar olarak oluşmuş amelelerce temizlenmiş bir Haussmann kaldırımının fotoğraf serisi akla gelebilir. Komün'ün kötü sonu sonrasında, insanlar amaçları çok çeşitli ve ölçülmesi zor yıkım hareketleriyle karşı karşıya kaldılar: bazı zararlar Versay ordusu tarafından yapılan bombardımanların sonucuydu; bazı barikatlara yakın evlerin ateşe verilmesi ve kıtaların ilerlemesini yavaşlatmak ihtiyacındandı (örn. rue du Bac, rue de Rivoli, rue Vavin, rue de Lille) (Rougerie, 1995: 108-9); bazıları intikam eylemleriydi (Tuileries, Palais de Justice, Maliye Bakanlığı); bazıları yapıların Versay'ın eline düşmesine karşı çıkıştı: Hôtel de Ville'i yakma kararı 23-24 Mayıs 1871 gecesi alınmıştı.

Hippolyte-Auguste Collard'ın⁵ Hôtel de Ville'in dışının yanmış görüntüsüne bakarsak (kapak resmi), meydana yayılmış izleyicileriyle, değişik içerik ve spektral (tayfsal) derecelerinde, dili tutulmuş, saygılı, dehşete düşmüş gibi, bunun gibi bir fotoğraf başkaları tarafından savaş sonrası anti-Komünar propaganda için kullanılabilecek olsa da, onun daha geniş, daha yatıştırıcı bir rolünün de olduğunu görmeye başlayabiliriz (Jules/Jean Andrieu onun Komün fotoğraflarını *Désastres de la guerre* [Savaşın Felaketleri] başlığında topladılar). Sapasağlam binaların yanı sıra yıkıntılar da cesetler, şehitler, günah keçileri gibi insan biçimi almışlardı. Bu ölümcül biçimde yaralanmış binalar, tabutlarındaki isyancılar (Disderi?), veya hastane yataklarındakiler, ya da idam fotomontajları (Eugene Appert) dışında fotoğrafik olarak resmedilememiş insan kaybının ikameleri gibi davrandılar. Ama Hôtel de Ville'ye benzeyen yıkıntılar aynı zamanda: milli gurur, sosyal dayanışma, kendine inanç gibi değerleri hatırlatan diğer türlerdeki kayıpların anıtları oldular. Her ne kadar Collard'ın fotoğrafının figürleri gün ışığında görünür olsalar da, çoğunluk dalgınlıkla gölgede kalmış, sanki insani kusurların keskin ve mahcup edici farkındalığıyla, Hôtel de Ville'in temsil ettiğine ulaşma hatasıyla kuşatılmış gibi.

Hôtel de Ville, kendi tarafında, tam bir yüce nitelik kazandırılmamış ama ışıık yayan, binadan anıta, üründen işe, işlevselden anısal olana dönüşümüne yakışır şekilde tam gün ışığında duruyor. Standart anıtlar ortak bellek, şehrin/ulusun geçmişi hakkında ortak görüş yaratmak için tasarlanırlar. Ölüyü gömerken yakılan ağıt gibi, anıt uzlaşmanın temsilcisi gibi çalışabilir, ölümün şiddetini söylebilir. Lefebvre'nin ifade ettiği gibi: 'Böylece işaretin ölümlü "anı" (ya da bileşeni) anıtsal alanda geçici olarak kaldırılmıştır' (1991:222). Fakat

tam da kendi tahribatıyla yaratılmış anıtlar, nesneler göz alıcı şekilde farklılar. 1830 devriminden 600, 1848'den 200 şehitle Bastil sütunundan farklı olarak, ya da herhangi anıt mezardan, anıt-harabeler kaybı yalnızca 'simgelemez' ya da kaydetmez (ve böylelikle gizli tutmaz); kayıp üzerine yıkılmıştır ve bu yüzden ölümü aşabileceği sözünü veremez. Ve, ayrıca, kaybın geçiciliğini belli ettiği için, mutabakatı ortaya koyar, bu ulaşılmış bir nokta değildir ama devam eden sabit bir süreçtir. Yapı ve taslağının düzensizlikleri hayal gücüne, binayı görsel olarak derin bir kişisel yolla algılamaya davetiyedir. Collard'ın fotoğrafı anıtın dona kalmış izleyiciler tarafından bu aşamalı görsel edinimini göstermeyi başarır. Bir kez iade edildiğinde, Hôtel de Ville yeniden bir bina haline gelecektir, kullanıma açılacaktır, şu an kaybın izlerini takip eden ve sürekli kaynağına giden yalnızca Collard'ın ki gibi fotoğraflar.

Edmond de Goncourt'un Komün ile ilgili *Günlüğündeki* açıklaması şehrin yeniden Versay ordusu tarafından alınması için bekleyen halkın yaşamının canlı bir resmini veriyor. Fakat bizim amacımızla özellikle ilgili olanı 28 Mayıs 1871 tarihli kaydı. Yanmış Palais-Royale'i, en çok zarar görmüş Tuileries'i, Chatelet'in büyük ölçekli tahribatını ve nehrin karşısında Palais de Justice'in 'başının kesilişini' ve *Préfecture de Police*'in yıkımını sokakta not eder. Hôtel de Ville'e geri döner ve karşılaştığı bağımsız bir paragraf/şiirsel düz yazı yazmasını teşvik eder (Fransızca metin için Ek 2'ye bakınız).

Görkemli, harika bir yıkıntı. Bütün pembe ve kül yeşili ve akkor haldeki çeliğin rengi, ya da gazyağıyla yanmış duvar işlerinin parlak akik rengine dönüşü, sanki birkaç yüzyılın gün ışığıyla boyanmış İtalyan bir sarayın yıkıntıları gibi gözüküyor veya elektrik ışığının abartılı parıltısında yıkanmış bir sihir sarayı yıkıntıları gibi. Boş nişleriyle, kırılmış ve tepesi kesilmiş heykelleriyle, kırık saatleriyle, bir çeşit mucize sonucu hala havada asılı duran uzun pencere çerçeveleri ve bacalarıyla, ve mavi gökyüzüne karşı çizilmiş pürüzlü silüetiyle, korunması gereken harika bir pitoresk eğer ülke geri dönülmez biçimde M. Viollet-le-Duc'un restorasyonlarına mahkum olmasaydı. Kaderin ironisi! Bütün binanın tüm yıkıntısında, orada, bir mermer plakanın üzerinde yeni yaldızlı çerçevesiyle, yaşam yazısı parlar: *Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik*. (Baldick, 1984:193)

İlk olarak, Hôtel de Ville'in, yangının müdahalesiyle, pitoreskliğini koruduğunu not etmeliyiz; işlevini kaybetmesi ona yeni bir yaratıcı kullanılabilirlik bahşetmiştir. Goncourt tümüyle tükenmiş binayı bir seri metamorfozla

- akkor metal ve akiğin yapımı, İtalyan sarayı, büyülü saray - her karşılaştırmanın takip eden karşılaştırmayla aşıldığı bir sınava tabi tutuyor; bu tanım renklerin bir senfonisidir. Üçüncü cümle bizleri, bir kırılğanlık heykeli, bir zayıf taslaklar modeli, pitoreskliği çöküşle değil yapının hayal gücünü isteyen ve hayalin uçuşunu doğrulayan yetisini ortadan kaldıran bir restorasyonla tehdit edilen (gerçekte 1873te başladı) yalnızca hayatta kalma mucizesi inşa eden bir kırılmış yapılar dizisine götürüyor. Bu sokak fotoğrafına ait fikrin anlayışının bir özelliğidir: genellikle sıkıntı bizi bir duruma *bağlamaz*, ama bizi bir durumdan salıverir; belediye sarayı'nın yıkıntılarını restore edip Paris sakinlerinin pitoreske ulaşmalarını, hayret etmek için algısal bir kapasite yaratarak. kendi şehirlerinde yabancıya, yolcuya, turiste çevirir .Yıkıntılar arasında kazayla pahalılaştan binalar, paçavralardan zenginliğe giden hikayenin taslağını çiziyor. Sokak fotoğrafçılığı toprakların ve işgallerin en az umut vericileri içinden kendi krallıklarını yaratanların tarafını tutar.

Ama parçanın kapanışı şansı ve sokak fotoğrafına ait olanı alıyor, başka bir yöne, gösterişli, ikiye bölünmüş, sahte olanın en ufak bir işaretine bile tetikte olan ironik bir bilince doğru götürüyor. Şans, hepimizi kral yapabilir; ama yine şans, sağlığımızı açıkça ortaya koyabilir. Goncourt'un, anti-Komünar olarak, siyasi açıdan anlatmak istediği bir nokta var: devrimin özgürlüğü kardeşliğe değil kardeş katline yol açıyor. Şimdi, en üstünlük derecelerine başvuruyor - 'tüm yıkıntısında' (*dégradation*), 'bütün binanın'- böylece hayatta kalmanın arsızlığı ('bozulmamış', 'yeni yaldızlı çerçeve') bunun tadını tam anlamıyla çıkarabilir. Hal böyle iken, hayata en az küstürülmüş olanlar için, yalan ('Özgürlük, Eşitlik, Kardeşlik') hala çok hoş giden bir hatıra, bir kutsal kase, yeni bir başlangıç haline dönebilir. Bu plaka, ayrıca, parçanın ilk başında meşgul olunan gün ışığının oyununun bir parçasıdır.

Yıkıma ait fotoğrafla ilgili kısaca değerlendirmek istediğim ikinci tür '*La Villette'teki Antrepoları Son Yangını Söndüren İtfaiyeciler*' (1871) isimli Komün'un anonim fotoğrafıyla anlatılıyor, ama aynı derecede Marville ve Henri Le Secq'in Haussmann yıkımı fotoğraflarıyla, ya da Anneliese Kretschmer'in *Ayrılan Duvar, Paris, 1928*, veya George Rodger'in Londra Baskını fotoğraflarıyla. Geriye ayakta kalan, veya ortaya çıkan, iç tarafı hala kaplı olan bir duvardır (duvar kağıdı, şömineler, tesisatın veya katların ayrılmasıyla geriye kalan borular). Bunun gibi fotoğraflarda, hayatın gerçekten içi dışına çıkmıştır ve ilk kez şiddetle, görünümünün varlığı girişile işaret

edilmişizdir. Hal böyleyken, fotoğrafın kendisiyle olduğu gibi, üç boyutun ikiye düştüğünü keşfediyoruz, düz zeminin yalnızca kayıp derinliğin boşuna umut veren işaretlerini üzerinde taşıdığı boyut. Bu sadece deşifre edilmesi gereken diğer bir hiyeroglif dizisi, kanıtımız gibi yalnızca son izlenimlere sahip diğer bir durum. Bu günlük yaşamın arkeolojisi bize, kendi bilgimize erişimimizin hem ilkel (binayı parçalayıp sökmek) hem de kendi kendini baltalayan (her zaman çok gecikiyoruz; tanımak istediklerimizi tanımak istemekle korkutuyoruz) olduğunu hatırlatıyor.

Sergilenmiş bir iç duvarın en iyi bilinen yazınsal kayıtlarından biri Rilke'nin *Die Aufzeichnungen des Malte Laurids Brigge* (*Malte Laurids Brigge'in Notları*) (1910) (tam metin için Ek 3'e bakınız). Bu duvar hem bir sindirim sistemi, tatsız bir şekilde halka açılmış bir anatomi, bir *écorché*, (derisiz, kaslı, kemikli çizimler) hem de üst katmanı soyulmuş bir yüzdür.⁶ Baudelaire gibi, Malte'nin varoluşsal hassasiyeti onu Paris'e av yapmıştır – Rilke 1902'de gelmiştir ve sonradan Rodin'in sekreteri olmuştur- yalnızca onun kaotik enerjileri ve zorladığı çizgilerle ('Açık pencereyle uyuma alışkanlığımı bırakamayacağımı düşünmek! Elektrikli tramvaylar şiddetle öterek odamdan geçiyorlar. Otomobiller hızla üzerimden geçiyor') tüketilmiş olmaktan değil ayrıca şehir tarafından okunmakta ve onunla kinayeleştirilmekte olduğundandır: Baudelaire'in 'Le Cygne' (Kuğu) adlı şiirsel düzyazısında onayladığı gibi, 'tout pour moi devient *allégorie*' (*benim için herşey bir alegoriye dönüşüyor*), *Malte de 'Buradaki herşeyi tanıyorum...: içimde evlerinde gibiler'. Bu ev duvarı Malte'nin açıkça ortaya konulduğunu yasalaştırıyor.*⁷ Hayat sıkıca yakalar, ama bu bedensel fonksiyonlara indirilmiş, değişmemiş, çürük kokuların toplamı bir yaşamdır.

Rilke'nin *Maltesinin* önceki sayfalarında bulduğumuz 'modernist' yazı sokak fotoğrafına ait yüzeyin hemen altında gizlenen Ekspresyonist ve Fütürist baskıları ortaya çıkarıyor. Malte'nin pencere açık uyumayla ilgili sözleri bizi iki yıl ileriye atıyor, Umberto Boccioni'nin *Sokak Eve Girer* (1912)'ine: resmin 'baskın algı'sı listede 'pencereyi açmayı deneyimleyecek biri: bütün hayat ve sokağın telaşının tüm gürültüleri dışarıdaki nesnelerin hareketi ve gerçekliği gibi içerde' (Tisdall ve Bozzola, 1977:43). Şehir kaotik güçlerin bir düğümü, sadece dengede tutulan güçlerin; o bilinçaltının saklandığı yer, göreceliliğin maksimuma eğilimli olduğu ve paralel gerçekleri, bakışın ani kırılmalarını artırdığı bir yer; şehir potansiyel olarak patlayıcı bir montajdır. Yıkım fotoğrafçılığı, mesafeli bir şekilde,

sismik düzensizliklerle kuşatılmış, muhtemel çöküntüyle tehdit edilmiş görüntülerle ilgilidir; ve mesafe fotoğrafın tekin olmayan hassasiyetle olan iletişimindeki zorlukta yatar, herşeyden öte kentsel çöküşte tehlikede olan bireysel ruhun çökmesidir. Kıyametin diğer yüzü de bilgi yitimidir, gitgide artan dağınık ve dengesiz yalnızlığın eşlik ettiği bir azalan enerji. Gündüz sokak fotoğrafının yatıştırıcı ve benzeten dünyasında bile, zaman zaman bu diğer hayali, tehditkar şehirden etkileniriz (örn. Man Ray'ın 229 *Raspail bulvarı*, 1928; François Kollar'ın *Paris'te Yağmur*, 1930; Cartier-Bresson'un *Quai Siant-Bernard*, 1932; Brassai'nin *Yağmurda Yürüyenler*, 1935). Fakat fotoğrafçılığın Ekspresyonist şehirle bağlantısını gerçekten oturttuğu zaman yalnızca karanlıktan sonradır.

Geceye ait şehrin fotoğrafçılığının başlangıcı olarak hangi tarihi belirlemeliyiz? 1896'yı, Paul Martin'in geceleyin Londra fotoğraflarıyla Royal Photographic Society tarafından altın madalya ile ödüllendirildiği yılı, seçmekten daha kötüsünü yapabilirdik. Gece fotoğrafçılığı 1896 için tamamıyla yeni değildi, ama Martin'in başarısının yalnızca Londra'da bir Gece Fotoğrafçıları Topluluğu kurulmasını teşvik etmesi değil, ayrıca onun deneyiminin gelecekteki pratikler için bazı kullanışlı ipuçları sağlamasıydı: artakalan alacakaranlığın maksimal kullanımı; sudan ya da ıslak zeminlerden yansıyan ışığın kullanımı; tonsal aralığın slayt biçiminin kullanımıyla genişletilmesi; slaytların gazışığının görsel algısıyla eşleştirmek için mavi ve yeşile boyanması (bknz Flukinger, Schaaf ve Meacham, 1978:54-9).

Aşağı yukarı kırk yıl sonra, Brassai'nin *Arts et métiers graphiques* (grafik sanatları ve el sanatları) için makalesi (15 Ocak 1933), 'Technique de la photographie de nuit' (Gece Fotoğrafçılığının Tekniği), *Geceleyin Paris'in* hazırlıkları hakkında bir açıklama, doğrudan ışığı, halo etkisini, fazla pozlamayı, pozun aşırı hareketsizleştirme etkilerini alt etmenin yolları hakkındaki tartışmaya devam ediyor. Fakat Brassai'nin gecesel dekorun yapaylığı hakkında söylemesi gereken yol gösterici gibidir, bir 'décor de film':

Bir şehir geceleyin kendi dekoruna dönüşür, stüdyoda gibi, yeniden kartondan yapılmıştır. Tavan ışıkları söndürülmüştür, platform projektörlerinin fişi çekilmiştir. Geriye bırakılan sadece birkaç aydınlatma aracı ve 'westernler'dir. Birinciler vitrinler ve cafelerdir ve ambiyansı yaratırlar, sonuncular sokak ışıklarıdır ve özel efekt yaparlar. (2000:16)

Işığın kendisi kompleks, rakabetçi, çok biçimli bir hale geliyor; şehir farklı ışık kaynaklarının karanlığa sahip olmak için rekabet ettiği, güvenlik kurmak için mücadele ettiği karanlıkla değişik ilişkiler açığa vuran bir alandır: sokak lambasının ışığı, devlet gözetimi; vitrinler, barların ve baloların (*bals*) işaretleri, ticari ve tensel düşkünlüğün festivalleri; ev ışığı, hak edilmiş huzur. Işığın kendisi sosyal organizasyonun ve karşılaşanların düzenleyicisinin bir aracı haline gelmiştir; ışık boşluğun ve atmosferin sürekliliklerini ayrı alanlara böler (Blühm ve Lippincott, 2000: 196). Şehrin geceleyin bu belirgin dönüşümü gecesel şehrin ve suç geriliminin yakın bağıntılarıyla onaylanmıştır ve daha belirgin olarak, örneğin, George Simenon'un çalışmasının fotoğrafik illüstrasyonları (Krull, Bovis) veya *Déetective* dergisine yaptığı fotoğraf katkılarıyla (ilk sayı 1928).

Brassaï'nin *Geceleyin Paris*'ine önsözünde, Paul Morand Julien Green'in, *Épaves*'te, gaz lambaları yanınca Paris'in maruz kaldığı dönüşümün tanımından alıntı yapar:

Gaz lambasının ışığı bu dönüşüme sebep olur. Bu güneşin ilk ışınlarında, gece toprağı kendini gölgelerle donatır ve madde uğursuz bir hale, fantastik yeni derilere dönüşür. Çınar ağaçlarının pürüzsüz, bedensel gövdeleri birden cüzzamlı taştan yapılmış gibi görünür, kaldırım taşları pahalı mermerlerin ve formların boğulmuş cismini taklit ederken; su bile metalik pırıltılarla kaplanmıştır; herşey cansızlık görünümünü kuşanmak için tanıdık gündüz çehresini terkeder. (Brassaï, 1987: syf yok)

Gündüz ve gece iki farklı alemdir, biri muhafazakar, diğeri devrimci,⁸ biri maskülen, diğeri feminen,⁹ biri sağlıklı, diğeri süründüren bir hastalığa yakalanmış. Gece, özellikle savaş arası yıllarda, toplanılan, kendisinin, eksiksiz açıklaması zor olan, endişenin, *inquiétude*, (*endişe, kaygı*) varoluşsal durumunun toplandığı bir yerdi:

Ve hatta, gece, tüm Parislilerin uyurken ağızlarından kaçmış endişeli ruhlarının toplamı gibi tehlikeli bir Paris'in vücut bulduğunu söyleyebilir. (Morand, Brassaï'de, 1987: syf yok)

Bu endişenin parçası, saygınlığı yitmiş eski bir rejim ile belirsiz, şüpheli bir yenisi arasında yakalanmış olma hissiydi; bir yanıyla Birinci Dünya Savaşı'na serbest bırakılan yıkıcı güçlerin hissiyle yarım yamalak ilgilenilmiş ve yeneden ortaya çıkmaya hazırdı; diğeri yanıyla ekonomik kırılganlığın ve tehlike altındaki istihdamın farkında olmasıydı; öbür yanıyla basitçe amaç eksikli-

ğıydi. Ama, bunlardan en önemlisi, endişenin hiperaktif bir hayal gücüyle meydana gelmesiydi, gölgelerin gizliliğiyle harekete geçirildi ve karanlığın canlı anlamlılığıyla teşvik edildi.

