

Raymond Depardon Sinemasında Etik Kaygılar

Ethical Concerns in Raymond Depardon's Cinema

Merve GEZEN*

Araştırma Makalesi | Research Article

Başvuru | Received: 23.02.2024 ■ Kabul | Accepted: 30.09.2024

ÖZ

İçinde yaşadığımız dünyanın temsilini sunan belgeseller toplumsal katılımcılar diye adlandırdığımız gerçek kişilerin yaşamlarından, deneyimledikleri olay ve durumlar hakkında kesitler sunarken onların çıkarlarını da korumak durumundadır. Bu çıkar meselesi belgesel sinemanın temel sorunu olan etik kavramını da beraberinde getirir. Yönetmenin kamerasıyla neyi, ne şekilde ve ne kadar göstermek konusunda verdiği öznel kararlar bununla ilişkilidir. Bu araştırmanın amacı belgesel sinemada etik kavramına değindikten sonra, Fransız belgesel sinemasının en önemli temsilcilerinden biri olan Raymond Depardon sinemasında etik kaygıların biçim analizi çerçevesinde incelenmesidir. Bu bağlamda yönetmenin kamera, kurgu ve ses kullanımındaki tercihleri, filmlerinde yer alan kişi ve mekânların temsilleri hakkında değerlendirmeler yapılmıştır. Depardon'un kamerasını daha önce Fransa'da hiç kimsenin girmediği adliye sarayı, polis karakolu, ve akıl hastanesi gibi kurumlara çevirmesinden ötürü araştırma kapsamına, hukuk ve sağlık kurumlarının işleyişi hakkında bilgiler vermesi, temsil edilen kurum ve temsilcileri ile orada yargılanan ve/veya sorgulanan kişilerin temsil ve etik meselesi açısından uygun bir örneklem olmaları sebebiyle 12 Jours (12 Gün), 10ème Chambre-Instants d'Audiences (10. Salon-Mahkeme Manzaraları) ve Délits Flagrants (Suçüstü) adlı filmleri dahil edilmiştir. Yönetmen hakkında herhangi bir akademik çalışmanın olmaması da bu araştırmayı özgün kılmaktadır. Araştırma neticesinde Raymond Depardon, gerek sinematografik gerekse kurgu ve ses kullanımında yaptığı tercihlerle filmlerinde etik kaygılar taşıdığı saptanmıştır.

Anahtar Kelimeler: Raymond Depardon, Belgesel Sinema, Etik, Gözlemci Belgesel, Sinematografi

ABSTRACT

Documentaries which represent the world in which we live, should protect the lives of real people whom we call social actors while showing segments regarding the events and situations that they experience. This issue of interest also brings with the concept of ethics, which is the fundamental problem of the documentary cinema. The subjective decisions of the director about what, how and how much to show with his camera are related to this. The aim of this research, after touching on the concept of ethics in documentary cinema, is to examine ethical concerns in the cinema of Raymond Depardon which is considered one of the most important representatives of the French documentary cinema, within the framework of form analysis. In this context, evaluations were made about the director's preferences in the use of camera, editing and sound, and the representation of both people and places. Since Depardon turned his camera to institutions such as courthouses, police stations, and psychiatric hospitals that no one had ever entered in France before, his 12 Jours (12 Days), 10ème Chambre-Instants d'Audiences (10th District Court) and Délits Flagrants (Caught in the Acts) movies were included to the scope of research as they provide information about the functioning of the legal and healthcare systems and their representatives and the defendant or interrogated parties within the context of ethics. The absence of any academic study about the director also makes this research unique. As a result of the research, it was determined that Raymond Depardon has ethical concerns in his films with the choices he made in both cinematography, editing and sound use.

Keywords: Raymond Depardon, Documentary, Ethics, Observational Documentary, Cinematography



“Nihayetinde hepimiz başkalarının hayatında yabancı konumdayızdır. Biz, günün sonunda teknik ekipmanlarımızı alıp eve gidebiliriz; ancak onlar hayatlarına oldukları yerde devam etmek durumundadırlar.”
(Calvin Pryluck, 1976)

Giriş

Belgesel film yönetmeni, tarihsel dünyanın görsel bir temsilini sunan belgeseller aracılığıyla bireylerin, kurumların, grupların görüşlerini kendi bakış açısıyla seyirciye aktarırken bunu yapmış olduğu sinematografik tercihlerle de destekler. Ancak temsil nesnesi gerçek kişi ve kurumlar olduğundan belgesel sinemada sınır nedir sorusunun net bir cevabı olmadığı gibi kuralı da yoktur. Kural ve/veya sınır, yönetmenin kendi vicdanıdır. Zira yönetmen, toplumun bilme, öğrenme hakkı ile bireyin aşağılanma, hor görülme ya da eleştiriden uzak olma durumu arasındadır. Film yönetmenleri tarafından mahremiyetin korunmasına karşılık sıklıkla kullandığı “halkın bilme, öğrenme hakkı” argümanı onların meşru müdafaasıdır; onlar halkın bir sosyal sorun veya eşitsizlikten belirli hikâyeler aracılığıyla haberdar edilmesinin daha önemli olduğunu savunurlar (Winston, 1995, s. 46). Pryluck, mahremiyeti kişinin kendisini ne kadar, kime ve ne zaman ifşa edeceğine karar verme hakkı olarak görür. Bunun bir temel insan hakkı olduğunu ve belgesel yapımında ana mesele olduğunu savunur (Pryluck, 2005, s. 198). Yasal olarak karmaşık olan mahremiyet hakkı özel alana izinsiz giriş, doğru ama utanç verici bilgilerin açığa çıkması, bilgilerin yanlış bir şekilde sunulması ve bilgilendirilmiş onay ilkesinin alınmaması gibi dört farklı kategoride ele alınabilir (Gross vd., 1988, s. 5). Bu mahremiyet ihlalleri netice itibarıyla belgesel sinemanın da üzerinde durduğu en temel sorunlardan biri olan etik kavramını gündeme getirir.

Etik kelimesinin ne denli karmaşık bir kavram olduğunu daha iyi anlamak adına kelimenin etimolojik kökenine bakmakta fayda vardır. Antik Yunanca’da ethos (ἦθος) “karakter” kelimesinden türeyen etik kelimesi farklı anlamlarda da kullanılmaktadır. Bunlar: 1) Aynı topluma ait bir grup birey için ortak olan özellikler, töre, örf, anane. 2) Ses sanatı ile ruhun hareketleri arasında ilişki kuran ve Yunanlıların ahlaki ve eğitimsel müzik anlayışlarını temel aldıkları öğretisi. 3) Bireyin sosyal

varoluş biçimi (giyim, davranış), içinde bulunduğu sosyal sınıfla olan ilişkisi ve bu sınıfa mensubiyetin göstergesi (Larousse, t.y).

Toplumsal yaşam içinde insanın davranışları ile ilgilene etik ilk çağlardan günümüze kadar pek çok düşünürün ilgilendiği temel kavramlardan biri olmuştur. Ahlak kavramından hareket eden etik, yapılan eylem ve davranışın anlamını geliştirirken bu eylem öznel, keyfi, gelişigüzel bir istemenin eseri değildir. Bu, “eleştirel bir mesafeden kendini özgürce belirleyen ve ötekilerin özgürlüğüne göre kendi özgürlüğüne sınırlar koyan bir iradenin eseridir” (Pieper, 1999, s. 98). Kuçuradi etik eylemi “değerlendirme”, “ilgili yaşantı” ve “yapma” olarak ele alır (1996, s. 12). Buna göre, “değerlendirme” ilişkide olunan kişinin yaptığı eylemi anlamak demektir. İlgili yaşantı, eylemin “içinde bulunduğu koşullar” çerçevesinde ele alınması, yapma ise yapılan eylemin varılan hedef doğrultusunda doğruluğunun ya da yanlışlığının insani değerler açısından değerlendirilmesidir. Bütün bu süreç içerisinde her eylemin ve kişinin biricikliği göz önünde bulundurulmalıdır (1996, ss. 16-17). Etik kavramına Levinasçı bir bakış açısıyla bakıldığında ise etik, başkalarıyla kurmuş olduğumuz ilişkinin anlamını sorgulama durumudur. Bu sorgulama ise insan yüzü ile yapılır. Yüzü bir “sefalet, kırılma ve yoksunluk” olarak ifade eden Levinas “yüzün dayattığı sefaletten sorumlu olmayı” dile getirir. Zira bakılan her yüz bir ilişkinin başlamasına sebep olur. Dolayısıyla etik özne olabilmek “ben”in “ötekinin” yerine geçerek kendinden vazgeçmesidir (Levinas, 1982). Biyoetiğin öncülerinden biri olarak kabul edilen Doktor David Roy (1979) ise etiğin “seçimler ve kararlar ile insani değerlerin göz ardı ve tehdit edilmesi veya saygı duyulması sonucu ortaya çıkan eylemlerle” (s. 85) ilgilendiğini belirtir. Dolayısıyla etik bilim pastasının üzerine sık sık sürülen şekilsiz bir krema olmadığı gibi bugünün insanı ile yarının hayaleti arasındaki uyumun sonucu ve ne olacağımıza dair yanılsamalarımızın düzenleyicisidir (Testart, 1999, s. 165). Bütün bu tanımlardan hareketle etiğin farklı ahlak anlayışları içerisinde evrensel normlar oluşturmak amacı gütmeyen yanı sıra insan ilişkilerinin temelinde yer alan insani değerleri de barındırdığını söylemek yanlış olmayacaktır.