Farklı yazarlar endişeyle ilgili kendi yorumlarını geliştirdiler; Pierre Mac Orlan'ın yorumu onun *le fantastique social* (sosyal fantastik)¹⁰ kavramının parçası ve takımıdır. Mac Orlan'ın fotoğrafı 'zamanımızın ekspresyonist sanatı' (1965: 303) olarak seslendirdiğini, ve *le fantastique social*'in bileşenlerinin, her ne kadar çeşitli ve sabitlemesi zor olsa da, modern teknolojiyle (elektrik, radyo dalgaları, fonograf) serbest bırakılmış gizemli güçleri, çevreye atfedilemeyen kendi korkularımızın yaklaşan felaket hissini, yalnızca kameranın görünür kılabilcek kadar hızlı olduğu görsel bilinçdışılığın döküntülerini içerdiğini duymuştuk: 'Anlaşılr olabilmek için en az bir saniyelik hareketsizlik gerektiren, yaşamın akıl almaz biçimlerini hala yakalayabilmeye fotoğrafçılığın vasıtasıyla sahibiz' (1965: 30). İlerideki incelememiz için, Mac Orlan'ın hayat kadınlarını 'sosyal fantastiğin etkili kılavuzları olan elemanlar' dan (1965: 32) biri olarak değerlendirdiğini belirtmemiz önemli olacaktır; gün ışığı düzeninin bastırdığı insanın yeraltı faaliyetlerinin tüm hayaletleri için mıknaş görevini yapar, buluşma noktaları gibi hareket ederler:

Gün, düzene ait olan, sosyal endişenin izlerini ancak artık iyileştirmek için çok geç olduğu anda görünür kılar. Gece, düşüncenin düzensizliğine elverişli olan, her birimizin tasarladığı, hayal gücünün bizi olası afetimize göre götürdüğü umutsuzluğun görüntülerini ortaya koyar. (1965: 68)

Günle meydana gelen gölgelerin¹¹ belli bir tutarlılığı, güneşin konumuyla belirlenen yönsel bir birliği, kolay bir açıklanabilirliği vardır. Bunlar herkese ait şehir tarafından yapılmış gölgelerdir, örneğin, koruyucu ve kendilerine ait gölgelerini çevredeki meydanlara yayan anıtları gibi (örn. Bovis'in *Colonne de Juillet, place de la Bastille*, 1947; Doisneau'nun *Bastille'in Gölgesi*, 1949; Ronis'nin *Institut de France'in Gölgesi*, 1956). Geceleri daha farklı bir şey oluyorlar, ruhun, özde varolan Diğer'in ortaya çıkışı, kendi gündemiyle bir çift oluyorlar. Brassai'nin neden *Hayat kadını, quartier Italie* (1932)'sini önden ve arkadan (pozisyon hafif değişmiş), arkadan değilse ışığa, pozitifinin negatifine, mesleğinin karanlığına karşı fotoğrafladığı, onun gecikme süresini düzelten bir gölgeye, onda yaşayan tehdit edici ötekiliğin bir toplamına dönüşmesindendir. Onun üç boyutluluğu sol tarafındaki ışık dalgasıyla ortaya çıkıyor, ve bu ufak güvencenin bir bedeli var: medeniyet gerçeği ortaya

çıkarmak için sokaklarını daha fazla ışıkla aydınlattıkça, gölgeleri daha da derinleştiriyor.

Endişe, *André Breton*'la beraber Sürrealizmin kurucu babalarından biri olan Philippe Soupault'un *Les Dernières Nuits de Paris* (*Paris'in Son Geceleri*) (1928) romanının sayfalarında gizlice kol gezer. Felaket onun çalışmasının üzerine vahiyse ve entropik olanın, Octave'in piromanik(kasten yangın çıkarmayla ilgili obsesif bozukluk, kundakçılık) dürtülerinin, anlatıcının sürünen bitkinliğinin tuhaf bir çakışmasıyla geliyor.

Octave'in kardeşi, fahişe Georgette bu çöküşü önleyebilir mi? Onun geçici kayboluşu, etrafındakilerde, panik, endişe ve umutsuzluk yaratır. Roman bir sonuca varmadan biter. Gün gelir, Georgette gelir. Gergin bekleyiş biter. Hayat devam eder. Ama Georgette, eşikte ayakta durarak, hala beklemektedir. Paris hesaba katılamaz, Paris geriye doğru saymaktadır. Daha önce, anlatan düşüncelere dalmıştır: 'Dünya gibi, Paris de soğumaktadır ve basit bir fikre dönüşmektedir. Daha kaç yıl o illüzyon gücünü koruyabilir, kaç yıl daha zamanın metresi olarak yaşayabilir?' (1992: 144). Soupault'un çalışması Sürrealist çağdaşlarının sokak romanlarından oldukça uzakta bir yerde görünüyor: 'Zıtlık sürrealizmi mükemmel ve güçlerinden emin *Le Paysan de Paris* (*Paris Köylüsü*) ve *Nadja* ve vedaların bu kitabı arasında gidip gelmektedir' (Claude Roy, Soupault'da, 2001: v). Ama bu durumda Soupault'un romanı bir *roman à clef* (gerçek bireyleri hayali karakterler gibi betimleyen roman), 1926'da çıkarıldığı *Sürrealist gruptan aldığı gizli bir intikam olabilir*.

Karanlık, Paris'in Son Gecelerinde, Paris kendini elde ettiğinde, kendi olduğunda, Georgette olduğunda, oluşun yoğunluğunu iyileştirdiğinde var: 'Düşündüğüm, bildiğim, cinsiyeti ve gizeminden bihaber olduğum Paristi, Paris'in nefesini ve hareketlerini tanınmayan ve yeniden keşfeden Paristi, Paris ve onun akıcı ve sessiz geceleri – Paris ve onun kıvrımları, Paris ve onun yüzleri' (1992: 103). Ama karanlık bir tehlikeye açıklık zamanıdır, taşranın bölücü güçlerinin, sınır merkeze geldiğinde, kımıldadığı ve sinsice içeri sızdığı bir zaman. Gündüz şehri, sınırlarını, onu 'hiçbir yer' (bölgenin belirsiz yeri, veya istihkâmın, şehrin koruyucu yasalarının ötesinde) olarak belirleyerek veya banliyöleştirerek baskı altında tutar. Ama eğer sınır yasadışı ilan edildiyse veya rehabilitasyona ihtiyaç duyuyorsa, ayrıca bir salıverme yeridir, Vidler'in ısrar ettiği gibi, 'nostaljik kalıntılar, yıkıcı güçler veya değişiklik olsun, başka bir düzen için bir potansiyel'dir (1992: 185). Baudelaire'in sado-mazoşist erotizm

ve bulaşıcı obsesyonla ilgili şiirsel düzyasının, 'Mademoiselle Bistouri'nin şöyle başlaması tesadüf değildir 'Varoşların en uzaklarına geldikçe, gaz lambası altında...' (1991: 98). Varoşların Doisneau'nun çalışmasında (bkzn. Ollier, 1996: 554-665) veya Ronis'in ve Didier Daeninckx'in Belleville Ménilmontant (1999) albümünde karşılaştığımız fotoğrafik görüntüleri, toplumun yoksullukta esnek, boş zamanda yaratıcı, ama hala asi bir ruhla ateşlenen 'diğer düzen'ini yansıtır: 'Paris'in reddettiği son iki semtine (arrondissement) (Hausmann'ın yenilemelerine teşekkürler) birkaç yıl sonra eklenmiş sakinler hiçbir zaman inatçı ve asi karakterlerini terketmediler: ara yollardaki gölgeleri, iltimaslı bölgelerin kesin bir suretle hizalanmış cepheleri üzerinde tehdit gibi bir ağırlık oluşturdular' (Ronis ve Daeninckx, 1999: 11). Gecenin karmaşası deneysel sınırla Paris'in Son Geceleri'nin 6. bölümüne, anlatıcı Octave'in varoşlara yolculuğunu takip ettiği zaman, tamamen daha kötü modayla başkanlık eder. Bu dış menzillerde, ışık artarak söndürüldüğünde, Paris kendi yerini daha fazla koruyamaz:

Azar azar Paris'i arkamızda bıraktık. Şimdiden geçmekte olduğumuz bölgeler Parisli renklerini kaybettiler, tıpkı kutup bölgelerinin coğrafi haritalarda sönük gösterilmesi gibi. ... Karanlığa rağmen şehre saldırmaya hazır gibi görünen o pis, kocaman cüzzamlıyı farkettim. ... Adım adım gecenin yoğunluğuna battık, ebediymişcesine kaybolduk. (1992: 79-80)

Burada ilk çağlara, yaratımsal geceden önceye, karanlığın kalbindeki, biçimsiz ve yeni başlamış korkuya geri dönmüş olduk.

Georgette, diğer uyurgezer hayat kadınları gibi, fotoğrafçılığın figürü olarak görülebilir. O iki kadın: 'Onun gündüz Georgette'i ve gece Georgette'i olabileceğini öğrenmiştim, birbirinden karanlık ve aydınlık kadar farklı, siyahlar giyinmiş karanlığın solgun ve uysal vücuduna yerleşmiş' (1992: 82). O hem negatif hem pozitif: gece, pozitifinin tahmin edilmesi zor, belirsiz bir gizlilik içinde yüzen gerçekliği tersine çeviren rüya benzeri bir araç hacimsel modellemesi eksik bir görüntü; gündüz, gördüğümüz gibi, kendini açıklayan, varoluşunun saflığının etkisiz kılındığı biri olduğuna inanıyoruz: 'Sonra onu gördüm, ama artık eskisi gibi değildi. İşte sönük, alelaide ve gözü pek bir kadındı. ... Kalabalıkta kaybolmuş, onun bir parçası olmuşt'u' (1992: 58). Bütün sokak fotoğraflarının geceye ait bir değeri, kendi negatiflerinde saklı gecesel bir değeri iyileştirmeye çalıştığını tahmin edebiliriz. Pozitif baskıyı tutarken, cevabı ya da merakımızın aradığı açığa vurulanı almamız

gerektiğini düşünürüz. Ama fotoğraflar merakın yalnızca başlangıcıdır, gerçeğin değil bir sanallığın baskısı (print) olduğu korunmasındaki bir bilinmezliğin.

Tıpkı Breton'un *Nadja* (1928)'sı gibi, *Paris'in Son Geceleri* de işaretlerle doludur; herşey anlatıcıya sinyal gibi görünüyor. Bu işaretler kontrol edilemez. Fotoğraf, birden çok kopyasıyla, tekliğinin tekrarıyla saf fenomeni işaretlere çevirme eğilimi taşır ama onları sabit bir referans sistemi içine oturtmadan. Bu da bir endişe kaynağıdır. Ve bu yolla anlık bir hareketin, anlık şimdinin sonucu fotoğraf geçmiş ve geleceğe tehlikeli yollar açar. Fakat kendisi bir sebebin ürünü olmasına rağmen, fotoğraf bakını işaretin baskısı altında şansa kumar oynamaya zorlar. Fotoğraflar nedensel zincirlerin arasından zaman parçaları keserler, nedeni fırsata çevirir, fırsatı nedenden kurtarır, bizlerden o fırsatın içindeki nedenselliği yeniden keşfetmemizi isterler. Özellikle sokak fotoğrafçılığında şans tehlikede olandır, fotoğrafı çekme sebebinin kendisini kesin surette izleyiciye taşımak, şansın etkisiz bırakıldığı belgesel fotoğrafçılığa yabancı olan bir kumar.

Bir şehrin tarihini bozmadan saklamak sokak fotoğrafçılığına duyulan kutsal bir güvendir. Ama fotoğrafçılık gibi, bir şehir de sürekli bir kronoloji değildir. Şehircilerin sokak fotoğrafına ait inandırıcılık hakkındaki görüşleri, higgledy-piggledy (altüst, karman çorman) olan, devrimci hareketle dağılmış bir geçmişin silinmesi, ve resmi anlayış temelinde tarihinin yeniden ortaya konmasıdır: Haussmann'ın Paris'i yeniden yapılandırması anıtların ıslahını (yeniden değerlendirilmesini) içeriyor –onların güzelliğini ortaya çıkaran bir sokak düzenlemesi- bilinçdışılığı anıtın görünürlüğüyle, açık bir hiyerarşi sistemiyle (binanın boyutu, baskın dekorasyonla, vb.) bastırılmış, bir çeşit ortak belleği 'düzenleme'.¹² Haussmann'ın mimari standardizasyonları, şehrin zamansallığında da benzer bir standardizasyonu getirir, ortak alanların bir dizisi gibi zaman, saatin, takvimin, çalışma saatlerinin, sözü verilmiş buluşmanın zamanı, hem keyfi hem gaddar bir zaman, Muybridgeyen krono fotoğrafçılığının zamanı. Haussmannlaşmanın, mimari ve şehir plancılığı politikası olarak, aklında heterojen, niteliksel ve Bergsonyan sürekliliğinin esnek zamanı şehri boşaltmak vardır. Kısacası, Haussmann'ın arzu ettiği şey içsel zamana geçişi bloke eden sokak yaşamıdır.

Fakat herhangi biri zamanı birimleştirmede standart olan (aşağı yukarı) fotoğrafın, dıştan ölçülmüş ve kesin olarak hesaplanmış bir zaman geçişini,



RESİM 35 Eugène Atget, *A Corner, rue de Seine* (Bir Köşe, Seine Caddesi) (1924)

eş aralıkla devam eden ve saatin tiktaklarının hükümranlılığıyla sürdürülen sonsuz çıtırtıları desteklemediğini nasıl düşünebilir? Fotoğraf içsel esnek süreye ulaşabilir mi? Barthes'in *punctum* fikri buna evet cevabı vermenin bir yolu. Ve geçtiğimiz bölümlerde, belirli aralıklarla, saat-zamanın acımasız kesimlemelerinin fotoğraflık olarak mat edilebileceğinin bazı yollarını önermiştik. Başlığın stratejisi şimdi daha ötede bir dikkat gerektiriyor.

Soupault'un Georgette'si rue de Seine'de, Sen Nehri'nin güney yakası, altıncı semtte, Quartier Saint-Germain-des-Pres'de yaşıyor. Belki de bu sokağın en çok bilinen fotoğrafı 1924'te Atget'in erken bir Mayıs sabahında çektiğidir, rue de Seine ve rue de l'Échaudé'nin köşesindeki kama biçimli binanın olduğu fotoğraf (Resim 35). Aslında Atget bu binayı üç durumdan fotoğraflamıştır (Szarkowski ve Hambourg, 1982:179), bu Mayıs sabahında çektiğinden iki negatif elde etmiştir, biri bizim burada bastığımızdır, diğeri de sokağın ortasından, binanın önünü çektiğidir. Szarkowski'nin dikkat çektiği gibi : 'Burada görünen eğimli bakış, geniş açılı lensle yaratılan hızlı rakursiyi (kısaltım) vurguluyor ve adacık son hızla giden bir gemiye dönüşmüş gibi görünüyor' (2000:170). Lensin yaptığı bozunma binaya ayrıca belirgin bir tehlikeli hal katıyor: sağa doğru bu devrilme bir sarhoşluk sonucu mu yoksa yaşlılığın mı? Kendi küçük adasına terkedilmiş bu binanın gözleri (panjurları kapalı olmayan pencereler) sadece üçüncü ve dördüncü katlardaki yakın uçlarda açık; binanın diğer her tarafı uyku, ya da ölüm veya kendi gizemiyle mühürlenmiş.

Hafif sis görüntünün gotik potansiyelini artırıyor, panjurları açık iki pencere yarı saklı bir bilincin cesaret kırıcı işaretleri. Çatı bacaların, tavan arası pencerelerin, ayırıcı duvarların, eğimli çatı örtüsünün, dengesiz aklın, görünürde sakın bir beden in çlgın metafiziklerinin sivri uçlu bir karmaşası; rue de l'Échaudé'deki ufuk çizgisi bu şüpheleri gidermek için hiç yardımcı olmuyor. Bu bina alması gittikçe zorlaşan bir bilgiye sahip: köşedeki dükkanların camlarının üzerindeki levhalardan 'Portreler' anlamını çıkarabilirim ve 'Encadrement' (Antrenörlük) için çektiğim şey; onun yukarısında deşifre edebildiğim sadece 'd'Angleterre' (İngilizce) sözcükleri. Bilhassa, camın üzerinde, koşum atlarının görüntüleri hakim. Bu dükkanın arkasında, bir kuaför ve onun ötesinde bir otel seçebiliyorum. Bu bina bana ne söylemeye çalışıyor? Çoklu yaşamları, geçmişi, muhtemel geleceğiyle ne itiraf etmek istiyor? Fotoğraflar geçmişe kaydıklarından, bakanın onu anlama ihtiyacını eksiltmeden bilgileri de beraberlerinde alırlar. Fotoğrafın

bilmecesi, görsel kapanışla birleşmiş görsel ipucunun bu sinirlendirmesi bilgisizliğimizi, fotoğrafın içsellüğimizi ortaya çıkaran bir yorumuna götürür. Binanın başı, ya da burnu, geçmişte afiş 'istifleme' için uygun bir yer gibi görünüyor, şimdi bu okunurluğun kaybını gösteriyor: bu dar duvarın bize vermiş olduğu bilgi zamanla ve hava durumuyla aşınmış, bu yüzden yeniden inşa edilemez, sadece kulaktan dolma alıntı ve kesintilerle oluşabilir bir tarihin paçavralarına kalmış oluyoruz.¹³ Ve bu, bize aktarılmış başlığın çıplaklığı kendisinin (*Bir Köşe, rue de Seine*, Mayıs 1924) ifade yetersizliğini dışa vuruyormuş gibi. Bu saf dizinselliği -yer ve zaman- olan bir başlık, bize yalnızca fotoğrafın (nerede ve ne zaman) çekildiğini söylüyor ama bir ikon ya da bir sembol olmak için iddiasının ne olduğunu söylemiyor. Başlığın bu çıplaklığı cehaletin kabulü veya aksine izleyicinin cehalet/bilgi durumuyla çatışmaya olan bir karşı çıkıştır. Dil sadece kendi kendine geri çekilmeyi, bize kendi deneyimsel ve psikolojik kaynaklarımıza geri çekilmeyi önerir.

Ama eğer cehaletin kendi sürecimize dalmamıza izin veren, bizi bize yabancı gerçeklere olan mecburiyetimizden kurtaran, olduğunu söylersek, René-Jacques'ın gazete satıcısını incelerken ileri sürdüğümüz gibi, sokak adının kendi başına nasıl bir içsel süreç kaynağı olduğunu da görmemiz lazım. Dilbilimciler için özel isimlerin belirttiğini ve belirlediğini, ama anlamına gelmediğini öne sürmek olağandır. Ama Lévi-Strauss (1952:285) tam tersini doğruladı ve Barthes tarafından güçlü bir biçimde şu sözlerle desteklendi:

Özel isim bir işaretir ve tabi ki basit bir göstergenin, Peirce'den Russell'a, geçerli görüşün sahip olabildiği gibi, anlam katmadan ifade etmesinden dolayı değil. İşaret olarak, özel ismin kendisi bir keşfi, bir deşifreyi ortaya çıkarır: o... bir habitatdır (kelimenin biyolojik manasında), birinin içine dalması gereken, sahip olduğu bütün dalgınlıklar içinde belirsizce yüzen. ... Diğer bir deyişle, eğer İsim ... bir işaretse, hacimli bir işaretir, bir işaret ki her zaman anlamıyla saklı, hiçbir kullanımın azaltamayacağı, ya da yalnızca anlamlarından birini dizim başına üreten cins isimden farklı olarak havasının indirilemeyeceği bir yoğunluğa sahip. (1967:152-3)

Özel isim durmaksızın anlam katılma ve anlama müsait olma durumundan sürgit faydalanır. Bu kendinden daha az önemli gösterenlerle paketlenmiş yüksek bir gösterendir; bu alt-gösterenler belirtilenleri uzaklaştırmak, anlamı ertelemek, birbirini daha iyi etkilemek ve karşılıklı keşfe küçük yolculuklar yapmak isteyeceklerdir. Eğer rue de Seine bir ana-gösterense, onun alt-gösterenleri

nelerdir? Onun sentezi olan ve bireysel flâneur/izleyicinin ruhundaki sonsuz ilişkisel değişimleri hazır bulunduran cins isimlerin yıldız kümesi nedir? Birincisi ve başta geleni, diğer görüntülerdir: Marville'in rue de Buci'ye doğru bakan fotoğrafı; veya Atget'in rue de Seine'in rue de Buci'yle karşılaştığı köşenin de olduğu diğer fotoğrafları (yaklaşık 1900), *cabaret du Petit Maure*, 26 rue de Seine ve *Hôtel du maître des comptes Lafond*, 10 rue de Seine (1902). Sokakla ilgili her bina, her tarihi gerçek ya da anekdot aynı düzeyde alt-gösterenlerdir: Mayıs 1854'te Baudelaire odasını günde yalnızca iki kez yemek yemek için terk ettiği, Hôtel du Maroc'da, 57 rue de Seine, kalmıştır. Ama daha 25 Haziranda oteli *dégoûtant* (iğrenç) olarak değerlendirir, özellikle Marie Dauburn'u akşam yemeğine çağırıp otelin düşük kaliteli yemekleri yüzünden onu bir *traiteur*'a (lokanta) götürmek zorunda kaldığı için. 21 Temmuzda oteli, *la maison du désordre* (düzensiz ev) olarak tanımlar. Baudelaire odasını 3 Mart 1855'te boşalttı ama temmuzda rue de Seine'de başka bir adrese, no.27, senenin sonuna kadar olmak üzere geri döndü (Pichois ve Avice, 1993: 103-9). Yine rue de Seine üzerindeki Hôtel de la Louisiane, Cyril Connolly'ye savaşlar arası yıllarda ve Sartre ile Simone de Beauvoir'a İkinci Dünya Savaşı'nın son yıllarında ev sahipliği yapmıştır, bu kısmen sokağın Cafe de Flore müdavimlerinin çoğunun evi olmasından dolayıdır (Littlewood, 2001: 144-5). Kişisel hatıralar ve ilişkiler de o kadar alt-gösterenlerdir. Ve bütün bu fotoğrafları geçtikçe – rue de Venise, 1945; rue de Xavier-Privas, yaklaşık 1932; boulevard de la Chapelle, 1947; rue du Viaduc, 1930; pont Marie, 1933; rue Piat, 1947; quai des Célestines, 1954; ve diğerleri (bütün fotoğraflar Marcel Bovis'in) – yalnızca bir sokağın oluşunun belirli bir anını görmeyiz; aynı başlık bizi o belirli anı bakanın görüş açısındaki diğer bütün alt-gösterenlerle bir araya getirmeye davet eder, o kadar ki fotoğrafın anı kör alana, bakanın içsel süresine, sokağın kendisinin içsel süresine bir geçiş noktasıdır. Kısacası, sokak fotoğrafı birbirine karışmış hayatların, olayların, geçmişlerin – bazıları gerçek, bazıları hayali- anıların, hayallerin genişleyen alanına girişi haline gelmiştir; bu genişleyen alan, belgeselci için tehlikeli bir delilik olabilecek alan, fotoğraf tarafından tetiklenmiştir ve fotoğrafın arkasındaki umursamaz, sağlam gibi görünen, alelade dış sahnede yatar, tıpkı Alaaddin'in mağarası gibi.

Yeniden *Paris'in Son Geceleri*'ne bakarsak, sokakların baskın atmosferler yarattığını, bulgularının toplamıyla belirli düzenleyici şekillere itildiğini görüyoruz:

Makul bir hızla gezindiğimiz rue de Medicis gece on buçuk civarında iç karartıcıdır. Sürekli yağmur yağın bir sokaktır. ... Rue de Vaugirard girişinde kitaplar pis pis kokar. Bu koku her yandan gelir. Arkadaşı ve komşusu, rue de Tournon, daha davetkardır. Daha çok, bu yüzden, bir davete ve rahat bir otel adresine hazırdım. (1992:3-4)

Bunun akla getirmeye başladığı şey sokak fotoğrafçılığının ve ona bağlı edebiyatın gerçeğe uygun olanı düşsel olana devirebildiği yolları yalnızca anamorfoscu araçlar¹⁴ ve kendinin aşırı dikkatinin dönüştürücü gücüyle değil fakat aynı zamanda 1950'lerin sonundaki Situasyonistlerin öngörüsü, psikocoğrafyası, mekan-zihniyetiyle de inceliyorlar olmalarıydı. Eğer Pierre Borhan'ın Izis'i '*à la dérive de ses humeurs enjôlées*' (*büyülü ruh hallerinde akıntıya kapılmış*) (1990:174) gibi başıboş gezinen olarak tanımladığını hatırlayacak olursak, mola vermemiz gereken yer *dérive* (*serseri*)dir, bir çeşit içsel süreyi ve tesadüf planlı ve maksatlı olana yükleme, hafızanın ve birliğin organize iletişim alanlarına yön haritaları çizme yoludur. İki nokta arasındaki her yörünge amaçsallığın ve iletişimsel etkinliğin sosyal ve yaratıcı risk için, fırsat olanaklarını kendini deklare etmek amaçlı çoğaltmak için feda edildiği, öngörülemez bir arasözler serisine dönüşür. Cafe'nin, özellikle bu kentsel girdip gelmeler için uğranılacak liman olan yer, o edebi kumarın, otomatik ortak yazının, yani konuşma tarzındaki şiirlerin evi olması gerektiğini söylemek uygun olacaktır.

Marja Warehime dikkatimizi, Brassai'nin 'Le Bistrot-Tabac' (Cafe-Büfe) ve Apollinaire'nin *poème-conversation* 'Lundi rue Christine' larının (rue Christine Pazartesi) (bkz. Ek 4a ve 4b, Appolinaire'nin şiirinin Fransızcası ve Türkçe çevirisi için) karşılaştırılabilirliğine uygun bir şekilde çekiyor ve çok doğru çıkarımlar yapıyor:

Brassai yazara ait anonimliğin bir çeşidini uyguluyor, kendi yerine başkasının seslerinin duyulmasını sağlayıp ve kendi varlığını sadece bir sesler konseri sahnelendiğinde hissedilir kılarak. Buna rağmen Apollinaire kişisel hikayelerin tutarlılığını konuşan özneyi kasten kırarak ve dağıtarak feda ederken, Brassai öznenin birliğini ve tutarlılığını bazı seslerin ve kelimelerin kaybolduğu veya ayırt edilemediği konuşmaların mırıltısından çıkarıp yeniden yaratmaya çalıştı. (1996:148)

Ama Apollinaire'nin şiiri Brassai'nin 'Le Bistrot-Tabac'ından amaç olarak farklı olsa da Brassai'nin cafe fotoğraflarına belirgin şekilde yakındır, özel-

likle perspektif kullanımı ve bakışı sıfatlaştırmasında.¹⁵ Göreceli olarak Appolinaire'nin şiiri tutarlı başlıyor gibi görünüyor, ufak zaman numaraları sayesinde bir alıştırmaya planıyla:

Kapıcının annesi ve kapıcı herkesin girişine izin verecek
Eğer erkeksen bu gece benimle geleceksin
Tek ihtiyacımız olan ana girişi gözleyecek bir adam
Diğeri yukarı çıkmakta iken

Hatta ilk iki kıtadan sonra şair hala işleri bir arada tutuyor gibi gözüküyor: 'Neredeyse kafiyeyle oluyor.' Ama 16-17. satırlarda:

Altı ayna hala birbirine bakıyor
Bana daha sersemleyecekmişiz gibi geliyor

şair aynaların oyununu artan bir zihin karşıklığıyla bağlıyor. Ve bu, şiirin derinliklerine girildikçe, açıklığın daha fazla kaybedildiği doğru oluyor, sadece öznedeki değil ayrıca dilin seviyesinde de (edebi/metaforik) :

Ces crêpes étaient exquises
La fontaine coule
Robe noire comme ses ongles

(O krepler çok lezzetliydi
Su akıyor
Çiviye benzeyen siyah bir elbise) (11. 25-7)

'La fontaine'in neye karşılık geldiğini bilmek oldukça güç, ya sokakta bir su kaynağı ya da bir cafenin içindeki su kaynağı (Bernard [1965] ve Chandler [2000] de 'fontaine'i 'musluk' olarak çevirmiştir). 'Pleurier comme une fontaine' (iki gözü iki çeşme ağlamak) sözünü hatırlayınca, bunun bir insan kaynağı olduğunu düşünebiliriz. 'Robe noire comme ses ongles' (çiviye benzeyen siyah elbise) birinin elbisesi ve ojeleriyle ilgili bir tanımlama olabilir ama 'fontaine' den dolayı benim aklımda suyla dolu siyah bir havuz var, belki kaldırımında, yanında eğrili bir elbiseyle.

Eğer bundan sonra Brassai'nin bir cafedeki iki aşığı kadrajına aldığı, iki aynada üç kere yansımış, fotoğrafına dönersek, *place d'Italie* (yaklaşık 1932) (Resim 36), yalnızca bu aynaların çifti nasıl böldüğünü, ayırdığını değil ayrıca bize hangisinin gerçek görüntü olduğu, bilinç ve bilinçdışı aklın hangi seviyelerinde farklı görüntülerin yer aldığı, bu görüntülerin nasıl birbiri hakkında yorum yaptığı sorusunu sordurttuğunu da görüyoruz.

RESİM 36 Brassai, *Lovers, place d'Italie* (yaklaşık 1932)

Yansımaların çiftin üçüncü kişiliğini bozduğu ve her birini aynada, bakışımızla yalnızca farkedilmeyip ayrıca *hitap edilen*, hayal gücümüzde yerini alan ikinci kişi yaptığı yönünde bir duygu da var. Benzer şekilde, *A Happy Group at the Quatre Saisons* (*Quatre Saisons*'da *Mutlu Bir*

Grup) (yaklaşık 1932) da bir ayna aracılığıyla, çekim ve tersi çekim, baş karakterlerin yansımalarına kaydıkça değiştiklerini gösteriyor(Manet'nin *Folies-Bergère'de Bir Bar* ile karşılaştırın) ve aynadaki üçlü, öndeki üçlünün arkadan alaycı bir taklidi gibi görünüyor, çünkü aynanın önündeki üçlüye çok yakından benziyor – fötr şapkalı adamlar iki kadın arasında kalmış, adamların sol elleri kadınların omuzlarında, bakışlarının aynı yönde olması.

Aynalar perspektifi kübist tarzda çoğaltıyor ve tek görüntüyü görüntülerin montajına dönüştürüyor; ayna, görüntünün 'olduğu' anla ilgili normalde anlattığı şeyden başka yöne döndürerek bir *détournement* hareketine kendini bırakıyor. Montaj bizden bir fotoğrafın (ve gerçeğin) görünürlüğü, açık olan değeri, değiştirilemezliği hakkındaki varsayımlarımızı sorgulamamızı istiyor; aynı zamanda bizi görüntüyü yeniden düşünmeye de davet ediyor fakat bu kez kendi ruhumuzun şekillenebilir 'belge'si olarak. Ve montajın görüntüleri kesip, zorla birleştirirken uyguladığı bozuş, devamsızlığın bozuşu, paradoksun bozuşu, bütün bu bozuşlar görüntüyü koleksiyon defterine döndürüyor, aynı tarihin kendisi gibi, Benjaminsen görüşte, parçaların ve alıntılarının geçici bir düzenlemesi risk ve değişime maruz kalır.

Cafe'nin bizzat kendisi sosyal bir montajdır. Birçok açıdan kafe sokak fotoğrafçılığının sosyal ütopyasıdır, Michael Walzer'ın sabit görüşlü ve açık görüşlü alanlar arasındaki ayrımını kullanmak gerekirse, şehir plancılığı birinciyi tercih ediyor gibi gözükse de: sabit görüşlü alanlar tek işlevli, uzmanlaşmış, amaç odaklı (endüstri bölgesi, emlak alanı, araba, vb.) alanlardır ve ayırma eğilimleri vardır; diğer yandan açık görüşlü alanlar ise,

Çok işlevli olarak düşünülmüştür ve herkesin katılabileceği çok çeşitli kullanımlar için gelişmiş ya da tasarlanmıştır ... kalabalık meydan, hareketli cadde, market, park, sokak cafeleri 'açık görüşlü' dürler. (Rogers, 1997: 9)

Tabii ki Doisneau da ancak Kasım 1977'de bir röportajda şu konuda ısrar eder

Şimdi bir şehirde korkutucu olan şey insanların şunu söyleyerek özelleşme blokları kurmaya eğilimli olmaları: burada genç yöneticiler olacak, burada sefil fakirler olacak, vb.. Bu şehirleri çok sinir bozucu yapıyor. Benim için cafe de, kendi ideallerinin bir araya topladığı, değişik çevrelerden insanların birleşmesiydi. Bir parça şarabın heyecanıyla, insanlar



RESİM 37 Eugène Atget, *Rue St Jacques at the Corner of rue Saint-Séverin*
(yaklaşık 1900)

çekinmeden, komik duruma düşme korkusu yaşamaksızın konuşurlardı. Ve gerçekten olan şey aslında kendilerini vermeleri idi. (Hill ve Cooper, 1992: 81)

Ve Doisneau'nun 1948'teki *Café noir et blanc* anlatılmak istenen şeyi görünür kılıyor: bardaki kirli, somurtkan bakışlı işçinin yanında duran yeni evli çifti kutlamak.

Bazıları grafitinin 'açık görüşlülüğünü' kaybetmiş alanlar imzası olduğunu iddia edebilir. 'Grafiti' ile binaların grafik amaçlar için olan yüzeylerinin kullanımını anlamamız gerek. Bu bir parça tahrif, hürmetsizlik süreci, bir parça şehrin okunabilirliğini artırma girişimi, bir parça kendini bu bina, o umursamayan veya farkında olmayan yalnızca habersiz olarak dayanan bina, üzerine naksetme ihtiyacıdır. Fakat daha önce gördüğümüz gibi (Atget'in *Bir Köşe, rue de Seine*), bu tip kişisel yazı hareketleri genellikle belirsiz varlıklara sahipler. Diğer bir Atget fotoğrafı da, *Rue St Jacques at the Corner of rue Saint-Séverin* (yaklaşık 1900) (Resim 37), bize afiş yapıştırma konusundaki doyumu bir parça tattırıyor aynı zamanda afiş yapıştırma ve grafiti arasındaki yakın benzerlikler ve temel farklılıkları da belirtiyor. Bu reklam denizine baktığımızda, duvar grafitisinin tekrarlayan örnek görüntüyle (güneş, kuru kafa, cinsel organlar) bir mitolojinin yaratımını kaydettiği görülebilir, reklamların mitolojisi tamamen oturmuş isimlerin (Fer-Kina, Mathusalem, Cardinal Quinquina) otoritesi ve hatırlatıcılığındadır. Her iki durum da zevklerin, arzuların, endişelerin bir çeşit akla getirilişidir. İlan yapıştırmanın aşırıya kaçma eğilimi vardır: bu sıkı dokulu afişler zengin bir itim ve hayal kaosuyla, ruhi boşlukları akıldan çıkarmak ve düzenli bir varlığın teslimiyetine baş kaldırmak amacıyla tüketici zihninin alanlarını doldurma ihtiyacı için ifade ediyor gibi görünüyor. Aynı zamanda, aylar sonrasındaki bir tesadüf süreciyle yaratılmış bir montaj, afişler bizi Freudyen bir kayış, fikirlerin birliğinin sarsıcı ilhamı, siyasi ve ticari olanın çarpışma ve karmaşasıyla yüz yüze getiriyor.

İlan yapıştırma ve duvar, afiş yapıştırma duvarın alanlarını gizledikçe ve bastırdıkça farklı sonları takip eder, o alanlar modern yaşamın boşluklarını temsil etse ya da üzerine yazılmak için orada olmanın devamlı sosyal tehdidi olsa da. Duvar, tam da malzemesinde, dünyasal olanla, jeolojik değişimin yavaş zamanıyla yakın ilişkilere sahiptir; reklam dünyadan, onun bağlarından, yer çekiminden kurtuluşu sağlar, anlık sahiplik ve kendini iyileştirmenin ivmesini sağlar. Ve bütün bunlar, görüntüde, Haussmannyan sokak mobilyalarının varlığıyla, Wallace çeşmesi, bir lambayla aşılmış tuhaf, kademeli mimarisıyla tuvalete ve fidanlara denk düşüyor.

Diğer bir gerçek de duvarın, uygulandığı zaman, ufalanmalarında, kırık cam parçalarında keşfedilir: bu posterler dünyanın gizli kimyasıyla (rutubet, duman, don, vb.) ve doğrudan toplumun aşındırıcı güçleriyle söküleceklerdir.

Ve merkez hatta gördüğümüz, köşelerde beliren eski binalar, zamana dayanıp, pusuya yatıp iyice saklanabildilerse, onların uyguladığı baskıdan sağ çıkmışlardır. Bu orijinallikler dünyası saklanabildikleri için hala oradadır; bu entropik bozulma herhangi bir kentsel yeniliğin hızlı tamiriyle düzeltilemez. Atget kaybın (eski Paris'in) melankolisini fotoğraflayabilir ama burada ayrıca yeninin yarım yamalak ve aldatıcı melankolisini de fotoğraflıyor.

Birçok fotoğrafçı posterlerin çevresindeki yaşamla yüzleşmesinin yarattığı etkileyici aykırılık ve karışık mesajların çoğunu gösterdi. Örneğin André Kertész, meşhur Dubonnet fotoğrafının (*Bulvarlarda, Paris*, 1934) yanısıra, posterlere, anlamaz bir biçimde, lüks yaşama ait bir vitrine bakar gibi bakan bir berduşu da gösterir (*Bulvarlarda, Paris*, 1926-1929 ve *Madeleine Bulvarı, Paris*, 1927) veya orta yaşlı, kederli görünümlü, önünde boş bir şarap kadehiyle, arkasında Ovomaltine '(re)donne des forces' (gücü geri verir) yazan bir posterle oturan bir adamı (*Bir Café'nin Terasında, Paris*, 1928). Kertész görsel şakaların ayartmalarını kabul ediyor, en çok da görüntünün kusursuz simetrisinin tekrarlanmış 'grafiti'yle 'Défense d'afficher' (Afiş yapıştırmayınız) dalga geçtiği *Faubourg-Saint-Germain, Paris* (1936)'de; köşedeki nişte bulunan bir sokak lambası bu yasağı uygulamak için belirlenmiş alana sahip gibi gözüküyor.

Ama eğer posterler, sokak fotoğrafçılığının anlatımcı deposunda neredeyse vazgeçilemez bir unsur oldularsa, duvar grafitisi daha sıkı bir takip gerektirdi. Brassaï fotoğrafçılığa 1930'da duvar grafitileriyle başlamıştır ve bu çalışmalarının meyvesi ilk kez Sürrealist bir dergi olan *Minotaure*'de, başlığı Paul Eluard tarafından önerilen 'Du mur des cavernes au mur d'usine' (Mağara Duvarından Fabrika Duvarına) adlı kendi yazısı ile beraber Aralık 1933'te yayınlanmıştır. Bu yazı parçası Brassaï'nin temel varsayımlarını da saptar: araç – kağıttan (düzenlenmiş) daha ziyade duvar (gizli) – sembollerle ifadeyi (grafizm) bilinçdışı ve antik yönde iter; bu ön-yazı veya ilk-yazı tam gelişmemiş bir efsane yaratıcıdır, hergünkü derin baharın bir şiiridir. Tarih öncesi mağara gibi şehir, bu etnoğrafik araştırmanın işidir. Bu duvar resimleri oluşmakta olan bir uygarlığın hafızasıdır ya da dahası birçok olası uygarlığın; zaman ekmneziyle (eski olayları hatırlama yeni olayları unutma durumu) sanki hiç olmamış gibicesine yıkılmıştır. Daha sonra yazdığı gibi:

Bazen, Ménilmontant'da Meksika sanatına denk geliyordum; La Porte des Lilas'da Bozkır sanatı vardı; on dördüncü mahallede, Hellen öncesi sanatı;

La Chapelle’de, Iroquois Kızılderililerinin sanatı, ve sonra küçük, pis bir arka sokakta birdendire durdum ve zamanımızın sanatıyla karşılaştım – bir Klee, bir Miró veya bir Picasso. (‘Grafiti parisiens’ (1958); Brassai, 2002: 140)

Brassai için, grafiti sanatçıları ayrıcalıklı Sürrealist¹⁶ cemiyetine aittiler: çocuklar, deliler, uygun olmayanlar, yoksunlar, ama hepsinden öte çocuklar. Duvar bir şeytan çıkarma ve arınma yeri. Ama ayrıca duvarın sıyrıkları, çatlakları, lekeleri kendi düşünceleri, görsel resimleri, ve sözleriyle doludur ve grafiti sanatçısı bunları konuşturabilir ya da kendi hayal zamanını ortaya koymak için kullanır.

Böylece grafitinin fotoğrafı, fotoğrafın kendinin ekmnezik gücünü, fotoğraf makinasının bizi şimdiki zamanda daha oluşma sürecindeki geçmişle yüz yüze getirme yetisini, kutlar. Ama bu fotoğraflara bakarken, başka bir benzerlikle vuruluruz.

Fotoğrafçılığın Sürrealizme ‘doğal olarak’ hizmet ettiği pek çok yol var: ‘görsel bilinçaltı’ (Benjamin); ‘otomatik görme’ olarak fotoğrafçılık (tersi: ‘otomatik yazma ... düşüncenin doğru bir fotoğrafçılığıdır’ [Breton]); anlık olan fotoğraftaki tesadüfün soyutlanması (örn. keyfi çakışmalar, anamorfik dönüşümler); Moholy-Nagy’nin Yeni Vizyonu ile ilgisi olan (tam görüş, hızlı görüş, keskin görüş) fotoğrafik görüşün aşırı gerçekliği (hareketsizlik, aşırılık ve detayın kesinliği). Bu faktörler mesela *le merveilleux quotidien* (her gündeki olağanüstü) ve *hasard objectif* (nesnel tesadüf) gibi Sürrealist kavramlarla ve Sürrealistlerin rasgele çakışmalarda gömülü metafor arayışlarıyla seçici benzerliklerin keşfi ya da arzusunun doğası gibi değişik yollardan bağlantı kurarlar.