Belgesel sinemada etik kavramına bakıldığında ise konunun belgeselin temsil nesnesi olan “toplumsal katılımcılar” diye adlandırılan gerçek kişiler ile ilişkili olduğu görülür. Buna dayanarak belgesel sinemada sorulan en önemli soru “insanlarla ne yaparız?” (Nichols, 2017, s. 64) sorusudur. Kurmaca sinema için cevabı nispeten basit olan bu soruya belgesel sinema açısından verilecek cevaplar karmaşıktır. Kurmaca sinemada insanlar/oyuncular bir senaryo üzerinden rollerini belirli bir ücret karşılığında oynamak için bir araya getirilirken, belgesel sinemada insanlar kendi gerçekliklerini sunarlar. Onlar belirli bir ücret karşılığında tutulmuş oyuncular değil filmin toplumsal katılımcılarıdır ve yönetmen için taşıdıkları anlam bir sözleşmenin çok ötesindedir. Yönetmen onların hayatlarını aktarmak için oradadır, onları önemli kılan günlük hayatları, davranışları ve kişilikleridir (Nichols, 2017, s. 65). İşte bu temsil meselesi beraberinde etik sorusunu da gündeme getirir. Etik sorusunun film pratiğiyle ilişkisi, belgesel alanında en önemli ve aynı zamanda en çok ihmal edilen konulardan biridir (Rosenthal, 1998, s. 245). Belgesel film yapımında etikle ilgili herhangi bir yazılı kuralın ya da kontrol mekanizmasının olmaması temsil nesnelere açısından bir Rus ruletinden farkıdır. Bundan ötürü belgeselde “tehlike” gerçektir der Nichols zira risklerin gerçek sonuçlarının olma olasılığı vardır (Nichols, 1991, s. 83). Bu riskler çok ciddi etik meseleleri doğurabilir. Hiç tanımadıkları halde belirli insanları bir soruya da konu üzerinden temsil eden yönetmenler onları sömürme riskini de almış olduğundan (Nichols, 2017, s. 73) etik yönetmen ve temsil öznesi arasındaki ilişkinin sınırlarını belirler. Fransız antropolog Jean-Paul Colleyn’de (2001) belgesel sinemanın hassas bir sorumluluk sorununu beraberinde getirdiğini, her yönetmenin gerçek ve yaşayan karakterlerle bir anlatı inşa etmesi için kendi bakış açısına izin verildiğini belirtir. Colleyn (2001) bunu “her yönetmen çitayı uygun gördüğü yere koyar ancak sorumluluklarından kaçamaz” şeklinde ifade eder (s. 238). Fransız yapımcı ve senarist Barbara Levendangeur ise yönetmenin motivasyonu ve arzuları ne olursa olsun yaptığı her jestte filme aldığı kişiye saygı duyması gerektiğini söyler (Camara, t.y.).

Bir belgesel filmin yapımında yönetmen birbirleriyle çelişen bir dizi yükümlülüklerden sorumludur. Bu yükümlülükler toplumsal oyunculara, seyirciye ve kendi sanatsal vizyonunu içeren yükümlülüklerdir (Aufderheide, 2009). Ancak burada yönetmenin en iyi niyetle kendi sanatsal çıkarları ya da toplumu bilgilendirme amacıyla kullandığı bir görüntünün toplumsal katılımcının hayatını ne şekilde etkileyeceğini kesin bir şekilde tasavvur etmesi söz konusu değildir. Bu bakımdan Winston (2000) filme alınmadan önce alınan rızanın gerçekte bir ön rıza olduğunu ileri sürerek rızanın zamanlamasının önemini altını çizer (s. 144). Zira çekilmeden önce tasarlanan, prodüksiyon aşamasında ve post prodüksiyonda tamamlanan film arasında farklılıklar vardır. Dolayısıyla aynı ikilem belgesel sinema için de söz konusu olurken çekim öncesi rızaları alınan toplumsal oyunculardan film bittikten sonra bir kez daha rıza alınması gerekir.

Belgesel bir filmin çekiminde etik kuralların göz önünde bulundurulması o filmde temsil edilen kişi veya kişilerin, kurum ya da kuruluşların haklarının korunmasını ifade eder. Etik, yönetmen ve özne (kişi ya da kurum) arasındaki şeffaf bir anlaşmadır. Bu şeffaflık filmde yönetmenin yapmış olduğu tercihlerle de kendini gösterir. Bu bağlamda kameranın varlığı, yönetmen, toplumsal oyuncu ve izleyiciden oluşan çok katmanlı bir yaklaşımı kapsar. Belgesel sinema zaman ve mekana ait ampirik bir gerçekliği sunduğundan yönetmen psikolojik gerçeklik çerçevesinde toplumsal oyuncuların iç dünyalarını akla uygun ve inandırıcı bir şekilde yansıtmak gayesiyle belirli duyguları açığa çıkartmak için ifade ve mimikleri yakın planlarla yakalamak, bazı planları diğerlerinden daha uzun tutmak, seyirciye bir şeyler hatırlatan müziklere yer vermek gibi farklı ve yaratıcı teknikler kullanır (Nichols, 2017, s. 53). Seyirci bu tarz yaklaşımlarla karakterin iç dünyasını daha iyi anladığı hissine kapılır. Bu sebeplerden ötürü belgesel sinemanın toplumsal oyuncular aracılığıyla aktardığı meseleleri yorumlamanın yollarından biri de biçim analizidir.

Sinemada biçim analizi en yalın tanımıyla sinema sanatının kendine has teknik unsurları olan sinematografi, ışık, ses, renk ve kurguyu kapsamaktadır. André Bazin'in de (2000) ifade ettiği üzere önemli olan filmin ne anlatmak istediğinden ziyade bunun nasıl anlatıldığıdır. Dolayısıyla yönetmenin sinematografik anlatım içerisinde seçmiş olduğu aspect ratio (en boy oranı), kadrajına yansıttığı temsil nesnesi ya da mekânların kamera açıları ile planları ve kadraj dışı alanın anlatımı bu amaca hizmet etmektedir. Foss'un belirttiği üzere seyirciyi "nerede", "kim" ve "ne" sorularını en işlevsel biçimde sunmak için filmde "tespit et", "sun" ve "vurgula" mantığını uygulamak gerekir (2016, s. 37). Buna göre "tespit et" ilkesinde ilk olarak genel planla seyirciyi iştirak edecekleri filmin mekânı hakkında bilgi verilir. "Sun" ögesi yakın ya da Amerikan planla o mekânda kimin hikâyesine tanık olunacağı aktarılır. "Vurgula" da ise yönetmenin dramatik olarak öne çıkarmak istedikleri yakın ya da göğüs planla aktarılır.

Bu araştırmanın amacı Fransız yönetmen Raymond Depardon'un filmlerindeki etik anlayışın temsil meselesi, sinematografik tercihler (görüntü, ses ve montaj) üzerinden incelenmesidir. Raymond Depardon hakkında Türkiye'de daha önce herhangi bir akademik araştırmanın yapılmamış olması bu çalışmanın hazırlanmasındaki önemli etkenlerden biridir. Araştırma kapsamında gerek temsil ve etik meselesi için uygun birer örnek olmaları gerekse de tema, karakter ve kurumlara yaklaşımında takip edilen prosedürler sebebiyle yönetmenin 3 filmi biçim analizi ile ele alınıp incelenmiştir. Bunlar: *12 Jours* (12 Gün, 2017), *10^{ème} Chambre - Instants d'Audiences* (10. Salon-Mahkeme Manzaraları, 2004) ve *Délits Flagrants* (Suç üstü -1994) filmleridir. Depardon, *12 Jours* (12 Gün) filmiyle Fransa'da 27 Eylül 2013 tarihli çıkan yasaya bağlı olarak kendi istekleri dışında psikiyatri hastanelerine kapatılan hastaların itiraz etmek için 12 günleri olduğunu vurgular. Yönetmen, psikiyatri hastanesinde yatan hastalar ile ellerinde doktorlar tarafından hazırlanmış değerlendirme raporları bulunan hâkimler arasındaki görüşmeleri yansıtır. Yönetmen, *Délits Flagrants* ve devam

filmi niteliğinde olan *10^{ème} Chambre- Instants d'Audience*'ta ise adaletin işleyişini gösterir. Paris Adliyesinin 8. Bölümünde çekilen *Délits Flagrants*'da Depardon küçük suçlardan suçüstü yakalanıp adliyeye sevk edilen suçlularla onların işlemlerini yapan savcı yardımcılarını yansıtırken, *10^{ème} Chambre- Instants d'Audience*'ta da işledikleri suçlardan dolayı mahkemeye sevk edilen suçluların duruşma boyunca yaptıkları savunmaların yanı sıra hakim tarafından verilen kararları nötr bir biçimde sunar. Söz konusu filmlere yönetmenin yapım şirketi "Palmeraie et Désert" in iletişime geçildikten sonra sağladığı özel izinle erişilmiştir.

Depardon ve Gözlemci Belgesel

Fotoğrafçı, yönetmen, yazar gibi farklı kimliklere sahip olan Raymond Depardon, yalnızlık, özgürlük, kapatılmak, izole olmak gibi temaları filmlerinde sıkça işlerken, kadrajına aldığı görüntülerle hep ilkleri sunar. Fransız Belgesel sinemasının dünyadaki en önemli temsilcilerinden biri olan Depardon aynı zamanda kurumların işleyişlerini Fransa'da ilk defa kadraja yansıtan kişi olduğundan "kurumların belgeselcisi" diye de adlandırılır. *San Clemente* (1980) ve *12 Jours* ile kamerasının yönünü psikiyatri hastanelerine, *Faits Divers* (Çeşitli Olaylar, 1983) ile polis karakoluna, *Urgences* (Acil Servis, 1987) ile hastanelerin acil servis bölümlerine, *Délits Flagrants* ve *10^{ème} Chambre-Instants d'Audiences* ile de Adalet Sarayına çevirir. Ünlü film eleştirmeni Serge Daney, Depardon'un zekâsının fotoğrafa çektiklerinin tam tersini filme çekmesinden kaynaklandığını söyler (Waintrop, 2002, s. 5). Bireyleri fotoğraflayan Depardon filmlerinde kurumların işleyişini ele alır. İster fotoğrafçı, ister sinemacı, isterse yazar kimliğiyle olsun Raymond Depardon için etik meseleler bütün işlerinde ön planda olmuştur. 60'lı ve 70'li yıllarda Cinéma Vérité, Nouvelle Vague ve özellikle Richard Leacock'tan etkilenip 1974 yılında Fransa eski maliye bakanı Valéry Giscard d'Estaing'in cumhurbaşkanlığı kampanyasını takip etmek için sinemada ilk uzun metraj macerasına atılır.