Fakat Sürrealist fotoğrafın içerisindeki diğer bir güçlü akımda, bilinçli ve bilinçdışı, gerçek ve hayal, sıradan ve acayip arasındaki geçişleri açması beklenen fotoğrafik sürecin kendisidir. O zaman karanlık oda, şansın istendiği ve riske atıldığı, kimyanın ve ışığın kaprisli bir şekilde birbirini etkilediği mahaldir: Man Ray’in solarizasyonları, Ubac’ın taşlama ve yakışları, Roger Parry ve Maurice Tabard’ın çifte pozlamaları ve birleştirilmiş negatifleri; ve eğer amaçları değilse, görsel etkilerinin erdemiyle bunlara rayogramlar, fotomontajlar, görüntüleme yöntemlerinin kullanımı (Man Ray) ve yansıtımlar (Florence Henri) de eklenebilir. Brassai’nin grafitileri hafif kabartma, karışık ve dramatik dokusuyla, genellikle negatif baskılar veya solarize edilmiş ya da taşlaşmış görüntüler gibi duruyor (Resim 38).

RESİM 38 Brassaï, *Grafiti* (tarih yok)

Rayogramlar gibi, Brassaï'nin grafitileri düşüncenin şekli, yeni bir tür alanda yüzen manevi gizlilikler olarak yeniden oluşturulmuş gösterişsiz nesneler gibi görünüyor. Ve onun alanı, duvar da, daha önce bahsettiğimiz gibi kimyasal süreçlere tabidir: sıcaklık, rutubet, duman ve benzeri.

Brassaï'nin duvar üzerindeki grafik çalışmayla kağıt üzerindeki arasında yaptığı ayrım Denise Colomb'un *Sokakta Resim Çizen Çocuklar, Paris* (1953) (Resim 39)'la değişikliğe uğramıştır. Bu fotoğraf Brassaï'nin şu düşüncesinin dışında gelişiyor gibi görünüyor

En etkileyici grafitiler muhtemelen 'alt seviye'de- yerden ancak üç adım yukarıdakiler -çocukluğun, en saf, ilk zamanlarında (üç ve yedi yaş arası) ilk kez dünyaya göre hareket ettiği yerde olanlardır. Bunlar insanoglunun ilk kaba taslaklarıdır. (2002:30)

Ama bu çocuklar aracı olarak duvarın kendisini değil tebeşirleri kullanıyorlar; onlar için duvar sadece bir destek, bir kağıt parçası gibi.

Dolayısıyla, Brassaï'nin argümanının zorlayıcı mantığında, çocuklar insan figürleri veya yüzleri çizerken oyulmuş gözleri değil ama 'ilkel oval'i çizmek, 'çöp adam'ı takip etmek, kendilerini daha az çaba ve yer çekimi ile ölümün büyüleyici varlığından kurtulmuş olarak ifade etmek için koşullanmışlardır; çizimleri zor ve sert olandan pitoresk, çekici ve komik olana doğru yönelecektir. Duvar grafitisi yapan için, duvar aracı olduğundan duvara resmedilen yüzler duvarın yüzleri olurlar; duvarı kağıt gibi gören sanatçılar için duvara resmedilen yüzlerin yalnızca aşınmaları beklenebilir. Ama bu fotoğrafta çocukların çizimi duvar grafitisine hazırlanmış gibi görünüyor: çizimler duvarın yükseklerine çıktıkça, duvar grafitisinin konumuna daha çok yaklaşıyor, daha ilkel oluyorlar; ayakta duran çocuk bir güneşe ikinci gözü ekliyor gibi ya da Redonesk bir cüce veya havada yüzen bir kafa çiziyor, kolunun gölgesindeyse kafaya dönmüş bir kuş farkedilebilir. Yerde oturan çocuğun resmettiği kız/kadın da bir değişim içinde: sol ve sağ taraf arasındaki benzerlikte garip eksiklikler var (bakarsak); sağ taraf oran ve bitiş açısından daha şekilsiz, özensiz duruyor (büyük göz, karalanmış kulak, yersiz kol). Bütün bunlar sadece duvarın tek bir grafik hareket için çift-işlevli olabileceğini ve böylece deneysel ve 'düşsel' geçişin yeri olarak çalışabileceğini değil ayrıca Brassaï'nin iddia ettiği gibi duvarın efsanevi dünyasının akıcı, metaforik, değişim içinde olduğunu da belli ediyor.¹⁷

Sokak fotoğrafını Brassaï'nin bir delilik, rezalet, dünyayla olan günlük alışverişimizdeki patlama olarak adlandırabileceği bir duvar yazısı, gerçekliğin üzerine yapıştırılmış bir görüntü gibi düşünmek hiç de zor değil. Fotoğraf kendi kaydını ve *détournement*'in tekrarlayan hareketleriyle gerçekliği yeniden yerleştirir ve onun yerini değiştirir. Fotoğraf kendisini



RESİM 39 Denise Colomb, *Children Drawing in the Street, Paris*
(*Sokakta Resim Çizen Çocuklar, Paris*) (1953)

bizim önümüzde başka bir yere sokar, ilgimizi bekler, dikkatimizi çeker, günlük yaşamımızda farkında olmadığımız olasılıklarla dolu bir alanı açarak

düşünce yöntemlerimizi yeniden yönlendirir, görsel metaforun bir aracıdır. Diğer yanda, belgesel fotoğraf yaratıcı bir biçimde gözün dikkatini başka bir yöne çevirmeye çalışmaz, bizi o gerçekliğin yeni kullanımlarına bir yöntem olarak neredeyse habersizce açıldıkça kendini yeniden keşfettiğine inanmamızı beklemez ;belgesel fotoğraf bizi kendini tekrarlayan ve kaçınılmaz olana yönlendirmeye çalışır. Ama sokak fotoğrafının aracılığıyla, gündelik yaşamın sıradanlığı özel bir beceriye sahip olur, neredeyse kendinin aksine, tesadüf sonucu, istemeden.

sonuç

Fransız hümanist sokak fotoğrafçılığının çöküşünü, 1950'lerin sonu ve 1960'ların başına ve o çöküşün nedenleri çoğunlukla (i) diğer sokak fotoğrafı geleneklerinin çıkışına (örn. Robert Frank, William Klein'ı¹ ve diğerlerinin 'kurnaz' Amerikan akımı; moda fotoğrafçılığının bir boyutu olarak sokak fotoğrafçılığı; surveillance (gözaltı) fotoğrafçılığıyla bağlantıları; paparazzilerin sokak fotoğrafçılığı); (ii) çok etnikli yeni başkentteki Fransız kimliğinin mücadelesi; (iii) çalışan sınıfın dağılması; (iv) trafiğin hacmindeki artış ve oturulabilir kamu alanlardaki son küçülme; (v) televizyonun yaygınlaşması ve bunun neticesinde bir tür resimli dergilerin çöküşü; (vi) Soğuk Savaş ve Komünizmle gözlerin açılması; (vii) kiralardaki artış ve mülkler üzerine yapılan spekülasyonlar; (viii) tüketiciliğin artışı ve bunu izleyen sosyal homojenleştirmeye bağlanır (bkz. Hamilton, 1997: 143-8; Stallabrass, 2002: syf yok). Sokak fotoğrafının çeşitliliğinin geçen altmış yılda ki takibi başka bir kitabın konusu olabilir. Ama Ferguson'un şu kanaati, yeni görsel gösterişlere rağmen, galiba doğru, 'Birçok fotoğrafçı sokakta şans anlarında bulunan sessiz keşifleri aramaya devam ediyor' (Brougher ve Ferguson, 2001:20).

Bu süre içerisinde (1860-1960), insan Paris yaşamının ve sokak fotoğrafçılığının birlikte anıldığı, yeni yönler ve şekiller aldığı belirgin tarihleri ayırt edebilir. Pierre Mac Orlan'ın, Montmartre gecelerine, yüzyılın

başlarında, Birinci Dünya Savaşı'yla işlenmiş değişiklikler hakkındaki yorumunu önceden alıntılamaştık: 'Paris geceleri resmedilme değerinde kaybettiklerini lüksle kazandılar' (1965:74). Fransız tarihçi Richard Cobb'a göre önemli dönemler 1935 (veya 1934) -1939 arası ve 1944-1958 arasıdır (de Gaulle'nin Beşinci Cumhuriyet Anayasası); 1934'deki, Stavisky meselesinin finansal skandalı ve sağ kanatın 6 Şubat darbe girişimi, Cobb şöyle yazıyor:

Bu yalnızca toplumsal tarih konusu değil; ayrıca hala garip bir biçimde, kendi samimi kinizmi ve gülünçlüğünde bile kaygısız ama kendini incelemede utanmaz bir Cumhuriyet ile, kasvetli, bölücü ve giderek korkan bir Cumhuriyet arasındaki farktır. (1998: 145-6)

Fakat sokak fotoğrafçılığının tarihini yazmak veya sokak fotoğrafçılığının sosyo-politik tarihteki değişimlerinin ilerlemesini saptamak (a) otonom ve kendini devam ettiren bir araç olarak fotoğrafçılığın kesin bir tarihinin mümkün ve cazip olması ve (b) diğer tarih çeşitlerine, özellikle subjektif tarihe, karşı izleyiciye bu tarih çeşidi hakkında yükümlülükler verme riskini taşır.

Bu kitapta, benim sokak fotoğrafçılığına ait tarih kadar daha çok ilgilendiğim toplumsal efsaneler yazan tarih değil subjektif tarihtir. Efsaneler yazan tarihten tabi ki bahsettiğimiz durumlar oldu: sokak fotoğrafçılığının tarihselliğinin önemi bakanın onu kayıp bir cennet, nasıl yaşamak gerektiğini bildiğimiz, yoksul durumların birçok erdeme dönüştüğü –beceriklilik, karşılıklı dayanışma, eksik olana değer katabilme ve kırıntılardan festival yaratabilme kabiliyeti – ve topluluklara endüstriyel öncesi paradoksun iyi geldiği, bu yolla heteroklit, adamakıllı çeşitliliğin sınımsız bağlılığa ve doğallığa neden olduğu kırsal bir zamanın kaydı olarak algılamasında yatıyor.² Nigel Henderson 1949'da Eduardo Paolozzi için yazdığı şiirsel düzyazının taslağında Londra'nın doğu yakasında yaşayanların sokağını anlatıyor:

Bir saat tamircisi ortaçağ zanaatkarları gibi sokağa bitişik olan penceresinde çalışıyor. İşinin deneysel eşyaları, etrafında, gören parmaklarının mantığına uygun doğal bir düzenle yayılmış durumdadır. Bir mağaza önü diğerini ticaretin o garip etkileşimiyle kalabalıklaştırıyor ve bu katkıları şehrin karmaşık dokusuna ekliyor. Cenaze salonu ve dondurma salonu evrensel ortak yaşamı paylaşıyorlar ve pencere oyuğundan, bir meleğin arzulu mezar taşı ölümün ortasında hayatta olduğumuzun güvenliğini veriyor. (alıntı Walsh, 2001:49-50)

Henderson'un Doğu Yakası fotoğrafları (1949-53) grafitinin etkili birikimlerini veya gazete bayilerinin reklam, yeni dergiler, kırtasiye, şekerleme ve tütün çeşitlerinin bolluğunu sığdıramadığı küçük pencerelerini kaydettiği fotoğraflarda 'garip etkileşim', 'karmaşık doku' ve 'evrensel ortak yaşam'ın izlerini sürüyor. Onun sokaklarında, çocuklar usanmaz bir arsızlıkla oynarlar ve sokak satıcıları, gördüğümüz gibi, yaşamın aynı çeşitliliğinin tadını çıkarır. Fakat bu kentsel pastoraldir, 'küçük evlerin, asma katların ve çatıların, profesyonel ve idari yöneticilerinin 'sessiz kapıların ardındaki kalın halıların' dışındakilerin hayalinde yaratılmış bir dünyadır (Walsh, 2001: 49). Kentsel pastoral, işin her zaman oyundan farksız olduğu, isteklerin ani ihtiyaçları geride bırakmadığı, hırsın ve yarışın dırdır eden şeytanlarının bilinmediği, dedikodunun bölgesel şiirin bir parçası olduğu kayıp anlamın alanını resmeder.

Fakat efsane yaratan görüş açık tehlikelerle kuşatılmıştır: sosyal yönden fazla hoşgörülü izleyici, sokak fotoğrafının bir dayanağı olarak sorgunun kaybı, sokak fotoğrafına ait deneyiminin homojenleştirilmesi (tam da farklılığındaki!), yerellik ve otantikliğinin, yerellik ve folklörünün basit denklemleri.³ Louis Chevalier gibi Richard Cobb da, Le Corbusier'den Georges Pompidou'ya kadar Paris'i, darlığıyla neredeyse otomatik olarak 'samimi bir şekilde insan' yapan karmaşık sokaklarından kurtulmaya çalışan şehirplancıları ve mimarların girişimlerinden yakınıyor (1998:175). Varoşlar, rahat *pavillonları* (pavyon, bina) ya da vahşi *grands ensembles*leri (büyük birlikler) ile, hayatı yavaş yavaş merkezin dışına çıkarıyor. Ve bu büyük çıkarma *esprit de quartier*'in (mahalle modelleri), *flâneur*'ün, etnik karışımın, sıradan halkın, atölyelerin, etkileyici girişkenliğin ve ısrarlı gürültünün çıkarılmasıdır. Turistlerin, diskoların, butiklerin, vb. yerine...

Fakat benim daha çok ilgilendiğim şey, izleyiciler olarak, bireysel algımızın sokak fotoğrafıyla ilişkisinde anlaştığı yollar ve fotoğrafın varsayılan tarihinin, algının kişisel geçmişleriyle, algısal otobiyografiyle, fotoğrafçılığın kendine has tarihi geri alma ve tarihin elde edilebilirliğini yeniden tanımlama yoluyla nasıl mücadele etmesi, kendi faydası için, gerektiğiyle alakalı.

Fotoğrafçılık algıda bir devrim yaratmış gibi duruyor. İnsan eliyle izi sürülen görüntü ham maddelerinin transmutasyonunu (dönüşüm, işlev değişimi) sahneliyor. Sanat, insan amaçları için tahsis edilmiş bir dünyaya adanmış gibi görünüyor; aslında dünyanın içinde ve kendi için önemli olmadığı, ya da görmezden gelinmediği bir anlam da var gibi.

Hatta natürmortlar hala ya, gerçekten, insan gözü için ziyafet ya da insan arayışlarının kanıtıydılar. Fotoğrafla birlikte, birdenbire, usta olan el değil ışıktır. Dünya aniden kendini, kendi bağımsızlığı içerisinde sunabilme yetisi kazanır. Görüntü yaratmak bir değiştirme, değiştirerek anlamlı kılma gücünün bir ifadesiyken, bir arz ediş olmuştur; gerçekliğin dönüştürülmemiş bilmecesini iletmiştir. Fotoğrafçılığı saran birçok paradoksun içinden, bir tanesi şöyledir: sömürgeleştirme, ihlal etme ve zorla girme sözcüklerinin tamamının etrafında inşa edilmiş bir makina ayrıca bizim dünyayı işgal edişimizi de gösteren bir makinadır. Dünyayla başa çıkmamıza imkan sağlayan bir bakıştan çok ötede oluşuyla fotoğraf, opaklığı sayesinde, başka tarafa yönelme isteğimizi engelliyor ve inatla orada duran bir yüzleşmeye bizi yakamızdan sürükleyerek götürüyor. Bir fotoğrafa baktığımızda, bir oldu bittiyile bakarız, fark etmek için çoktan geç kalmışızdır; oysa resim, kısmen, nesnelerini göz için açık tutar gibi görünür, gözü kendi yaratıcı özgürlüklerini uygulayabilmesi için belirsizce çağırır.

Bu fikirlerin üstenilmesi gerekiyor, çünkü tam doğru olmayan anlamları anlamamız gerek. Örneğin, fotoğrafik 'veri'nin, sadece orada olana girilmezliğin direnişini anmak yerine, anlamı mümkün kılma süreci olduğu öne sürülebilir. Fotoğrafın kadrajının, fotoğrafı kaçınılmaz şekilde bir görüntü, bir meta-gerçeklik, gerçeklik üzerine bir yorum yaptığını iddia edebiliriz. Bankın üzerinde uyuyan bir berduş 'Bankın üzerinde uyuyan bir berduş'a, bir özne olduğu kadar başlığa, yalnızca görüntüyü görmek için değil ayrıca onu oluşturmak, görüntünün otonomisini anlamsal alanını istemeyle dengelemek için de bir meydan okuyuşa dönüşür.

Ve nasıl oluyor da John Thomson'un 1877'deki 'Sürünen' ('kötü alışkanlık ve fakirlikten dilenmeye bile enerjisi kalmamış bedbahtlık derecesine düşmüş yaşlı kadınlar') fotoğrafına bakabiliyor ve hala acıyabiliyoruz? Amaç nedir? Nasıl 1855'in pornografik bir fotoğrafı hala hayat bulabiliyor? Eski fotoğraflara baktığında, göz hala bir özgürlüğe sahiptir; geçmişte bir gelecek yaratmak, bakmayı değerli kılacak bir gelecek oluşturmak ister, öyle yapıyor gibi görünür. Bakmanın bu garip zamanı, her fotoğrafın mekansal kör alandansa zamansal olana genişlemek için az da olsa bir fotograma (sabit film) dönüşme eğilimi olduğu anlamına gelir.

Fotoğrafçılık ayrıca tarihte de devrim yapmıştır. Gerçekleri netleştirip delilleri perçinleyebilecek belgelemenin önemli bir aracı olmuş gibi

gözüküyor. Ama fotoğrafçılığın ayrıca özel türlerde tarih dışı deneyimler yarattığı gerçek bir algı da vardır. Fotoğraf geçmiş bir olayı anlatsa da onun bizim zamanımızda var olduğunu en az üç anlamda ileri sürebiliriz: (i) kendi çevremizde fiziki bir nesne olarak görsel bir alan kaplayıp bizden önce var olur (hala kullanılan antika bir şamdan olabilir) (bu argüman eski bir negatiften ‘çağdaş’ baskılar almaya devam edebilmemiz gerçeğiyle desteklenmiştir); (ii) fotoğrafı, çoktan sönmüş yıldızı parıldamakta olarak gördüğümüz gibi görürüz – fotoğrafı çekilmiş özne canlıymış gibi algılanır, tam da ışık yılı uzakta olduğundan dolayı; (iii) Proustyen deneyimdeki istem dışı hafızada olduğu gibi, geçmişe ait bir fotoğrafın varlığının yoğunluğu bir anlık olarak şimdiki zamanın yerine geçer (ekmnezi).

Daha önce de gözlemlene imkânımız olduğu gibi, orası ve sonrası ile burası ve şimdi arasında fotoğrafın çözemediği bir süreklilik krizi vardır. Fotoğrafik geçmiş sırasız anların geçmişidir: yerini belirleyebileceğimiz bu görüntülerde zamansal olarak bir ardışıklık yoktur, hepsi kendine ayrılmış zamandadır bu yüzden fotoğraflar şimdiki zamanla kendine has havada bir ilişki kurarlar. Aslında fotoğrafçılığın sonradan ziyade orada olmaya eğilimi vardır, başka bir zamandansa başka bir yerde olmaya. Fotoğrafın bir anlık durumu mekanda kalır, ama anın tarihselliği kesinliğini ve uygulanabilirliğini kaybeder. Bu yüzden genellikle bir fotoğrafa bakıldığında, görüntüyü yokmuş gibi değil ‘herhangi bir yerdeymiş’ gibi düşünürüz. Çoğu fotoğrafik eleştiri fotoğrafların melankolisine, obtüratörün serbest bırakıldığında özneyi bir daha geri gelmeyecek bir geçmişe hapseden gerçeğine, fotoğraflanmış öznenin ölümü önceden duyulan ölüme adanmıştır. Bana göre fotoğraflar, paradoksal olarak, yıllandıkça bu ölümü akla getiriyorlar. Bir fotoğrafın ‘öldükten sonra ortaya çıkan’ hayatı, fotoğrafın hayatta kalışının hikayesi çeşitlidir ve tahmin edilmesi zordur. Bir müzeye konulacak mı? Kaç tane baskısı olacak? Ona nasıl bakılacak? Desteklemek ve örneklemek için hangi argümanlara başvurulacak? Kim sahiplenecek? Bilinçte ne kadar kalacak? Fiziksel olarak ne kadar hayatta kalacak?

Ayrıca fotoğraflara verilen tepkide bilgisizliğin de kendine özgü rolünden bahsettik. Bu durum utanılacak, küçümsenecek ya da özür dilenecek bir şeyden ziyade bağlantı kurulmasına olanak sağlayan bir fırsat olarak olumlu kabul edilmelidir. Bütün bunlar fotoğrafçılığın çoğunlukla şans tarafından yönlendirildiği belirsiz bir aracı olduğunu söylemek için. Ama bu kötü

durumunun olumlu bir tarafı var. Fotoğraflar geçmişî yaşatıyorlar. Tarihin bizzat kendisi, sadece ünlü kişiler, olaylar, yerler ve istatistiklerin arkasına saklanarak bizi geçmişî götürüyor gibi gözüküyor. Fotoğrafçılık bu duruma karşı duruyor; önümüze daha fazla inkar edemeyeceğimiz, sanki anılarını geri istemek, geçmişten ileriye uzanmak ve algımıza müdahale etmek için gelmişgibi duran figürler koyar. Fotoğraf bir kez varlığını oluşturduğunda, bir daha yok sayılamaz. Walter Benjamin'in David Octavius Hill'in Newhaven'lı balıkçı kadın (Elizabeth Johnstone) fotoğrafı hakkındaki tanımı, bilinçli kalmak için artan bu talebi güzel ve etkili bir biçimde aktarıyor:

Fotoğrafçılıkla yeni ve değişik bir şeyle karşılaşırız: Hill'in Newhaven'lı balıkçı kadında, kadının gözleri üşengeç ve baştan çıkarıcı bir alçakgönüllülükle devriliyor, ama geriye susturulamayan bir şey kalıyor, sizi zaptedemeyeceğiniz şekilde, onun adının ne olduğunu, belki hala gerçek olan ve hiç bir zaman 'sanat'ın içerisine tamamiyle çekilmiş olmak istemeyecek, orada canlı olarak duran kadını öğrenmek isteği sarıyor. (1999:510)

Burada geçmişteki gelecekle ne demek istediğimizi görebiliriz. Elizabeth Johnstone bizi rahatsız etmeye devam ediyor, varlığını fark etmemiz ve bu fark edişin gerektirdiği tarih ve insanlığa karşı sorumlulukları üstlenmemiz için bizi zorluyor.

Sokak fotoğrafları ve onların yazınları, fotoğrafik ve resimsel ortaklıkları ve metinler arasında gezinirken, sokak fotoğrafının zamansal karmaşasına yeni yüzler ekliyoruz: dizinselin zamanı (an, anlık oluş), ikonik olanın zamanı (tekrarlı, sürekli), sembolik olanın zamanı (zamansız), bakmanın zamanı (gözünü dikip bakmak, göz atmak), bakanın zamanı (metinler arası, istemdişi hafıza, hayal gücü), saat-zaman ve Bergsonyan süresi arasındaki etkileşim, göz-kadrajı ve destek-kadrajı zamanları, anın geçmişî ve geleceğe nasıl uzandığının yolları. Sonuç olarak bunun sokak fotoğrafçılığı ve belgesel fotoğrafçılığı arasındaki temel farkın burada yattığını söyleyebiliriz. Belgesel fotoğrafçılığının sokak fotoğrafçılığıyla ortak pek çok noktası olabilir ama onun zamansallığı diğer zamansallar az veya çok boşaltılmış olarak, ikonik (tekrarlı, sürekli) olanın seviyesinde birleşmiştir. Belgeselin kesin amaçsallığını, sokak fotoğrafçılığının eteklerinde dolanan kaprisli zamansallıklara açmak çok ters ve yıkıcı olurdu.

ek

la Jacques Reda, *Paris'in Yıkıntıları'*ndan

Que se passe-t-il car des hurlements ricochent sur les façades, pas des cris de frayeur, mais c'est avec prudence que plusieurs fenêtres se rallument, et que des silhouettes en chemise font bouger les rideaux. Et de nouveau ces provocations hurlées comme dans *L'Iliade*: je saisis le mot *brocanteur*. Ainsi peut-être Hector a-t-il humilié Achille, avant que l'autre en effet n'accroche ses armes comme à Biron. Retombant des hauteurs de l'épopée, je songe que le brocanteur qui vient parfois vers dix heures du matin a fait provisoirement fortune: alors il s'est affert comme tout le monde un tourisme à Bangkok, et le décalage horaire l'a mis sens dessus dessous. Mais il ne s'agit pas de brocante ni de bagarre d'ivrognes ou de héros. J'ouvre, je me penche et, en bas sur la place, je vois ces deux types qui se démènent et je comprends enfin *pommes de terre*. Eux qui la nez au vent m'ont repéré tout de suite me prennent à partie aussitôt: *Quinze francs le sac de vingt-cinq kilos!* Je réponds que j'arrive. Ils se remettent à brailler et me citent en exemple à tout le double, ému comme si c'était Rimbaud fourguant de vieux remingtons. On traite vite, sans cérémonie. Il est jeune, maigre, avec une moustache noire, la voracité de la fatigue dans ses yeux creux. A moitié dans l'agriculture, à moitié dans la mécanique; d'un lourd ciel use qui dérive entre le trèfle et des moteurs.

- D'où venez-vous donc?
- De Normandie.
- mais pourquoi de si loin, et ce tintouin, si tard, ce système?
- Parce qu'ils nous font tous chier.

On ne se regarde ensuite qu'une seconde, mais ça suffit. J'entends leur camion qui redémarre tandis que je hisse mon sac. Le matin les trouvera du côté de Bourg-Theroulde (qu.2on prononce Boutroude) ou de Bayeux. Un peu de travers dans un fossé quand même ils s'assoupissent, la tête, cassée contre la vitre ou roulée dans les bras sur le volant, grise comme leurs patates, grise comme le point du jour et sa douceur d'anesthésie.

(1993:48-9)

İb Jacques Rêda, *Paris'in Yıkıntıları'ndan*

Neler oluyor? Evlerin ön cephesinden yansıyan haykırışlar var, korku bağırışları değil, ama bazı pencerelerde yanan ışıkları ve yatak kıyafetleri içinde perdeyi hareketlendiren insanların silüetleri bakımından bir ihtiyat var. Ve bir kez daha, *İlyada*'dakiler gibi, yüksek sesli meydan okumalar başlıyor. *Brocanteur*(komisyoncu) kelimesini yakalıyorum. Belki de bu Hector'un Achilles'i, o kollarından bit pazarından bir şeymiş gibi asmasından önce nasıl küçük düşürdüğüdür. Epik şiirin bu en üst noktalarını bırakırsak, aklıma bazen sabah 10 civarlarında etrafta gezinen ikinci el satıcılarının birdenbire zengin olduğu gelir: kendilerine Bangkok seyahati ısmarlamış ve jet-lag, herkese olduğu gibi, zaman algılarını yok etmiş gibi. Dışarıda olan şeyin ne ikinci el satıcısıyla ne de sarhoşların ya da kahramanların arbedesiyle alakası var. Camı açıyorum ve dışarıya bakıyorum, meydanın aşağısında işlerini yapan iki adam görüyorum ve en sonunda *pommes de terre* (patates), sözcüklerini yakalıyorum. Yukarı kaldırılmış gözleriyle, beni hemen fark ediyorlar ve üzerime saldırıyorlar: '25 kiloluk çuval on beş frank!' Onlara 'Geliyorum' diyorum. Tekrar bağırmaya başlıyorlar ve bütün sessizliğe, bekleyen mahalleye benim alışverişimi örnek gösteriyorlar. Patatesleri iki kat fiyatına bile olsa onlara gidecektim. Sanki o eski tüfeklerini satan Rimbaud imiş gibi harekete geçtim. İş hızla, hemen yürütülüyor. Siyah bıyıklı, çukur gözleri yorgunluktan süzölmüş genç, zayıf bir adam. Yarı tarla işçisi, yarı araba tamircisi. Yoncayla araba motorları arasında amaçsızca uçan bitkin bulutlu bir havadan geliyor.

'Nereden geliyorsun o halde?'

'Normandiya.'

'Ama neden o kadar uzaktan? Neden bu gürültü ve bu kadar geç?'

'Çünkü hepimize bok gibi davranıyorlar.'

Gözlerimiz yalnızca bir an buluşuyor, ama yetiyor. Ben çuvalımı yukarı çeker çekmez kamyonlarının hareket ettiğini duyuyorum. Sabaha kadar Bourg-Theroulde(Boutroude şeklinde telaffuz edilir) yakınlarında olacaklar. Herhangi bir yol kenarında yanlamasına park edip, cama karşı düşen elleri veya kollarını patatesleri kadar, tan vaktinin uyuşturucu yumuşaklığı kadar gri direksiyona sarılıp en azından kestirebilirler.

(1996:41-2)

2 Edmond de Goncourt, *Journal: Mémoires de la vie littéraire II. 1866-1886*
'dan

La ruine est magnifique, splendide. La ruine aux tons couleur de rose, couleur cendre verte, couleur de fer rougi à blanchi la ruine brillante de l'agatisation, qu'a prise la pierre cuite par le pétrole, ressemble à la ruine d'un palais italien, coloré par le soleil de plusieurs siècles, ou mieux encore, à la ruine d'un palais magique, baigné dans un opéra de lueurs et de reflets électriques. Avec ses niches vides, ses statuettes fracassées ou tronçonnées, son restant d'horloge, ses découpures de hautes fenêtres et de cheminées, restées par je ne sais quelle puissance d'équilibre, debout dans le vide, avec sa déchiqueture effritée sur le ciel bleu, elle est une merveille de pittoresque, à garder, si le pays n'était pas condamné sans appel aux restaurations de M. Viollet-le-Duc. Ironie du hasard. Dans la dégradation de tout le monument brille, sur une plaque de marbre intacte, dans la nouveauté de sa dorure, la légende menteuse: *Liberté, Égalité, Fraternité*.

(1956:451)

3 Rainer Maria Rilke, *Malte Laurids Brigge'nin Notları*'ndan (1910)

Böyle evlerin var olduğuna inanırlar mı? Hayır, insanları yanıltıyor diyeceksiniz. Bu kez gerçek, ne bir şey eksik ve tabii ki ne de bir şey eklenmiş gerçek. Hem nerde bende gerçeğe eklenecek şey? Yoksul olduğumu biliyorlar.

Bilinir bu. Evler mi dedin? Aslında ayrıntıya girmek gerekirse, bunlar artık yerinde olmayan evlerdi. Baştan aşağı yıkılmış evlerdi bunlar. Orada olan, onların bitişiğinde duran, yüksek komşu evlerdi. Görünüşe bakılırsa, yandaki her şeyi kaldırıp götürdüklerinden beri devrilme tehlikesi içindeydiler; çünkü yıkıntıların bulunduğu arsaya yandaki evlerin çıplak duvarını desteklemek için, ziftli ahşap direklerden kocaman bir iskele yapılmıştı. Bilmem, bu duvarı kastettiğimi söylemiş miydim? Ama aslında duranlar, evlerin ilk duvarı sayılmazdı (insan öyle sanabilirdi), aksine, yıkılmış evin son duvarıydı. Duvarın iç tarafı meydandaydı. Çeşitli katlarda duvar kağıtları hala yapışık olan odalar, yer yer de zeminin ya da tavanın küçük bir parçası görünüyordu. Oda duvarlarının yanında kirli beyaz bir bölüm bütün duvar boyunca yukarıdan aşağı iniyor ve bu bölümün içinden, tuvaletlerin, tarif edilemeyecek derecede iğrenç görünen, solucan gibi yumuşak, bağırsakların sindirim hareketlerini çağrıştıracasına kımıldayan, açık, paslı atık su boruları geçiyordu. Tavanın kenarlarında hava gazı borularının kirli tozlu izleri kalmıştı, izler orada burada, beklenmedik bir anda kıvrılıp renkli duvara giriyor, borular çıkarılırken hoyratça kopmuş siyah deliklerde kayboluyorlardı. Ama unutulması engüç olan şey duvarların bizzat kendisiydi. Bu odaların gördüğü çetin hayatlar çiğnenememişti. Hala oradaydı, çivilerde tutunuyordu, geriye kalan bir karış zeminlerde duruyordu, az da olsa kapalı mekan sunan köşelerden arta kalanların altına sinmişti. Yıldan yıla azar azar rengini değiştirdiği boyalara da yapışık olduğu görülüyordu: mavinin dönüştüğü küf yeşilinde, yeşilin dönüştüğü gride ve sarıların dönüştüğü eski, bayat, çürümekte olan beyazda. Ama aynaların, resimlerin ve dolapların arkasında daha taze kalmış olan yerlerde de görülüyordu; çünkü bunları çevrelemiş, üstünden bir daha geçmiş ve örümcekler ve tozlarla birlikte şimdi açıkta kalan bu kuytu yerlere de girmişti. Her duvar sıyrığında, duvar kağıtlarının alt kenarlarındaki nemli kabarıklıklarda duruyor, yırtıklarında sallanıyor ve çok zaman önce oluşmuş iğrenç lekelerden sızıyordu. Ve bu harap ara duvarların kalıntısıyla çerçevelenmiş ve bir zamanlar mavi, yeşil ve sarı olan duvarlardan bu hayatların havası çıkageliyordu, henüz hiçbir rüzgarın dağıtmadığı o katı, tembel, bozuk havası. Burada öğle yemekleri ve hastalıklar ve verilen nefesler ve yıllanmış dumanlar ve koltuk altlarından sızan ve giysileri ağırlaştıran terler ve ağızlardan dökülen yavan kokular ve pişikli ayakların keskin kokuları duruyordu. Sidiğin keskin kokusu ve isin

yanık kokusu ve donuk patates buharları ve bayatlamış yağların ağır ve vıcık vıcık kokuları. Bakımsız bebeklerin uzun ve tatlımsı kokuları oradaydı, okula giden çocukların korkularının kokusu ve ergenleşen oğlanların yataklarından sızan sıkıntılı sıcaklık oradaydı. Ve aşağıdan, sokağın altlarından buharlaşan bir sürü şey de bunlara katılmış ve şehir üzerinde temiz olmayan yağmurlarla birlikte yukarıdan da birçok başka şey aşağı sızmıştı. Ve bazı şeyleri de hep aynı sokakta kalan o zayıf, uysallaşmış ev rüzgarları beraberinde getirmişti ve nereden geldiği bilinmeyen birçok şey daha vardı. Bütün öbür duvarların yıkılmış, ancak bu son duvarın kalmış olduğunu söylemiştim, değil mi? İşte boyuna bu duvarla ilgili konuşuyorum. Uzunca bir süre bu duvarın önünde dikildiğimi söyleyeceksiniz; ama duvarı tanır tanımaz koşmaya başladığıma yemin edebilirim. Çünkü korkunç olan, benim onu tanımış olmam. Buradaki her şeyi tanıyorum ve hepsi de kolayca içime işliyor: içimde evlerinde gibiler.

4a Guillaume Apollinaire, 'Lundi rue Christine', *Calligrammes* (1918)

1. La mère de la concierge et la concierge laisseront tout passer
2. Si tu es un homme tu m'accompagneras ce soir
3. Il suffirait qu'un type maintint la porte cochère
4. Pendant que l'autre monterait
5. Trois becs de gaz allumés
6. La patronne est poitrinaire
7. Quand tu auras fini nous jouerons une partie de jacquet
8. Un chef d'orchestre qui a mal à la gorge
9. Quand tu viendras à Tunis je te ferai fumer du kief
10. Ça a l'air de rimer
11. Des piles de soucoupes des fleurs un calendrier
12. Pim pam pim
13. Je dois fiche près de 300 francs à ma probloque
14. Je préférerais me couper le parfaitement que de les lui donner
15. Je partirai à 20 h. 27
16. Six glaces s'y devisagent toujours
17. Je crois que nous allons nous embrouiller encore davantage
18. Cher monsieur
19. Vous êtes un mec à la mie de pain
20. Cette dame a le nez comme un ver solitaire

21. Louise a oublié sa fourrure
22. Moi je n'ai pas de fourrure et je n'ai pas de froid
23. Le Danois fume sa cigarette en consultant l'horaire
24. Le chat noir traverse la brasserie
25. Ces crêpes étaient exquis
26. La fontaine coule
27. Robe noire comme ses ongles
28. C'est complètement impossible
29. Voici monsieur
30. La bague en malachite
31. Le sol est semé de sciure
32. Alors c'est vrai
33. La serveuse rousse a été enlevée par un libraire
34. Un journaliste que je connais d'ailleurs très vaguement
35. Écoute Jacques c'est très sérieux ce que je vais te dire
36. Compagnie de navigation mixte
37. Il me dit monsieur voulez-vous voir ce que je peux faire d'eaux fortes et de tableaux
38. Je n'ai qu'une petite bonne
39. Après déjeuner café du Luxembourg
40. Une fois là il me présente un gros bonhomme
41. Qui me dit
42. Écoutez c'est charmant
43. A Smyrne à Naples en Tunisie
44. Mais nom de Dieu où est-ce
45. La dernière fois que j'ai été en Chine
46. C'est il y a huit ou neuf ans
47. L'Honneur tient souvent à l'heure que marque la pendule
48. La quinte major

(1966)

4b Guillaume Apollinaire, 'Christine Sokağı'nda Pazartesi', *Calligrammes* (1918)

1. Kapıcının annesi ve kapıcı herkesin girişine izin verecek
2. Eğer erkeksen bu gece benimle geleceksin
3. Tek ihtiyacımız olan ana girişi gözleyecek bir adam

4. Diğeri yukarı çıkmakta iken
5. Üç tane gaz belki yanmış
6. Mal sahibesi savurgan
7. Bitirdiğinde tavla oynayacağız
8. Boğazı ağrıyan bir orkestra şefi
9. Tunus'a geldiğinde biraz esrar içeceğiz
10. Neredeyse kafiyele oluyor
11. Çay tabakları yığını çiçekler bir takvim
12. Çat çat çat
13. Ev sahibeme neredeyse lanet 300 frank borcum var
14. Bilirsin ona vermektense miras bırakmayı tercih ederdim
15. 20:27de ayrılıyorum
16. Altı ayna hala birbirine bakıyor
17. Bana daha sersemleyecekmişiz gibi geliyor
18. Sayın bayım
19. Siz kırıntılarla dolu bir adamsınız
20. O kadının tenya gibi bir burnu var
21. Louise kürkünü unuttu
22. Benim kürküm yok ve üşümüyorum
23. Danimarkalı programına bakarken sigarasını içiyor
24. Kara kedi restoranın karşısına geçiyor
25. O krepler çok lezzetliydi
26. Su akıyor
27. Onun tırnakları kadar siyah bir elbise
28. Bu tamamen imkansız
29. Burada bayım
30. Bakır taşlı yüzük
31. Yer talaşla kaplı
32. O zaman bu doğru
33. Kırmızı saçlı bayan garson bir kitapçıyla evlenmek için kaçmış
34. Gerçekten çok az tanıdığım bir gazeteci
35. Bak Jacques sana söyleyeceğim şey oldukça önemli
36. Nakliyat şirketi birleşiyor
37. Bana bayım gravür ve resimle neler yapabildiğimi görmek ister misiniz diyor
38. Bütün sahip olduğum küçük bir hizmetçi
39. Cafe du Luxembourg'da öğle yemeğinden sonra

40. Oraya vardığımızda beni çok büyük biriyle tanıştırdı
41. Bana şunu söyleyen biri
42. Bak bu büyüleyici
43. İzmir’de Napoli’de Tunus’ta
44. Ama Tanrı aşkına nerede
45. En son Çin’deydim
46. Sekiz ya da dokuz yıl önceydi
47. Onur genellikle günün belli bir saatine bağlı
48. Kazanan el

(1980: 53-7)

dipnotlar

giriş

- 1 Robert Doisneau'nun 1946'da Diono köpek eğitmenini fotoğraflaması tesadüften daha fazla bir şeymiş gibi görünüyor. Harflerin yer değiştirmesi (Diono > Donio) kesinlikle bir ışık hilesinden daha fazlası.
- 2 Kaçınılmaz şekilde, ilgi alanlarımın Walker'ınkilerle çakıştığı birkaç nokta var – örn. karanlık, grafiti (Bölüm 5) – ama benim yaklaşımım bu endişeleri farklı bir bağlama yerleştiriyor ve Walker'ın değişimler hakkında duyarlı ve açıklayıcı tarihi beyanına, tutum ve yorumsal duruş olarak, izinsiz girmekten bilinçli olarak kaçınıyor.
- 3 Martha Rosler'in (1992: 334) belgeselcilikte savaş sonrası eğilimler için önerdiği aynı derecede değişken şeyler var: 'savaş sonrası dönemde belgeselcilerin kendilerini, aktif ya da pasif olarak, özalciler (Dorothea Lange), estetisyenler (Walker Evans, Helen Levitt), bilim adamları (Berenice Abbott), sürrealistler (Henri Cartier-Bresson), sosyal tarihçiler (herkesle alakalı ama en çok Alfred Eisenstadt gibi foto muhabirler) ve sadece düz "hayatı sevenler" olarak konumlandığını görüyoruz.'