1960'lı yıllarda Arriflex ve Auricom gibi 16 mm'lik kameralar ile ses ve görüntüyü eşleştirebilen Nagra

gibi cihazların ortaya çıkması belgesel sinemada da önemli değişimlere yol açarak yönetmenleri yeni biçim arayışına sokmuştur. Bunlardan biri de Raymond Depardon'un da etkilendiği, yaşamı "duvardaki sinek" benzetmesinde olduğu gibi hiç bir müdahale olmadan aktaran gözlemci biçemdir. Leacock, Maysles Kardeşler, Pennebaker, Wiseman, Brault gibi yönetmenler bu akımın temsilcileri olarak sayılmaktadır. Yönetmenin görünmez olduğu, belgeselde yer alan katılımcıların davranışlarına müdahale edilmediği bu biçemin özünü Amerikalı Richard Leacock Cinéma Direct'i şu sözlerle ifade eder: "İnsanlara kamera önünde nasıl davranmaları gerektiğini söylemiyor ve onlara soru sormuyoruz. Filme alınan kişinin çekim konusunda endişelenmemesi gerekir. Onun icra ettiği şey filme alınmaktan daha önemlidir" (Leacock, 1965, s. 3). Ancak gerçekle çalışmak ve gerçeği olduğu gibi aktarma fikri bir dizi etik problemi de beraberinde getirmektedir.

Depardon etkilendiği Cinéma Direct için, olaylar karşısında yorum yapılmadan izleyicinin özgür iradesine bırakılan bir sinema olduğunu belirtir. 60'lı yıllarda "militan bir sinemaya ihtiyacımız var" şeklinde eleştirildiğini belirten yönetmen seçmiş olduğu konular doğrultusunda bu tarz bir sinema yapamayacağını şu sözlerle ifade eder: "Kimseye ihanet etmemeye gayret ediyorum. Bir suçlu ve sulh hâkimi var. Kimin yanında yer alabilirim ki? Sadece gerçeği göstermek istiyorum. Bu bir tanıklık işi ve böyle bir durumda röportaj ya da yorumların hiçbir faydası olmaz" (Radio France, 2006).

Fotoğrafçılıktan sinemaya geçen Depardon için "gerçekle çalışmak" önceden sezilemediği için zor bir eylemdir, çünkü gerçek kontrol edilebilen bir şey değildir. Fotoğraf çeken kişiyi geçen zamana karşı savaşıyor biri olarak gören Depardon için fotoğraf çekerken çok çabuk olmak gerekir. Bunu *France Culture*'e verdiği bir röportajda "Tak! Bir tuşa basarsın ve bir resim çekmiş olursun" şeklinde ifade eder. Ama işin içine montaj ve ses girdiğinden sinemada durum çok daha farklıdır, zira orada bir "devamlılık" vardır ve işler çok daha uzun sürer. İşin salise ya da daha uzun sürmesi

onun etik yaklaşımında bir farklılık göstermez. Depardon'a göre fotoğrafının çekilmesine alışık olmayan birine yaklaştığınızda çok çabuk hareket etmeniz gerektiğini söyler ve şöyle devam eder: "Bu Lozère'de bir köylü, Altiplano ya da Etiyopya'da yoldan geçen insanlar olabilir. Bu insanların ortak noktası yaylada yaşamaları ve köylü olmalarıdır. Köylülerle gidip saatlerce konuşamazsınız. Çok hızlı olmanız ve sonrasında çok çabuk geri çekilmeniz gerekir. Bir fotoğraf çekersen ve fazlası için ısrar etmezsin, ancak bu şekilde ilerleyebilirsin. Bunlar fotoğrafçılık okulunda öğretilen şeyler değildir. İnsanlara asla ısrar etmemek gerekir; zira bir ahlak meselesi söz konusudur." Depardon, fotoğrafı çekilecek kişilerle önceden konuşulması gerektiğini ancak çok fazla konuşulunca da işin olmayacağını savunur. Örneğin bir köye fotoğraf çekmeye gittiğinde köylülerin hem kendisine hem de teknik materyale alışması için boynundaki fotoğraf makinesini asla çıkarmadığını belirtir. Zira fotoğraf makinesi "kimliğinizi yansıtan bir şeydir; her zaman kim olduğunuzu söylemeniz gerekir" (France Culture, 2018).

Görünmez ve Mesafeli Olmak

Kameranın bakış açısı her zaman kamera ile konu arasında mesafe olmasını gerektirir. Sorulması gereken soru, bu mesafenin zaman içinde öznellik, etik duruş, politik bakış açısı, psişik "sapkınlık" ve ideolojik bağlılığın bir göstergesi olarak nasıl işlev görmesi gerektiğidir (Nichols, 1991, s. 83). Filmlerinde "görünmez olmayı" (On n'est Pas Couché à Cannes, 2017) tercih eden Depardon fotoğrafçılıktan gelen mesafeli bakış açısını sinemada da sürdürerek bu soruyu kendi adına cevaplar. "Mesafeli olmak kararlı bir tercihtir" diyen Depardon, kamera ile temsil edilen arasındaki mesafeyi bulmak için çok çalıştığını ve çoğu kez bu bakış açısından dolayı eleştirildiğini de vurgular (Waintrop, 2002, s. 5). Depardon estetik anlayışını etik değerler üzerine kurmayı tercih eder. Burada Hugo von Hofmannsthal'ın "estetikğin temeli etikdir" sözünü vurgulamak gerekir (1980, s. 362). Bu cümleden hareketle estetik olanın belirli ahlaki ve evrensel kurallar çerçevesinde yaratıldığı söylenebilir. Yönetmen kadrajına aldığı vahşi, çirkin, katı gerçekleri etik kodlar