- 4 Linda Grant bu çatışmanın çok farkında. Nasıl evsizlerin olduğu her iki seçim bölgesine de adil davranabilir biri? 'Evsizleri resmetmenin zorluğu, genel anlamda, sokakta yaşamının sakatlık gibi kalıcı bir durum olmadığı, ama hayatlarının belirli bir anı olduğundandır. Bir zamanlar yaşayacak bir yerleri olmuştur ve olasılıkla yine olacaktır. Birinin evsiz olduğunu anlamak için zamanın, hikayelerinin aracılığıyla izlenmelidirler' (1996:9)

bir

- 1 Fotoğraflar istemli hafızaya hizmet ettiklerinde, Marcel için, duygularını ve ruhsal kısırlığını artıran anlamsız parçalara dönüşüyorlar: 'Daha sonra hafızamdan diğer "snapshot"ları, özellikle Venedik'te çekilmiş olanları, edinmeye çalıştım ama yalnızca "snapshot" kelimesi Venedik'i bana bir fotoğraf sergisi gibi sıkıcı gösterdi' (Proust, 1983:897-8).
- 2 Barthes 'Fotoğraf geçmişi anımsatmaz (bir fotoğrafta asla Proustyen değil)' (1984: 82) gibi cesurca bir beyanda bulunabilir ama *Camera Lucida*'da başka bir yerde şunu kabul eder: 'Her ne kadar ani ve keskin olsa da *punctum*'un belli bir gizliliği (ama hiçbir zaman herhangi bir inceleme değil) barındırabildiğini farkettim' (1984: 53) ve daha kesin surette 'Bir kereliğine, fotoğrafçılık bana anı kadar kesin bir duygu verdi, tıpkı Proust'un bunu bir gün deneyimlemesi gibi, botlarını çıkarmak için yaslandığında, orada büyükannesinin gerçek yüzünü görmüştür "canlı gerçekliği ilk kez deneyimliyordum, istemdişi ve tam bir hafızayla"' (1984:70).
- 3 'Caillebotte *Döşeme Raspası* [1875] ve *Penceresindeki Genç Erkekler* [1876]'in her birini olağanüstü bir derinlik algısıyla sergilemiştir. Her ne kadar, kesinlikle anti-sanatsal bir türün, gıcırdayacak kadar temiz cam gibi, kopyalanmasının kesinliğinin erdemiyle burjuvazi resmi olsa da. Ressamın yeteneğinin orijinal türünü üzerinde taşımayan gerçekliğin fotoğrafları – bu ucuz bir şovdur' (*Avrupalı Haberci*, St. Petersburg, Haziran 1876; 1970:279). Bu saldırı Baudelaire'lere 1859'un sergisinde yansır; Zola'nın yaşamının son yıllarında (1894-1902) fotoğrafçılığa olan bağlılığı dikkate alındığında, Empresyonizmle olan 'kırılması' sonrasında görüşünün belirgin bir biçimde yumuşamadığını söylemek pek mümkün değil (1886).
- 4 Sorudaki metro istasyonu Concorde'dur.

- 5 'Her şeyden öte, tek bir fotoğrafın sınırlarında, kendini gözlerimin önüne serme sürecindeki bir durumun özünün tamamını anlamak için can atıyordum' (Cartier-Bresson, 1952:42). 'Bizi cezbeden özü damıtmanın binlerce yolu var, onları listelemeyelim' (1952:45). Robert Doisneau'nun da benzer hırsları var: 'Bazı nadir unsur ve tuhaf kompozisyonlardan dolayı sadece hayret verici grafikler barındırmıyor ayrıca sizinle kalıp, aklınızda önemli bir iz bırakan kendilerine has bir atmosfer yayabilen fotoğraflar vardır. ... Her ne kadar benim şu an niyetinde olduğum şey: içeriklerinin anı ve anmanın sihirli gücüne sahip olduğu izole edilmiş bir görüntü. ... İzole edilmiş görüntünün serilerden çok daha büyük çağrışımsal bir gücü vardır' (Hill ve Cooper, 1992:79).
- 6 Robert Doisneau'nun, fotoğrafçılığın şiirle, resimle olduğundan daha benzer tarafları olduğu konusunda bir şüphesi yok: 'Ronsard gibi insanların şiirsel dili olağanüstü. Sözcüklerin seçimi, mantıksal bir yapıdan ayrı kelimeler buketi, bir fotoğraftakiyle aynıdır. Şiir ve fotoğrafçılık, şiir ve resimden daha yakındır. Bu mükemmel! Doğru şeye, bu şeyin bilinçdışı kısmına dokunuyorsun. Ve yeniden, Prevert'in fotoğrafçılığa çok yakın olan şiiri burada. Dilde kullanılmış ve eskimiş ifadeleri alıyor ve onları bir çeşit halkanın içine yerleştiriyor böylelikle parlıyorlar' (Hill ve Cooper, 1992:90).
- 7 Empresyonist sanatçılar da kadrage bir görüntünün üzerinde çeşitlemeler yaratabilen seyyar ve çok yönlü bir dinamo gibi yaklaştılar. Varnedoe (1989:80), Degas'ın çalışması hakkında şöyle yazar: 'Her seferinde [fotoğraf] farklı şekillerde çıkabilir. Bir kemancıyı bir grup dansçıyla yerleştirse, "geri çekilme" kararı alabilir ve odanın ferahlığını vurgulayabilirdi ... ya da basitçe bu kompozisyonun etrafında bir çizgi çizerek, yakına gelip grubun bir parçasını dışarıda bırakabilirdi. Veya daha da sıkı bir şekilde yaklaşabilirdi ..., orjinal başlangıçtakinin etrafına uygulanmış diğer bir kesme çizgisiyle.'
- 8 Michel Poivert (1992:71) Bucquet'in fotoğrafının Alfred Stieglitz'in, Salon du Photo-Club de Paris'te 1895'te sergilenen aynı isimli fotoğrafından çıktığını ileri sürer.

iki

- 1 Brassai de rengin güvensizliğini paylaştı, bazı New York gece fotoğrafları (1957) onu, onun uygulanabilir bir kaynak olduğuna inandırana kadar. Paris'e dönüşünde, iddiasına kaldığı yerden devam etti, öznenen (renkli olsa da) renge doğru değil ama tam tersi çalışarak: kısacası, özne renk için bir destekten daha fazlasını oluşturmamalı (Brassai, 2000:14). Lartigue siyah-beyazın, lensin gördüğüyle fotoğrafçının taşıdığının birleşmesini kolaylaştırdığı görüşünde. (Borhan, 1980: 20). Ama, esas olarak, o renkli ve siyah-beyazı iki farklı görüş olarak dikkate aldı: 'İlk durumda [renkli], keyif, şiir ve renklerin inceliği. İkincide [siyah-beyaz], form, kompozisyon, yakalanmış olanın gerçekliği (Borhan, 1980:18).
- 2 'Parisli hayat şairane ve mükemmel öznelere açısından zengindir. Olağanüstü bizi atmosfer gibi kuşatır ve doyurur; ama biz bunu göremeyiz' (1972:107).
- 3 Hayaletler teorisi Nadar tarafından Balzac'ın iyi bilinen makina korkusuyla ilişkilendirilerek açıklanmıştır: 'Balzac'a göre, doğadaki her beden sonsuz sayıda birleştirilmiş katmandan, ince zarlara ayrılmış, bedeninin görünebileceği her yönde olan bir dizi hayaletten oluşmuştur' (Nadar, 1998:17-18).
- 4 Ondokuzuncu yüzyılda Paris'te büyük mağazanın çıkışının tarihi için Miller'a bakınız, 1981.
- 5 John Szarkowski mankenlerin ekonomik açıdan başarısızlıklarına açıklama getiriyor: 'Büyük olasılıkla çalışan dükkanlara yemek hizmeti veren dükkanlar ürünlerini küçük bir fiyat artışıyla satıyorlar ve bu sayede sunuş tekniklerinde para biriktiriyor olabilmeleri de şaşırtıcı değil. Paris'te yirmili yılların ortasında bunu, çalışan sınıfın mankenlerinin baş kısımlarını kaldırarak ve yerine bir çeşit kişi dışı, soyut, unisex *tete* (baş) koyup, trabzan babasıyla Alman askerlerinin başlığının üzerindeki çivi arasında bir şey önererek yaptılar' (2002:202). Makul ama çoğu durumu kapsamı zor gözüküyor.
- 6 Barthes üç çeşit tesadüf saptıyor: (a) 'şimşek aynı yerde iki kez çakmaz' aksiyomunu döndürenler; (b) bir arada bulunmalarına tamamen karşı olunan durumlardakiler (örn. Hayat kadınları mahallesinde bir yargıç); (c) yaramaz ve beklenmedik ironilerden çıkanlar (örn. başka bir hırsız tarafından korkutulan hırsızlar) (1964:194-5).
- 7 Bu gelişigüzel kalite sadece sosyo-etik incelemelerin anlaşılması zor eklentilerinde değil karakterlerin yeniden getirilmesinde de mevcut: mesela Rougeriers'den

ilk olarak birinci bölümde bahsedildi ve ancak 90 sayfa sonra, on yedinci bölümde tekrar beliriyor ve ilk bölümden diğer bir karakter Roucoulle yirmi üçüncü bölümde, 120 sayfa sonra tekrar ortaya çıkıyor, ölümünün öyküsü Orwell'in Paris'ten ayrılışının hikayesinde garip bir biçimde biterken.

üç

- 1 Tripod makinasının herhangi bir gizlilik parçasına izin vermediği Thomson'a bunu uygulamak zordu. Fotoğrafik eylemin kamusalılığı kaçınılmaz olarak fotoğrafçıya da kamusal bir rol empoze ediyor. Smith'in 'Caney' açıklamasını şu sözlerle bitiriyor: 'Caney'nin verdiğim biyografik eskizi, kısmen zengin olan birini geçici şiliner kazanmanın basit yollarından faydalanan biri seviyesine düşürebilecek durumlara iyi bir örnek teşkil ediyor' (Thomson ve Smith, 1994:38).
- 2 Doisneau'nun Fransız Komünist Partisi'ne üyeliği sadece 1947'ye kadar sürdü ancak çocukluk geçmişi ve Renault'nun Boulogne-Billancourt fabrikasındaki reklam bölümü için çalışması (1934-39) işçi sınıfıyla sıkı bağlar kurmasına yol açtı: 'Her ne kadar bir *militant de base* (militan) olarak mutlu olmadığı açık olsa da – *désobéissance*' (itaatsızlık) onu hep disiplinli siyasi hareketin içerisine girme girişimini engelledi – Doisneau çalışan sınıf ve *petite bourgeoisie*'ye (küçük burjuvazi) yakın bir alaka hissetti, bir siyasi parti ya da sendika üyesi olsun veya olmasın. "Onlara benziyorum, onların dilini konuşuyorum, muhabbetlerini paylaşıyorum, onlar gibi yiyorum. O çevreye tamamen entegre olmuş durumdayım. Onlarınkinden biraz değişik bir işim var ama galiba ben o sınıfın bir tür temsilcisiyim" (Hamilton, 1992:34).
- 3 Doisneau sokak fotoğrafçılarıyla panayır alanındaki halkın arasında önemli benzerlikler olduğunu iddia ediyor: 'Fotoğrafı sergileyen tarafından seçilmiş çerçeveler, halılarıyla artistler ve şehir plancılarının "oynak alanlar" diye adlandırdığını yaratmak için çadırlarıyla panayır halkı tarafından yolun bölündüğü dikkörtgenlerle tamamen mukayese edilebilirler. ... Düşmanca görünümünün karşısında, çareyi aynı marifetlerde buluyoruz: sahte içtenlik, kötü talih, kısmi sağırlık ve jandarmanın kepini fark etmek için yan bakış. Buna hareketsizlik ve geçmişe karışmayı ekleyin ve işte bizim bireysel savunma donanımımız' (1995:79).
- 4 Mütevazı bir yaşamda, farklı uğraşlar, farklı yerler bariz ve *belirgin çeşit* karakterler üretir: bu farklar, uzun süreli ve tek şekilli eğitimin ve kültürlü sınıfa göre

görgü kurallarının değişmez kaidelerine bağlı sosyal iletişimin dengeleyici etkilerinin yoksunluğunda daha da belirgin oluyorlar. Orijinal ve pitoresk karakterler bu nedenle daha fakir çevrelerde çok daha yaygın' (*Hard Times, West-minster Review*'den anonim bir inceleme; Armstrong tarafından alıntılı, 1999:96).

- 5 '[O]nlar hayattan bir litre kırmızı şarap ve bir somun ekmek dışında bir şey istemediler. Les Halles'de sabah erken saatte sebze ve et hamalı olarak birkaç saat çalıştılar. Sonra şarap ve ekmekten oluşan yemekleriyle Sen Nehri'nin oradaki banklara oturdular. Kazara iş bulamadıklarında veya kışın, bir kap sıcak çorba için Kurtuluş Ordusu'na giderlerdi. Hepsinin bir hikayesi vardı, her zaman hoş olmayan bir hikaye. Biri bir sirkın müdürüydü, diğeri bir bankacı. Herşeyini özgür yaşamak için, *à la cloche*, (çilekeş) terketmiş aile reisleri vardı' ('La Vie mène la danse'den (1980-81); Sichel tarafından alıntılı, 1999:107).
- 6 Marie, Brassai'nin evindeki temizlikçi kadın. Onun davası, onu dairelerin sahibi ve onu birçok nedenden dolayı (kapıcıyı kötüye kullanması, eşyalarını koridorda engelleyici biçimde bırakması, köpeği Jacqui'yi binada aç bırakması, sevgilisiyle gürültülü cinsel randevularda bulunması, vb.) onu evden çıkartmak isteyen *Société(toplum)* ile karşı karşıya getiren bir hareketle ilgili. Marie'nin avukatının savunmasının onun namusu adına başarılı olduğunu varsayıyoruz.
- 7 Brassai'nin uğruna, daha önceden bahsettiğim (duraklamalar, dolgular, yanlış girişler, vb.) konuşma işaretlerini diskalifiye ettiği kaydedilmiş konuşmanın yazılı olmasıdır: 'Sesin titremesini, fiziksel titreşimini alarak, [yazı] ayrıca bir düşüncenin dudaklarda doğuşunun bizim için hazır tutulduğu, sözlerini ve cümlelerini kelimeye vücut bulması için bekleyen, çekinen, zamanı belirten, kaybolan, kendini toplayan, kendini tekrarlayan *daimi şüpheden* de mahrumdur. Kelimenin bu döküntüsü zamanla açıldığından yalnızca endişe içerisinde merak uyandırıyor. Bu yazıda artık mevcut değil, birinin okumaya başlamadan tek bir bakışta anlayabileceği şekilde *uzayda* şekillenmiş ve sabitlenmiştir' (1977:19-20).
- 8 Cartier-Bresson'un birinci bölümdeki (syf. 48) görüşünden bahsediyoruz. Lartigue kendini Pierre Borhan'la bir görüşmede benzer bir tarzda ifade ediyor: 'Fotoğrafi çeken makina değil, gözler, kalp, mide, bütün bunlardır...' (Borhan, 1980: 16).
- 9 Bill Brandt'ın davranışları bariz şekilde benzer gibi görünüyor: 'Genel anlamda aynı negatifi birçok kez tabetmeye yönelebilirdi, her baskı çok hafif şekilde farklı, özünde biraz değişik olarak. Onun için süreç sezgiseldi, formüsel değil' (Jay ve Warburton, 1999:316).

- 10 Nègre'nin diğer fotoğrafik nü'leri resimsel beklentilere ve stüdyo düzenine uyuyor (bkz. Heilbrun, 1980:49-53).

dört

- 1 'Optik bilinçaltı' Benjamin'in 'Fotoğrafın Kısa Tarihi'nden (1999:512) çıkan bir ibaredir. Benjamin şöyle yazıyor: 'Gözden ziyade kameraya konuşan başka bir doğa olduğundan: "diğer" her şeyden öte insan bilinciyle bilgilendirilmiş bir alanın bilinçaltıyla bilgilendirilmiş bir alana boyun eğdiği anlamında' (1999:510).
- 2 Peter Hamilton (1995b:250) : '*Fox-terrier sur le pont des Arts...* gibi yaratımlar Doisneau, ressam arkadaşı Daniel Pipard, Jacques Prevert ve diğerlerinin yakın bir cafede düşündükleri bir şakanın sonuçlarıdır. Teriyer köpekli mösyö fotoğrafı tamamlamak için şans eseri geçmektedir'. Hamilton Doisneau'dan alıntı yapmaya devam ediyor: 'Pont des Arts fotoğrafı, örneğin, tamamen sahnelenmiş bir fotoğraf. Rue de Seine'de bir cafede bir çetemiz vardı, herkesin biraz sarhoş olduğu. Bizimle beraber bir kız vardı. Onun bir ressam olan ve pont des Arts'da onun bir resmini çizecek olan erkek arkadaşına insanların nasıl tepki vereceğini görmek için onu çıplakmış gibi resmetmesini önerdim. Bu da bana teriyerli adamın olduğu fotoğraf fikrini verdi' (1995b:251).
- 3 Sosyal veya kapitalist kontrol programlarında dikkatin harekete geçirilmesi bizi burada ilgilendiremez. Ama dikkatin geliştirilmesinin toplumun dağılmasına bağlı olduğu ve gösterinin modern toplumunun birleşik bir seyirciler toplumu değil, ayrılmış, skopofilik (pornografi gibi görsel uyarıcılardan cinsel doyuma ulaşan) bireyin toplumu olduğu (tiyatro locası, balkon, dürbün, stereoskop) görüşünü hatırlatmaya değecektir: 'Gösteri esas olarak görüntülere bakmakla ilgilenmez, daha çok hareketlilik ve dolanımın her yerde olduğu bir dünyada bile, öznelere bireyleştiren, hareketsizleştiren ve ayıran şartların oluşturulmasıyla ilgilidir' (Crary, 2001:74).
- 4 'Seyahat etmekte olduğumuz tıkanmış yolun biraz gerisinde dururken, ilk kez görmediğim bir düzen oluşturan ve muhtemelen kapatılmış bir garaj yolu olan üç tane ağaç gördüm. Onların olduğu yeri bağlantısızmış gibi yeniden düzenlemeyi başaramadım, ama bana tanıdıkmiş gibi geldi; ... üç ağaca baktım; onları açıkça görebiliyordum ama onlar aklımın kavrayamayacağı bir şeyler gizliyormuş gibi hissettim' (Proust, 1983:770-71).

- 5 'Kıyafeti harekete geçmek için daha sonra arka kaslarıyla yaptığı çabalarla iyice vurgulanan bedeninin sıkı dolgunluğunu açıkça belirtiyordu. Yukarı kalkmış elleri ipleri hemen başının üstünde kavramış, böylece her hamlesiyle göğüsleri hafifçe kalkıyordu. Ani bir rüzgarla uçan şapkası arkasına düştü; ve salıncak yavaş yavaş hız kazandı, her yukarıya doğru dönüşünde narin bacaklarını dizlerine kadar ortaya çıkararak ve onu neşeyle izleyen iki erkeğin yüzüne doğru akarken, şarabın kokusundan daha sertti, eteklerindeki rüzgarın hışırıtısı' (Maupassant, 1995:19).

beş

- 1 Arsène Houssaye'ye ithafen yazdığı mektupta, Baudelaire *Le Splen de Paris*'teki şiirsel düzyazılar için ilhamını açıklıyor: 'Bu obsesif ideal her şeyden öte büyük şehirlerle olan devamlı ilişkiden, onların sayısız bağlantısının birleşmesinden doğuyor' (1991:30; benim vurgum)
- 2 Burton (1988:105-28) Baudelaire'nin 'Les Sept Vieillards' (Yedi Yaşlı Adam) ve 'Les Petites Vieilles' (Küçük Yaşlı Kadınlar)'deki, arasında birinciden Paris-Fahişe ve Paris-Eş, ikinciden de Paris-Dul'un olduğu, Paris'e addedilen değişik maskeleri açığa çıkarıyor. Burton, Baudelaire'in Charles Meryon'un Paris gravürlerini (Salon de 1859) değerlendirirken kullandığı, 'yaşamın görkemi ve dertleriyle büyümüş yaşlı bir şehrin karmaşık ve derinden etkileyen cazibesi' dediği, bir cümleye etkileyici bir şekilde dikkat çekiyor (1976:666).
- 3 Tirsus Bacchus'un sembolüdür, çiçeklerle ya da sarmaşık veya asma yapraklarıyla sarılı bir asa.
- 4 'Modernist'ler - Georges Haussmann'dan ('Alsaslı') sonra, Eugène Hénard ve Le Corbusier ('İsviçreli') (Voisin Planı, 1925), ve de Gaulle ve Pompidou yıllarının teknokratları ve *énarques* (Ecole Nationale de l'Administration mezunları) geliyor - tarafından işlenen suçların arasından halk tarihini yok etmek isteyen bu girişimdir: 'Haussmann'dan beri neredeyse bütün mimar ve şehir plancılarının sahip olduğu ortak şey geçmişe duyulan nefret ve en büyük isteklerinin onun görünürdeki varlığını silmek olmasıdır. Sosyologlar gibi, birey için çok az zamanları vardır ve denemeleri, acayip ve öngörülemeyen yolları yalnızca insanlığın kaderi açısından düşünme eğilimindedir' (Cobb, 1998:173).

- 5 Collard fotoğrafçılığa 1842'de amatör olarak başladı. Kardeşlerinin yardımıyla 1855'de bir stüdyo kurdu ve kamu işleriyle ilgili fotoğrafçılıkta uzmanlaştı. Onun Komün fotoğrafları özellikle barikatlar ve yıkıntılarla ilgili.
- 6 Asılmış yüzün motifi ilk olarak *Malte*'de beliriyor, rue Notre-Dame-des-Champs'ın köşesinde *Malte* başı ellerinin arasında bir kadın görüyor: 'Kadın korktu ve çok hızlı bir şekilde kendinden koparıldı öyle ki yüzü ellerinin arasında kaldı. Ellerin arasında, onu, o çukur formunu görebiliyordum' (1969:7). Motif, Charles the Bold'un Nancy Savaşı'nda ölümünün (1477) hikayesinde yeniden bulundu (Rilke, 1969:184-5).
- 7 Almanca metindeki ilgili terimler *bloBleget* ve *bloBlagendir*.
- 8 Morand: 'le Français est conservateur le jour et révolutionnaire dans ses songes' ('Fransız gündüz tutucu ve rüyalarında devrimcidir') (Brassaï, 1987: syf belirtilmemiş).
- 9 'Gece feminendir, tıpkı gündüzün maskülen olduğu gibi ve her feminen şey gibi hem sakinliği hem dehşeti taşır' (Schivelbusch, 1988:81).
- 10 Mac Orlan'ın çalışmasında tam ve keskin bir 'inquiétude'(tasa, kaygı) açıklaması için, bakınız Baines, 2000.
- 11 Gölgede bakınız Baxandall, 1995; Gombrich, 1995; ve Stoichita, 1997.
- 12 Fakat Haussmann kendisi anıtsal olan bir şehri inşa etme sürecindeydi, ve bu François Loyer'in belirttiği gibi anıtı tanımlamak için farklı bir strateji gerektiriyordu: 'Apartmanlar büyük, adamaklılı süslü taş yapılara dönüşünce, anıtın özelliklerini aldılar ve onun ayırt edici niteliklerini çaldılar. ... Bir anıtı tanımlamak için, diğer kriterlere başvurulmalıydı, örneğin ayrı oluşu (apartmanların bitişik oluşuna karşı) ve tazelik (şehrin kalan kısmının geleneksel mineral yapısına karşı) gibi' (1988:237). Tam da Haussmannvari dış görünüşün tekrarlılığı bu ayrı olma durumuna yardım etmiştir.
- 13 *Paris'in Son Geceleri*'nde anlatıcı, Paris'in kızdırarak verdiği ve geri aldığı ipucu veren serseri kelimelerle başa çıkmak için çaba sarf ediyor: ani bir fırtına sahipsiz bir gazeteyi Institut de France'ın önünde duran cumhuriyet anıtının ellerine yerleştiriyor, ama anıt onu düşürüyor; kısa bir süre sonra, 'onu(köpeği) gözlerimle takip ederken, yeni yapıştırılmış bir ilana denk geldim. Geçiti şöyle böyle aydınlatan sokak lambasının hafif ışığında, rüzgarda dalgalanıyormuş gibi görünen kelimelerin ne olduğunu seçmeyi başardım. Okumayı bitiremedim çünkü bir araba ... Pont-Neuf'tan geçti ... ve Enstitü'nün parmaklıklarında durdu' (1992:8-9).

- 14 *Paris'in Son Geceleri* özellikle dokunaklı bir örnek sağlıyor: 'Gece, Senato binası tamamen bir hiç gibi duruyor. Bakan biri yalnızca sessizce *Ralenti* -yavaşla- diye kükreyen büyük bir disk görür: uzağı göremeyen ve yanlış okuyan miyopların *Repentir* diye düşündüğü söylenir' (1992:4).
- 15 Greet ve Lockerbie'in şiirin dili hakkındaki genel yorumu sokak fotoğrafçılığı için de aynı derecede anlamlı olduğundan aktarılmayı hak ediyor: 'Sonraki yenilikçilerin -sürrealistler ve diğerleri- şiire olan alakaları anlaşılabilir. Kaygısız bir yolla, şiir kavramını dilin sıradan kullanımlarından uzak, özel bir dilsel aktivite olan tavrını yıkar. Şiirin, yersiz bile olsa eğer formu ve yapısı ilgi çekecek doğru dikkati sağlayabilirse, potansiyel olarak dilin her göstergesinde var olduğunu gösterir' (Apollinaire, 1980:378).
- 16 Sürrealizmle ilgisi hakkında, Brassai kaçamak şekilde çok az konuşmuştur. 1932-33'te, *Paris'in Son Geceleri*'nin yayımlanmasıyla, *Minotaure* için işbirliği, Picasso ile olan arkadaşlığının başları, Sürrealistlerle gerçekten de birarada oldu. Dört tane fotoğrafı daha sonra Breton'un *L'Amour fou* (1937)'sunda gözükecekti. Ama onun daimi argümanı özel olarak hiç Sürrealist amaçları olmadığıydı: 'Benim görüntülerimdeki "sürrealizm" aslında gerçeğin hayal tarafından fantastik yapılarından başka bir şey değildir. ... benim amacım her zaman günlük yaşamın bir açısını onu ilk kez keşfediyormuşcasına ortaya koymaktır. İşte beni Sürrealistlerden ayıran budur' (2000:52).
- 17 Brassai'nin sözleri şöyle: 'İlkel insan bizim yaptığımız gibi hayvan ve insan arasında aynı sabit bariyerleri dikmemiştir. Onun için, insanlar hayvanlardan zar zor ayrıldı ve mutasyon ortak bir olaydı. ... Duvarda, efsanevi dünyanın akıcılığı hala belirgin. Gerçeklik peri masalı, mit ve efsaneye doğru sallanıyor. Hiç bir şey saçma değil. Herhangi bir anda bir parmak şaklatmasıyla bir form, oluş veya olayın akışı değişebilir. Herşey değişim içindedir' (2002:55).

sonuç

- 1 Russel Ferguson (Brougher ve Ferguson, 2001:13) Klein'in şu sözlerinden alıntı yapıyor: 'Çok bilinçli bir şekilde Cartier-Bresson'un yaptığının tersini yapmaya çalışıyordum. Müdahale etmeden fotoğraflar çekti. O gizli fotoğraf makinasıydı. Ben olabilecek en büyük şekilde görünür olmak istedim'. Pierre Borhan (1980:99) Klein'in Avrupa tarzını reddedişine başka bir neden buluyor: 'Klein 1930'ların Amerikan

fotoğrafçıları, Walker Evans ve Weegee, Lewis Hine gibi F.S.A. fotoğrafçıları beğenirdi. Avrupa'da gördüğü şiirsel, anekdotsal fotoğraflardan hoşlanmadı.'

- 2 Bu metropolitan pitoreskteki yeni eğilimlerden biri, 'her şeye karşın doğal olarak birleşememiş gibi görünen binaların işlevsel çeşitliliği' (Andrews, 1994:293).
- 3 Brassai'nin açıkladığı gibi: 'Doğru veya yanlış olarak, bu yeraltı dünyası Paris'i en az kozmopolit, en canlı, en hakiki halinde gösterdiğinde, yeraltının bir çağdan diğerine neredeyse değiştirmeden sakladığı bu renkli yüzlerinde en uzak tarihinin folklörünü hissettim' (1976:syf belirtilmemiş).

Referanslar

- Andrews, Malcolm, 1994. 'The Metropolitan Picturesque', in Stephen Copley and Peter Garside (eds), *The Politics of the Picturesque: Literature, Landscape and Aesthetics since 1770* (Cambridge: Cambridge University Press), 282-98.
- Apollinaire, Guillaume, 1965. *Selected Poems*, trans. Oliver Bernard (Harmondsworth: Penguin).
- _____, 1966. *Calligrammes: Poèmes de la paix et de la guerre* (1913-1916) (Paris:Gallimard).
- _____, 1980. *Calligrammes: Poems of Peace and War* (1913-1916), trans. And ed. Anne Hyde Greet and ed. S.I.Lockerbie (Berkeley: University of California Press).
- _____, 1996. *Le Flâneur des deux rives* (Paris:Gallimard).
- _____, 2000. *Apollinaire*, trans. and ed. Robert Chandler (London:J.M. Dent).
- Armstrong, Nancy, 1999. *Fiction in the Age of Photography: The Legacy of British Realism* (Cambridge, MA:Harvard University Press).
- Arrouye, Jean, n.d. [1985]. 'Le Temps d'une photographie', in *Henri Cartier Bresson*, special issue of *Les Cahiers de la Photographie*, 94-9.
- Baines, Roger, 2000. 'Inquiétude' in the *Work of Pierre Mac Orlan* (Amsterdam: Rodopi).
- Baldick, Robert (trans.), 1984. *Pages from the Goncourt Journal* (Harmonds-worth: Penguin Books).
- Barthes, Roland, 1957. *Mythologies* (Paris: Éditions du Seuil).
- _____, 1964. *Essais critiques* (Paris: Éditions du Seuil).

- _____, 1967. 'Proust et les noms', in *To Honor Roman Jakobson: Essays on the Occasion of his Seventieth Birthday I* (The Hague: Mouton), 150-8.
- _____, 1970. *S/Z* (Paris: Éditions du Seuil).
- _____, 1974. *S/Z*, trans. Richard Miller (New York: Hill & Wang).
- _____, 1977. *Image-Music-Text*, ed. and trans. Stephen Heath (London: Fontana/Collins).
- _____, 1982. *L'Obvie et l'obtus: Essais critiques III* (Paris: Éditions du Seuil).
- _____, 1984. *Camera Lucida: Reflections on Photography* (London: Flamingo).
- Baudelarie, Charles, 1972. *Selected Writings on Art and Literature*, trans. P.E. Charvet (London: Penguin Books).
- _____, 1976. (*Euvres complètes II*, ed. Claude Pichois (Paris: Gallimard)).
- _____, 1991. *The Prose Poems and 'La Fanfarlo'*, ed. and trans. Rosemary Baxandall, Michael, 1995. *Shadows and Enlightenment* (New Haven: Yale University Press).
- Benjamin, Walter, 1999. 'Little History of Photography', in *Selected Writings II: 1927-1934*, ed. Michael W. Jennings, Howard Eiland and Gary Smith, trans. Rodney Livingstone et al. (Cambridge, MA: Belknap Press), 507-30.
- Berger, John, and Mohr, Jean, 1982. *Another Way of Telling* (London: Writers & Readers, 1982).
- Blühm, Andreas, and Lippincott, Louise, 2000. *Light! The Industrial Age 1750-1900: Art and Science, Technology and Society* (London: Thames & Hudson).
- Borhan, Pierre, 1980. *Vayons voir* (Paris: Créatis).
- _____, 1990. *La Photographie: À la croisée des chemins* (Paris: La Manufacture).
- _____(ed.), 1994. *André Kertész: His Life and Work* (Boston: Bulfinch Press).
- Bouissac, Paul, 1976. *Circus and Culture: A Semiotic Approach* (Bloomington, IN: Indiana University Press).
- Bovis, Marcel, and Mac Orlan, Pierre, 1990. *Fêtes foraines* (Paris: Hoëbeke).
- Bowl, John E. (ed.), 1988. *Russian Art of the Avant Garde: Theory and Criticism 1902-1934*, revised and enlarged edn (London: Thames & Hudson).
- Brassaï, 1949. *Historie de Marie*, intro. Henry Miller (Paris: Les Éditions du Point du Jour).
- _____, 1976. *The Secret Paris of the 30's*, trans. Richard Miller (London: Thames & Hudson).
- _____, 1977. *Paroles en l'air* (Paris: Jean-Claude Simoën).
- _____, 1987. *Paris de nuit* [1933], text by Paul Morand (Paris: Flammarion).
- _____, 1977. *Marcel Proust sous l'emprise de la photographie* (Paris: Gallimard).
- _____, 2000. *Notes et propos sur la photographie* (Paris: Centre Pompidou).
- _____, 2002. *Graffiti*, trans. David Radzinowicz (Paris: Flammarion). Brougher, Kerry, and Ferguson, Russell, 2001. *Open City: Street Photographs since 1950* (Oxford: Museum of Modern Arts, with Hatje Cantz Publishers).

- Bryson, Norman, 1983. *Vision and Painting: The Logic of the Gaze* (London: Macmillan).
- Buisine, Alain, 1994. *Eugène Atget ou la mélancolie en photographie* (Nîmes: Éditions Jacqueline Chambon).
- Burgin, Victor, 1982a. 'Looking at Photographs', in Victor Burgin (ed.), *Thinking Photography* (London: Macmillan), 177-216.
- Burton, Richard, 1988. *Baudelaire in 1859: A Study in Sources of Poetic Creativity* (Cambridge University Press).
- Cartier-Bresson, Henry, 1952. *The Decisive Moment* (New York: Simon & Schuster).
- _____, 1968. *The World of Henry Cartier-Bresson* (New York: Viking).
- Cobb, Richard, 1998. *Paris and Elsewhere*, ed. David Gilmour (London: John Murray).
- Cowling, Mary, 1989. *The Artist as Anthropologist: The Representation of Type and Character in Victorian Art* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Crary, Jonathan, 2001. *Suspensions of Perception: Attention, Spectacle and Modern Culture* (Cambridge, MA: MIT Press).
- Damisch, Hubert, 2001. *La Dénivelée: À l'épreuve de la photographie* (Paris: Éditions du Seuil).
- Danziger, Nick, 1996. 'Street Cred or Explosion [sic]', *The Big Issue* 201: 8.
- Daval, Jean-Luc, 1982. *Photography: History of an Art* (New York: Rizzoli International/ Geneva: Skira).
- Davison, Peter, 1996. *George Orwell: A Literary Life* (London: Macmillan).
- Deedes-Vincke, Patrick, 1992. *Paris: The City and Its Photographers* (Boston: Bulfinch Press).
- Deleuze, Gilles, 1992. *Cinema 1: The Movement-Image*, trans. Hugh Tomlinson and Barbara Habberjam (London: Athlone Press).
- Denvir, Bernard (ed.), 1987. *The Impressionists at First Hand* (London: Thames & Hudson).
- Doisneau, Robert, 1995. *À l'imparfait de l'objectif: Souvenirs et portraits* (Arles: Babel).
- Dujardin, Édouard, 1931. *Le Monologue intérieur* (Paris: Albert Messein).
- _____, 2001. *Les Lauriers sont coupés*, ed. Jean-Pierre Bertrand (Paris: Flammarion).
- Florence, Penny, 1986. *Mallarmé, Manet and Redon: Visual and Aural Signs and the Generation of Meaning* (Cambridge: Cambridge University Press).
- Flukinger, Roy, Schaaf, Larry, and Meacham, Standish, 1978. *Paul Martin: Victorian Photographer* (London: Gordon Fraser).
- Friday, Jonathan, 2002. *Aesthetics and Photography* (Aldershot: Ashgate).
- Franck, Dan, and Jean Vautrin, 1987. *La Dame de Berlin* (Paris: Farayd & Balland).
- Gombrich, E.H., 1995. *Shadows: The Depiction of Cast Shadows in Western Art* (London: National Gallery Publications).
- Goncourt, Edmond and Jules de, 1956. *Journal: Mémoires de la vie littéraire II: 1866-1886* (Paris: Fasquelle & Flammarion).

- Grant, Linda, 1996. 'Homeless Supermodels', *The Big Issue* 201: 8-9.
- Hamilton, Peter, 1992. *Robert Doisneau: Retrospective* (London: Tauris Parke Books).
- _____, 1995a. *Willy Ronis: Photographs 1926-1995* (Oxford: Museum of Modern Art).
- _____, 1995b. *Robert Doisneau: A Photographer's Life* (New York: Abbeville Press).
- _____, 1997. 'Representing the Social: France and Frenchness in Post-War Humanist Photography', in Stuart Hall (ed.), *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (London: Sage Publications in association with the Open University), 75-150.
- Hammond, J.R., 1982. *A George Orwell Companion: A Guide to the Novels, Documentaries and Essays* (London: Macmillan).
- Hanson, Anne Coffin, 1972. 'Popular Imagery and the Work of Édouard Manet', in Ulrich Finke (ed.), *French 19th Century Painting and Literature, with Special Reference to the Relevance of Literary Subject-Matter to French Painting* (Manchester: Manchester University Press), 133-63.
- Harker, Margeret, 1979. *The Linked Ring: The Secession Movement in Photography in Britain 1892-1910* (London: Heinemann).
- Haworth-Booth, Mark (ed.), 1983. *Personal Choice: A Celebration of Twentieth Century Photographs* (London: Victoria and Alber Museum).
- Heilbrun, Françoise, with Philippe Neagu, 1980. *Charles Nègre Photographe 1820-1880* (Paris: Éditions des Musées Nationaux).ed.)
- Hiley, Michael (ed.), 1982. *Nudes 1945-1980: Photographs by Bill Brandt* (London: Gordon Fraser).
- Hill, Paul, and Cooper, Thomas (eds), 1992. *Dialogue with Photography* (Manchester: Cornerhouse Publications).
- House, John, 1986. 'Camille Pissarro's Idea Unity', in Christopher Lloyd (ed.), *Studies on Camille Pissarro* (London: Routledge & Kegan Paul), 15-34.
- _____, 1998. 'Curiosité', in Richard Hobbs (ed.), *Impressions of French Modernity: Art and Literature in France 1850-1900* (Manchester: Manchester University Press), 33-57.
- Jay, Bill and Warburton, Nigel, 1999. *Brandt: The Photography of Bill Brandt* (London: Thames & Hudson).
- Lanavère, Alain, 1995. *Fête foraine* (Paris: Caisse Nationale des Monuments).
- Ledger, Sally, and Luckhurst, Roger (eds), 2000. *The Fin de Siècle: A Reader in Cultural History c. 1880-1900* (Oxford: Oxford University Press).
- Lefebvre, Henri, 1991. *The Production of Space*, trans. Donald Nicholson-Smith (Oxford: Blackwell).
- Lévi-Strauss, Claude, 1952. *La Pensée sauvage* (Paris: Plon).
- Littlewood, Ian, 2001. *A Literary Companion to Paris* (London: Penguin Books).
- Loyer, François, 1988. *Paris Nineteenth Century: Architecture and Urbanism*, trans. Charles Lynn Clark (New York: Abbeville Press).

- Lugon, Oliver, 2001. *Le Style documentaire: d'August Sander à Walker Evans 1920-1945* (Paris: Macula).
- Luxenberg, Alisa, 2000. 'Le Spectacle des ruines', trans. Pierre-Emmanuel Dauzat, in Quentin Bajac (ed.), *La Commune photographiée* (Paris: Éditions de la Réunion des Musées Nationaux), 25-59.
- Mac Orlan, Pierre, 1965. *Masques sur mesure: Essais* (Paris: Gallimard).
- _____, 1995. *Vie la publicité (Les Cahiers Pierre Mac Orlan 8)* (Paris: Primera Linea).
- Maupassant, Guy de, 1995. *Une partie de campagne suivi de Une partie de campagne scénario et dossier du film de Jean Renoir* (Paris: Livre de Poche).
- Merriman, John (ed.), 1994. *Louis Chevalier: 'The Assassination of Paris'*, trans. David Jordan (Chicago: University of Chicago Press).
- Miller, Michael B., 1981. *The Bon Marché: Bourgeois Culture and the Department Store, 1869-1920* (Princeton, NJ: Princeton University Press).
- Mora, Gilles, 1998. *Photo Speak: A Guide to the Ideas, Movements, and Techniques of Photography 1939 to the Present* (New York: Abbeville Press).
- Nadar, 1998. *Quand j'étais photographe [1900]* (Arles: Babel).
- Ollier, Brigitte, 1996. *Robert Doisneau* (Paris: Hazan).
- Passuth, Krisztina, 1985. *Moholy-Nagy* (London: Thames & Hudson).
- Phéline, Christian, n.d. [1985]. 'Meurtres dans un jardin français', in *Henri Cartier Bresson, special issue of Les Cahiers de la Photographie*, 21-33.
- Pichois, Claude, and Avice, Jean-Paul, 1993. *Baudelarie/Paris* (Paris: Éditions Paris-Musées/Quai Voltaire).
- Poivert, Michel, 1992. *Le Pictorialisme en France* (Paris: Éditions Hoëbeke/Bibliothèque Nationale).
- Pontremoli, Édouard, 1996. *L'Excès du visible: Une approche phénoménologique de la photogénie* (Grenoble: Jérôme Millon).
- Pound, Ezra, 1960. *Literary Essays of Ezra Pound*, ed. T.S. Eliot (London: Faber & Faber).
- Proust, Marcel, 1983. *Remembrance of Things Past I: Swann's Way, Within a Budding Grove*, trans. C.K. Scott Moncrieff and Terence Kilmartin (Harmondsworth: Penguin Books).
- _____, 1988. *À la recherche du temps perdu II*, ed. Jean-Yves Tadié et al. (Paris: Gallimard).
- Réda-Jacques, 1993. *Les Ruines de Paris* (Paris: Gallimard).
- _____, 1996. *The Ruins of Paris*, trans. Mark Treharne (London: Reaktion Books).
- René-Jacques, and Carco, Francis, 1988. *Envoûtement de Paris* (Paris: Nathan).
- Rilke, Rainer Maria, 1969. *The Notebook of Malte Laurids Brigge*, trans. John Linton (London: Hogarth Press).
- Rivière, Marc, 2000. *Up and Down* (New York: ipso facto).