dahilinde seyirciye nasıl estetik bir dille aktarabilir? İnsanlık dışı olanın hali hazırda fotojenik olması (Baudrillard, 1995, s. 143) yönetmeni sınırları belli olmayan bu etik kodları düşünmeye iter. Burada sadece yönetmenin nerede dur demesi gerektiğini bilmesi gerekir. Aristo (2012) "Metafizik" adlı eserinde görme duyumuzu diğer duylardan üstün tutarken Levinas (1961) etik olanın "optik" olduğunu dile getirir. Yani görme ile ilgili olan her şey etik dahilindedir denebilir. Dolayısıyla görme duyumuzu harekete geçiren bu görüntüler her yönetmenin kendine göre belirlediği etik kodlar çerçevesinde seyirciye sunulur. Depardon sinemasında olduğu gibi duvardaki bir sinek gibi olaya müdahale etmeden nötr bir şekilde seyirciye gerçekleri aktarmak için insanları çevreleriyle doğru ilişki içinde gözlemlemek gerekir, aksi halde aktarılan sahne ve deneyimin gerçek bir ifadesi elde edilemez (Rotha, 1968, s. 113)

Etik olarak, Adalet Sarayı'nın içinde çekim yapmanın çok karmaşık bir durum olduğunu belirten Depardon (Le Forum des Images, 2013), bu mesafeli tutumunu *10^{ème} Chambre- Instants d'Audiences*'ta da sürdürür. Filmin ön jeneriğinde, filmin çekimi için özel bir izin alındığını ve filmde gösterilecek olan davaların tamamının gösterilmeyeceğini belirtilir. Film yönetmeni, filme alınan insanların haklarına, ihtiyaçlarına, arzularına saygı duymalıdır (Winston, 1995, s. 258). Depardon da ancak bu şekilde kamerasını etkili ve radikal bir biçimde kullanmayı başarır.

Délits Flagrants'da gördüğümüz savcı yardımcısı Michèle Bernard Requin burada 10. Salon'un hâkimi olarak karşımıza çıkar. Filmde gösterilen bütün davalarda Depardon görünmez olmak için elinden geleni yapar. Hâkimin dikkatinin dağılmaması ve adaletin işleyişine engel olmamak adına çekimler boyunca iki kamera kullanır. En çok hâkimi etkilemekten korktuğunu belirten Depardon (Novo Cinema, 1/6, 2004) montajda yaptığı tercihlerle, hâkimi seyirciye davanın başında ve sonunda gösterirken onun sesini

sanıkların görüntüsü üzerine kullanır. 10. Salon'un hâkimi Michèle Bernard Requin, Depardon'un bu stratejisini filmi üçüncü kez izlediğinde farkına vardığını belirtir (Lucien, 2007, s. 127).

Kameranın Varlığı ve Etik

Belgesel sinemada sıkça sorulması gereken soru filme alınan insanların kamera karşısında ne kadar doğal davranıp davranmayacaklarıdır. Kameranın varlığı adliye ve sağlık gibi önemli kurumları temsil eden kişilerin davranışlarında bir değişiklik yaratabilir mi? Aynı durum o kurumlara sevk edilen tutuklu ya da hastalar için de ne kadar geçerlidir? Kameranın ve yönetmenin varlığı kamerayı sadece bir kayıt cihazından öte bir konuma sokar; zira bu "doğal olunabilir mi" sorusu *Chronique d'un Été* (Bir Yaz Güncesi, 1961) adlı belgesel filmin çıkış noktası olduğunu hatırlamakta fayda vardır. Filmin yönetmenleri Jean Rouch ve Edgar Morin masa başında Marceline ile sohbet ederken, Jean Rouch kamera önünde doğal bir sohbetin rol yapmadan yapıp yapılamayacağını sorgular. Morin, Marceline'in bunu deneyebileceğini belirtir. Filmde Marceline, Concorde Meydanı'nda uzun bir *traveling* eşliğinde geçmişini sorguladığı monoloğunda rol yaptığını ifade eder (Rothmann, 1997, s. 69). Seyircinin bu sahnede izlediği Marceline'in kendisinden ziyade onun personasıdır¹. O halde Depardon'un incelenen filmlerinde de böyle bir durum var mıdır? Seyircinin izlediği toplumsal oyuncuların kendilerini mi yoksa personaları mıdır?