- Roche, Denis, 1999. *Le Boitier de mélancolie: La Photographie en 100 photographies* (Paris: Hazan).
- Roegiers, Patrick, 1990. *Bill Brandt: Essai* (Paris: Pierre Belfond).
- Rogers, Richard, 1997. *Cities for a Small Planet*, ed. Philip Gumuchdjian (London: Faber & Faber).
- Ronis, Willy, and Daeninckx, Didier, 1999. *Belleville Ménilmontant* (Paris: Hoëbeke).
- Rosler, Martha, 1992. 'In, Around, and Afterthoughts (on Documentary Photography)', in Richard Bolton (ed.), *The Contest of Meaning: Critical Histories of Photography* (Cambridge, MA: MIT Press), 303-40.
- Rougerie, Jacques, 1995, 1995. *Paris insurgé: La Commune de 1871* (Paris: Gallimard).
- Ruthven, K.K., 1969. *A Guide to Ezra Pound's 'Personæ' (1926)* (Berkeley: University of California Press).
- Sayag, Alain, and Lionel-Marie, Annick (eds), 2000. Brassai: 'No Ordinary Eyes', trans. J. Brenton and H. Mason (London: Hayward Gallery).
- Schaeffer, Jean-Marie, 1987. *L'Image précaire: Du dispositif photographique* (Paris: Éditions du Seuil).
- Scharf, Aaron, 1974. *Art and Photography* (Harmondsworth: Penguin).
- Schivelbusch, Wolfgang, 1988. *Disenchanted Night: The Industrialization of Light in the Nineteenth Century*, trans. Angela Davies (Berkeley: University of California Press).
- Scott, Clive, 1999. *The Spoken Image: Photography and Language* (London: Reaktion Books).
- Seaborne, Mike, 1995. *Photographers' London 1839-1994* (London: Museum of London).
- Sichel, Kim, 1999. *Germaine Krull: Photographer of Modernity* (Cambridge, MA: MIT Press).
- Sieburth, Richard, Richard, 1985. 'Une idéologie du lisible: Le Phénomène des "Physiologies"', *Romantisme* 47: 39-60.
- Soulages, François, 1998. *Esthétique de la photographie: La Perte et le reste* (Paris: Nathan).
- Soupault, Philippe, 1992. *Last Nights of Paris*, trans. William Carlos Williams (Cambridge, MA: Exact Exchange).
- _____, 2001. *Les Dernières Nuits de Paris* (Paris: Gallimard).
- Stallabrass, Julian, 2002. *Paris Pictured: Street Photography 1900-1968* (London: Royal Academy).
- Stoichita, Victor I., 1997. *A Short History of the Shadow* (London: Reaktion Books).
- Szarkowski, John, 2000. *Atget* (New York: MOMA and Callaway).
- Thézy, Marie de, with Nori, Claude, 1992. *La Photographie humaniste 1930-1960: Histoire d'un mouvement en France* (Paris: Contrejour).

- _____, 1994. *Narville: Paris* (Paris: Hazan).
- Thomson, John, and Smith, Adolphe, 1994. *Victorian London Street Life in Historic Photographs* (New York: Dover Publications); republication of *Street Life in London* (London: Sampson Low, Marston, Searle & Rivington, 1877).
- Thomson, Richard, 1990. *Camille Pissarro: Impressionism, Landscape and Rural Labour* (London: Herbert Press).
- Tisdall, Caroline, and Bozzolla, Angelo, 1977. *Futurism* (London: Thames & Hudson).
- Toussaint, Hélène, 1978. 'The Dossier on "The Studio" by Courbet', in *Gustave Courbet 1819-1877*, ed. Alan Bowness et al. (London: Arts Council), 249-80.
- Varnedoe, Kirk, 1987. *Gustave Caillebotte* (New Haven: Yale University Press).
- _____, 1989. *A Fine Disregard: What Makes Modern Art Modern* (London: Thames & Hudson).
- Vidler, Anthony, 1992. *The Architectural Uncanny: Assays in the Modern Unhomely* (Cambridge, MA: MIT Press).
- Walker, Ian, 2002. *City Gorged with Dreams: Surrealism and Documentary Photography in Interwar Paris* (Manchester: Manchester University Press).
- Walsh, Victoria, 2001. *Nigel Henderson: Parallel of Life and Art* (London: Thames & Hudson).
- Warehime, Marja, 1996. *Brassaï: Images of Culture and the Surrealist Observer* (Baton Rouge, LA: Louisiana State University Press).
- Wechsler, Judith, 1982. *A Human Comedy: Physiognomy and Caricature in 19th Century Paris* (London: Thames & Hudson).
- Westerbeck, Colin, and Meyerowitz, Joel, 1994. *Bystander: A History of Street Photography* (London: Thames & Hudson).
- Zola, Émile, 1970. *Mon salon, Manet: Écrits sur l'art*, ed. Antoinette Ehrard (Paris: Garnier-Flammarion).
- _____, 1995. *The Ladies' Paradise*, trans. Brian Nelson (Oxford: Oxford University Press).
- Zwerdling, Alex, 1974. *Orwell and the Left* (New Haven: Yale University Press).

Dizin

- Abbott, Berenice, 67, 68, 205
Aldington, Richard, 54
Aldington, Richard, 54
Andrews, Malcolm, 109, 216
Andrieu, Jules/Jean, 165
Apollinaire, Guillaume, 201, 202
Appert, Eugene, 165
Armstrong, Nancy, 111
Arrouye, Jean, 45
Astruc, Zacharie 38
Atget, Eugène, 12, 13, 78, 81, 134, 175,
183, 212, 219, 225, 226, 227
Auden, W.H., 70
Avedon, Richard 136
Avice, Jean-Paul 178, 220
Baines, Roger 213, 216
Baldick, Robert 65, 166, 216
Balleroy, Albert de 38
Balzac, Honoré de, 98, 118, 208
Barry Lewis, 13, 128
Barthes, Roland, 32, 46, 47, 72, 74, 75,
88, 104, 105, 130, 136, 137, 142,
143, 144, 151, 152, 154, 159, 176,
177, 206, 208, 217, 225
Baudelarie, 217, 218, 220
Baxandall, Michael, 213, 217
Beard, Richard, 99
Beauvoir, Simone de, 178
Belgrand, Eugene, 86
Benjamin, Walter, 23, 30, 196
Berenice Abbott, 67, 205
Berger, John, 45
Bergson, Henri, 47
Bernard, Oliver, 216
Blühm, Andreas, 170, 217
Boccaccio, Giovanni, 121
Boccioni, Umberto, 168

- Bogart, Eléonore van der, 122
 Borhan, Pierre, 48, 126, 179, 210, 214
 Boubat, Édouard, 53, 142
 Boucher, Pierre, 24
 Boudin, Eugène, 134
 Bovis, Marcel,
 Bovis, Marchél, 11, 13, 20, 33, 41, 147,
 148, 155, 178
 Bowlt, John, 137, 217
 Bozzola, Angelo, 168
 Brandt, Bill, 124, 126, 210, 219, 221
 Brandt, Bill, 219, 221
 Brassai, (Gyula Halász), 13, 20, 24, 47,
 69, 107, 110, 114, 115, 116, 117,
 118, 119, 120, 121, 122, 142, 157,
 163, 169, 170, 171, 179, 180, 181,
 185, 186, 187, 188, 208, 210, 213,
 214, 215, 218, 222, 223, 226
 Braun, Adolphe, 29
 Breton, André, 172
 Brougher, Kerry, 18, 191, 214, 217
 Bryson, Norman, 50, 218
 Bucquet, Maurice, 12, 62, 63
 Buffon, George Louis Leclerc, comte
 de, 98
 Buisine, Alain, 79, 218
 Burgin, Victor, 128, 151, 218
 Burton, Richard, 218
 Cailobette, Gustave
 Carco, Francis, 153, 220
 Cartier-Bresson, Henri, 3, 7, 20, 21, 55,
 58, 59, 60, 62, 68, 117, 138, 141,
 169, 205, 207, 210, 214, 219
 Champfleury, (Jules Husson), 38
 Chandler, Robert, 180, 216
 Chateaubriand, François René, vicomte
 de, 118
 Chomsky, Noam, 74
 Cobb, Richard, 192, 193
 Coburn, Alvin Langdon, 49
 Collard, Hippolyte-Auguste, 11, 15, 165,
 166, 212
 Colomb, Denise, 13, 188, 189
 Connolly, Cyril, 178
 Cooper, Thomas, 141, 183, 207, 219
 Corot, Camille, 35
 Courbet, Gustave, 37, 222
 Cowling, Mary, 97
 Cray, Jonathan, 150
 Curmer, Leon, 100
 Cuvier, Georges, 98
 Daeninckx, Didier, 173
 Damisch, Hubert, 32, 218
 Danjou, Henri, 113
 Danziger, Nick, 22
 Doubrin, Marie, 178
 Daumier, Honoré, 35, 117
 Daval, Jean-Luc, 31, 218
 Deedes-Vincke, 28, 218
 Degas, 48, 72, 117, 120, 122, 123, 134,
 207
 Deleuze, Gilles, 104
 Denvir, Bernard, 50, 218
 Diderot, Denis, 115
 Disderi, André-Adolphe-Eugène, 165
 Doisneau, Robert, 11, 13, 20, 24, 26,
 39, 48, 53, 107, 108, 131, 132,
 133, 145, 146, 148, 171, 173, 182,
 184, 205, 207, 209, 211, 219, 220,
 221
 Doré Gustave, 43
 Dujardin, Édouard, 52, 53, 218
 Eisenstadt, Alfred, 205
 Emerson, P.H., 111

- Evans, Walker, 20, 67, 205, 214, 220
 Fantin-Latour, Henri 38
 Fargette, Michel, 157
 Feher, Emeric, 157
 Ferguson, Russell, 18, 191, 214, 217
 Flint, F.S. 54
 Florence, Penny, 218
 Flukinger, Roy, 169, 218
 Fragonard, Jean-Honoré, 157
 Franck, Dan, 18
 Franck, Martine, 27
 Frank, Robert, 18, 191
 Friday, Jonathan, 112
 Frith, W.P., 97
 Galassi, Peter, 61
 Gilpin, William, 111
 Gombrich, E.H., 213, 218
 Gomme, George Lawrence, 109
 Goncourt, Edmond de, 166
 Goncourt, Edmond de, 65, 166, 167, 216, 218
 Goya, Francisco de, 113, 117
 Green, Julien, 170
 Guys, Constantin, 17, 32, 35, 117
 Hambourg, Maria Morris, 176
 Hamilton, Peter, 28, 69, 108, 191, 209, 211, 219
 Hammond, J.R., 94, 219
 Hanson, Anne Coffin, 99, 219
 Harker, Margaret, 111, 219
 Haussmann, Georges, 161, 212
 Haworth-Booth, Mark, 132, 134, 144, 219
 Heffernan, Michael, 22
 Heilbrun, Françoise, 210, 219
 Hénard, Eugène, 212
 Henley, W.E., 24, 109
 Henri, Florence, 186
 Hiley, Michael, 124, 219
 Hill, David Octavius, 196
 Hill, Paul, 219
 Hine, Lewis, 214
 Hokusai, Katsushika, 117
 Holbein, Hans, 139
 Homer, 144
 House, John, 37, 81, 219
 Houssaye, Arsène, 212
 Houssin A., 29
 Izis, (Israël Biderman/Izraëlis Bidermanas), 12, 48, 72, 73, 121, 179
 Jacob, Max, 115
 Jay, Bill, 210, 219
 Johnstone, Elizabeth, 196
 Joyce, James, 52
 Kertész, André, 11, 12, 13, 20, 24, 25, 39, 49, 57, 70, 71, 125, 126, 142, 143, 144, 185, 218, 227
 Killip, Chris, 132
 Klein, William, 18, 191
 Kollar, François, 153, 169
 Kretschmer, Anneliese, 167
 Krull, Germaine, 12, 83, 84, 107, 112, 113, 221
 Lanavère, Alain, 219
 Lange, Dorothea, 44, 205
 Lanio, Heiko, 70
 Larrain, Sergio, 26
 Lartigue, Jacques-Henri, 11, 29, 104, 117, 134, 138, 208, 210
 Lavater, Johann Kaspar, 97
 Law, John, 121
 Le Corbusier (Charles Édouard Jeanneret), 193, 212

- Le Secq, Henri, 167
 Ledger, Sally, 72, 219
 Lefebvre, Henri, 165, 219
 Lejosne, Mme, 38
 Lenin, Vladimir Ilyich, 137
 Léon Curmer, 100
 Léon Leenhoff, 38
 Le Seoq, Henri, 167
 Lévi-Strauss, Claude, 177, 219
 Levitt, Helen, 205
 Lewis Hine, 214
 Linda Grant, 22, 23, 206
 Linnaeus, Carolus, 98
 Lionel-Marie, Annick, 117, 118, 221
 Lippincott, Louise, 170, 217
 Littlewood, Ian, 178, 219
 Louis Chevalier, 163, 193, 220
 Louis le Bail, 49
 Louis Stettner, 13, 143, 144
 Lowell, Amy, 54
 Lobens, Mme, 38
 Loyer, François, 213
 Luckhurst, Roger, 72, 219
 Lugon, Olivier, 20
 Luxenberg, Alisa, 164
 Mc Cullin, Don, 112
 Mac Orlan, Pierre, 33, 69, 80, 83, 84, 110, 111, 155, 156, 158, 171, 191, 213, 216, 217, 220
 Mallarmé, Stéphane, 218
 Man Ray, (Emmanuel Rudnitsky), 169, 186
 Manet, Édouard, 11, 38, 39, 44, 218, 219, 222
 Manet, Eugene, 38
 Man, Ray, 169
 Marey, Étienne-Jules, 104
 Martin, Paul, 47, 99, 169, 218
 Marville, Charles, 68, 164
 Masson, Andre, 149
 Maupassant, Guy de, 158, 212, 220
 Mayhew, Henry, 99, 100
 McCullin, Don, 112
 Meacham, Standish, 169, 218
 Merlet, Gustave, 81
 Merriman, John, 163, 220
 Méryon, Charles, 212
 Meurent, Victorine, 100
 Meyerowitz, Joel, 17, 21, 28, 29, 222
 Miller, Henry, 114, 217
 Miller, Michael B., 220
 Moholy-Nagy, László, 23, 31, 39, 49, 186, 220
 Mohr, Jean, 23, 45, 79, 217
 Monet, Claude, 134
 Monginot, Charles, 38
 Moore, George, 90
 Mora, Gilles, 21
 Morand, Paul, 170, 217
 Muybridge, Eadweard, 48, 104
 Nadar, 43, 208, 220
 Napolyon I, 164
 Napolyon III, 37
 Nègre, Charles, 219
 Nerval, Gérard de, 118
 Nigel, Henderson, 12, 101, 102, 192, 222
 Nori, Claude, 28, 221
 Offenbach, Mme, 38
 Ollier, Brigitte, 173, 220
 Orlik, Emil, 137
 Orwell, George, 93, 94, 95, 96, 132, 133, 208, 218, 219, 222
 Paolozzi, Eduardo, 192

- Parry, Roger, 186
 Peirce, C.S., 177
 Phéline, Christian, 220
 Picasso, 186, 214
 Pichois, 178, 217, 220
 Pipard, Daniel, 211
 Pissarro, 76, 78, 219, 222
 Pissarro, Camille, 219, 222
 Poivert, Michel, 207
 Pompidou, Georges, 193
 Pontremoli, 32, 220
 Potonniée, Georges, 31
 Pound, Ezra, 54, 220, 221
 Prévert, Jacques, 207, 211
 Proust, Marcel, 46, 47, 115, 118, 121, 154, 206, 211, 217, 220
 Raphael, 35
 Réda, Jacques, 220
 Redon, Odilon, 218
 René-Jacques, (René Giton) 153, 177, 220
 Renger-Patzsch, Albert, 23, 67
 Renoir, Jean, 11, 12, 28, 30, 58, 62, 63, 64, 157, 158, 220
 Retz, Jean-François Paul de Gondi, cardinal de, 55
 Riboud, Marc, 68
 Rilke, Rainer Maria, 168, 199, 213, 220
 Rivière, Marc, 220
 Robinson, Henry Peach, 111
 Roche, Denis, 124
 Rodchenko, Alexander, 21, 33, 137
 Rodger, George, 167
 Roegiers, Patrick, 126
 Rogers, Richard, 182, 221
 Ronis, Willy, 49, 69, 108, 219
 Ronsard, Pierre de, 207
 Rosler, Martha, 75, 205
 Rossini, Giacomo, 43
 Rougerie, Jacques, 165, 221
 Rousseau, Henri, le Douanier, 121
 Roy, Claude, 116, 172
 Russell, Bertrand, 177, 217
 Ruthven, K.K., 54, 221
 Sander, August, 20, 67, 220
 Sartre, Jean-Paul, 178
 Saussure, Ferdinand de, 74
 Sayag, Alain, 117, 118, 221
 Scarf, Aaron, 48
 Schaaf, Larry, 218
 Schaeffer, Jean-Marie, 221
 Schivelbusch, Wolfgang, 213, 221
 Schnitzler, Arthur, 52
 Seaborne, Mike, 28, 221
 Séebergers, (Henri, Louis, Jules), 12, 86, 87
 Sichel, Kim, 84, 210, 221
 Sickert, Walter, 124
 Sieburth, Richard, 98, 221
 Simenon, George, 170
 Smith, Adolphe, 26, 98, 107, 209, 217, 219, 222
 Soulages, François, 45
 Soupault, Philippe, 172, 176
 Stallabrass, Julian, 17, 28, 191, 221
 Stavisky, Alexandre, 192
 Stettner, Louis, 143, 144
 Stieglitz, Alfred, 207
 Stoichita, Victor, 213, 221
 Strand, Paul, 23
 Symons, Arthur, 72
 Szarkowski, John, 176, 208, 221
 Tabard, Maurice, 186

- Thézy, Marie de, 28, 221
Thompson, Florence, 44
Thomson, John, 98, 99, 194
Thomson, Richard, 26, 77, 98, 99, 107, 108, 194, 209, 222
Tisdall, Caroline, 222
Toulouse-Lautrec, Henri de, 117, 122
Toussaint, Hélène, 37, 222
Treharne, Mark, 220
Ubac, Raoul, 186
Valéry, Paul, 122
Varnedoe, Kirk, 42, 48, 49, 61, 62, 207, 222
Vautrin, Jean, 18, 218
Vidler, Anthony, 163
Vollard, Ambroise, 110
Wagner, Richard, 118
Walker, Ian, 20, 28, 67, 205, 214, 220, 222
Wallace, Richard, 184
Walsh, Victoria, 192, 193, 222
Walzer, Michael, 182
Warburton, Nigel, 210, 219
Warehime, Marja, 179
Watteau, Antoine, 35, 158
Wechsler, Judith, 98, 222
Weegee, (Arthur Fellig) 214
Westerbeck, Colin, 17, 21, 28, 29, 222
Winogrand, Garry, 18
Wols, (Otto Alfred Wolfgang Schulze), 11, 24, 27
Zola, Émile, 48, 72, 88, 89, 93, 206, 222
Zwerdling, Alex, 95

Sokak Fotoğrafçılığı

Atget'ten Cartier-Bresson'a

Sokak fotoğrafçılığı, kısacık bilgiyle Cartier-Bresson, Brassai, Doisneau gibi isimlerle herkese tanınan, fotoğrafik türler arasında en yaygın olan ve belki de en çok sevilenidir. Bununla birlikte sokak fotoğrafçılığı tam olarak nedir? Konularını hangi bakış açısıyla ortaya koyar ve bu bakış açısı belgesel fotoğrafçılıktan nasıl farklılık gösterir? Atget, Kertesz, Bovis, Rene-Jacques, Brassai, Doisneau, Cartier-Bresson ve daha birçoğuna baktığımızda zarif bir şekilde yazılmış olan bu kitapta iyi bilinen ve çokça kullanılan illüstrasyon ve bağlantılı çalışmalarla, Empresyonist sanatla Paris sokak fotoğrafçılığının akrabalığını, dönemin edebiyat akımlarıyla ve Baudelaire'den Philippe Soupault'a kadar yazarlarla olan karmaşık ilişkisini çözümlediğini görebiliriz. Sokak fotoğrafçılığının kökenlerinin izini süren Clive Scott, fotoğrafçı stüdyoyu terkettiğinde, sokak fotoğrafçısının türün sevilen -satıcılar, aşıklar, girişimciler- gibi konularını yakalarken ve kadrjlarken ona nelerin vesile olduğu sorularını gündeme getiriyor. Bunu yaparken de Scott şiirsel olsa bile türü değil bireyi, sokağın 'gerçekliğini' değil 'romantizmi'ni keşfederek sokak fotoğrafçılığını açığa çıkarıyor.

Clive Scott East Anglia Üniversitesinde Edebiyat ve Yaratıcı Yazım Bölümü'nde Avrupa Edebiyatı Profesörü olarak görev yapıyor. *Spoken Image: Photography and Language* (1999) ve *Translating Rimbaud's 'Illuminations'* (2009) adlı kitapları bulunuyor.



www.espaskitap.com

Kapak Fotoğrafi: Paris, Fransa, 1973,
© Martine Frank, Magnum Photos