Depardon, *Délits Flagrants* filminde konuştukları savcı yardımcılarında sadece 6'sının kamera karşısında olmayı kabul ettiği (bunların sadece 3'ü filmde kullanılmıştır) diğerlerinin ise işlerini çok sevdikleri halde kamera karşısında yeteri kadar iyi yansıtamayacaklarını düşündükleri için kabul etmediklerini belirtir (Waintrop, 2002, s. 6). Yine aynı filmde gösterilen 12. davada savcı yardımcısı Michèle Bernard- Requin tutukluya "Halen filme alınmayı kabul ediyor musunuz?" (Bkz. Görsel 1, 1:19:09) sorusuna tutuklunun "Evet, evet, nasıl

1 Latince maske anlamına gelmektedir. Jung "persona" kavramını bireyin günlük yaşamdaki ihtiyaçlarıyla ilişkili olan tavrını tanımlamak için kullanır. İlave olarak 1966 yapımı Ingmar Bergman'ın filmidir.

saçım düzgün görünüyor mu?” cevabına karşılık temsil ettiği kurumun otoritesini göstermek adına bunun bir belgesel film olduğunu ve tutukluyu ön plana çıkararak bir amaç gütmeyeceğini hatırlatır. Filmde görülen 3., 5., 9.,12. davaların sanıklarının ifadeleri boyunca ara ara kameraya baktıkları hissedilirken hiç bir savcı yardımcısının dikkatlerini tutuklulardan ayırmadığı görülür. Depardon, *10'ème Chambre- Instants d'Audiences*'ta 3 ay boyunca yapılan çekimlerde Marie Bernard-Requin'in davranışlarının değiştiğini ifade eder (Novo Cinema, 2/6, 2011). *12 Jours*'da ise tellerle çevrili bahçede kare çizerek yürüyen hastanın her seferinde kameraya bakarak yürümesi (Bkz. Görsel 2, 0:40:34), davası görülecek kadın hastanın elinde kahvesiyle kameranın yanına kadar gelmesi (Bkz. Görsel 3, 1:13:00) kameranın varlığını farklı bir konuma sokar. Verilen örneklerden yola çıkarak kurumları temsil eden kişilerin tutuklu ya da hastalara göre kamera karşısında daha nötr davrandıkları görülür. Tutukluların ya da hastaların kameraya bakması “ben senin orada olduğunu, beni çektiğini ve hikâyemi anlattığını biliyorum” şeklinde yorumlanabilir. O zaman “saçım düzgün görünüyor mu?” kaygısıyla soru soran tutuklunun kayda alınan gerçek bir oyuncu gibi rol yapmadığı, kamera olmasaydı verdiği cevap ve beden dilinin aynı olup olmayacağı sorgulanmalıdır. Kameranın varlığı anlatılan hikâyeyi etkiliyorsa bunun etik boyutu da düşünülmelidir. Eğer insanlar kamera karşısında kendi karakterlerinden ziyade bir “personaya” dönüşüyorlarsa seyirciye sunulan konu ve toplumsal oyuncunun samimiyetine

Görsel 1²

Délits Flagrants, Kameraya bakan sanık



nasıl güvenilecektir. Günün sonunda yönetmenin toplumsal oyunculara olduğu kadar seyirciye de sorumlulukları vardır. Zira seyirci sinemaya yazılı senaryosu olan kurmaca bir hikâyeye yerine gerçek insanların, gerçek hikâyelerini izleyeceği beklentisiyle gelir.

Görsel 2

12 Jours, Etrafı tellerle çevrili bahçede kameraya bakarak gezinen hasta



Görsel 3

12 Jours, Davası görülecek olan hastanın elindeki kahveyle kameraya bakarak gelmesi



Depardon'da Ses ve Etik

Sinemanın görsel bir sanat olmanın yanı sıra işitsel bir sanat olduğu da unutulmamalıdır. Derrida'ya göre ses sinemanın kendisidir (De Baeque & Jouis, 2001, s. 81). Başlı başına bir anlatım aracı olan ses filmde anlatımı güçlendiren önemli bir dramatik öğedir (Bordwell & Thompson, 2008). Belgeselde ses kullanımı yapılan filmin üslubuyla büyük paralellik gösterir, her filmin kendine özgün ifade biçimi sesle ortaya çıkar. Belgesel sinemada ses, yönetmenin dünyaya olan bakış açısını görsel ve işitsel olarak sunma biçimidir. Etik meseleler burada da devreye girer. Yönetmenin kadrajına alıp bizimle paylaştığı dünyasında, olaylara nasıl

² Çalışmada kullanılan görseller için filmlerin yönetmeni Raymond Depardon'dan izin alınmıştır.

tepkiler verdiği ve nasıl aktardığı ses vasıtasıyla aktarılır. Seyirciyi ikna etme yönetmenin sunduğu bakış açısı ve seslerin gücüyle olur (Nichols, 2017, ss. 88-89). Chris Marker bir belgesel filmin her zaman gerçekliği düzenlemeye yönelik bir girişim (Houssa, 2012) olduğunu belirtirken ses ögesinin gerçeklikle önemli bir ilişkisi düşünülmelidir. İlave olarak sesin tonu belgeselin başkarakterini tanımlamaya yardımcı olmanın yanı sıra onu, konuşmanın geçerli olduğu bir toplumsal alana yerleştirir. Bourdieu, konuşma tarzlarının bir sesler hiyerarşisinin gerçekleştiği dilsel alışveriş ekonomisine bağlı olduğunu dile getirir. Buna göre “Konuşmak, kullanımda ve kullanım yoluyla hâlihazırda oluşturulmuş ve nesnel olarak konumlarıyla işaretlenmiş ifade tarzlarından birini veya diğerini sahiplenmektir. ilgili grupların hiyerarşisini kendi sırasına göre ifade eden bir tarzlar hiyerarşisi içindedir” (Bourdieu, 1982, s. 41).

Ses, Depardon'un sinemasında kendi söylemiyle “kurtarıcı bir güç” konumundadır. Onun için fotoğrafla sinemayı derinden ayıran şeyin sesin, kelimelerin, konuşmaların kendisi olduğunu dile getirir (France Culture, 2018). Ancak seyirciye aktarılan konuşmalar psikiyatrik ve hukuksal konuşmalar olunca bunun etik boyutu da Depardon'un sorguladığı ilk ögedir. Depardon, *12 Jours*'da kameraya aldığı ağır depresif hastaların şiddet içerikli konuşmalarını etrafındaki insanlarla paylaşıp onların tepkilerini gördükten sonra bu görüntüleri filminden çıkardığını ifade eder, zira “şiddet çok dikkat edilmesi gereken bir şeydir” (France Culture, 2018). “Acı çeken bu insanlar” Depardon'un kamerasında farklı bir şekilde ses bulurlar. Sinir krizinin eşiğinde olan bu hastalar yatağa bağlanıp sakinleştirici iğne vurulurken görünmezler. Depardon, yaratıcılığını yine sesle ama farklı bir şekilde ifade eder. Filmin hemen açılış sahnesinde duyulan yoğun ve yüksek tonlu kilit açma ve kapama sesleri, hastanenin upuzun koridorlarında yapılan bir kaydırma seyirciye sunulur. Her seans arasında, sesle desteklenen ve bir sonraki seansın ipuçlarını veren bu görüntüler filmin matematiksel kurgusunu da oluşturur. Bu sahnelerde hastaların, doktorların ayak sesleri, kriz geçiripbağırnamamontajdayineetiksebeplerden

boğuk hale getirilip ne dediği anlaşılmayan hasta ile ilaç arabasının tekerleğinin sesleri yine büyük bir titizlikle filme monte edilmiştir. Filmin 3 sekansı Alexandre Desplat'nın müzikleriyle desteklenirken bu görüntülerde hastaların yalnızlığı, bir yere kapatılmış olmaları çarpıcı bir şekilde vurgulanır (Bkz. Görsel 4, 0:40:00, 1:11:20 ve 1: 20:00).

Görsel 4

12 Jours, Alexandre Desplat'nın müziği eşliğinde hastaların yalnızlığının vurgulanması



Depardon, *Délit Flagrants* filminde de aynı ustalıkta sesi kullanırken filmin hemen ön jeneriğinde kendi sesinden bir açıklama duyulur. “Tanrının” ya da “otoritenin sesi” (Nichols, 2017, s. 93) olarak niteleyebileceğimiz bu ses az sonra izlenecek film hakkında seyirciye bilgi vermektedir. Depardon'un bir seslendirmen yerine kendi sesini kullanma tercihi ise yönetmenin öznellik vurgusunu da ön plana çıkartmaktadır. Tanrı'nın sesi aracılığıyla aktarılan bilgi seyirciyi hem hukuksal olarak bilgilendirmeyi hem de filmin dramaturjik yapısını göstermeyi amaçlar. Etik kaygılar yine filmin ilk sahnelerinden itibaren kendini hissettirir. Tutuklulara takılan kelepçe ve zincirlerin sesleri ile onları Paris Merkez Karakolu'ndan Adalet Sarayı'na bağlayan upuzun yer altı koridorlarındaki ayak sesleri bu kaygıları destekler niteliktedir. Seyirci filmde sunulacak kamusal kurumun düzen ve varlığına seslerin eşliğinde dahil edilir. *Délit Flagrants*'nın en önemli uygulamalarından biri de çekim esnasında klaket kullanmadan çekim yapmaktır. Depardon için, özgürlük ve hapisane arasındaki ince bir çizgide yer alan bir tutuklunun savcı yardımcısıyla görüşmesinde hem gerçekliğin akışının kesintiye uğramaması, hem de teknik ekibin görünmezliğinin zedelenmemesi adına film klaketini vurmak etik olarak doğru bir davranış

değildi. Bu sorunu, sinema için elektronik ürünler satan bir şirketin başında olan Jean-Pierre Beauviala 35 mm'lik Arriflex kamera ya o zamana kadar 16 mm ve video kameralar için geçerli olan elektronik time code uygulamasını koyarak çözer (Waintrop, 2002, s. 14). Bütün filmlerinde olduğu gibi burada da boom Depardon'un eşi Claudine Nougaret'nin sorumluluğu altındadır.

Depardon, *10^{ème} Chambre-Instants d'Audiences*'ta ise mahkemenin işleyişini rahatsız etmemek adına çekim esnasında 14 gizli mikrofon kullanmıştır (Le Temps, 2004).

Depardon'un Kadrajında Toplumsal Katılımcıların ve Mekânların Temsil Meselesi

Belgesel sinemanın etik açıdan en önemli sorunu temsil meselesidir. Yönetmenin kadrajına yansıyan toplumsal oyuncular kurmaca filmlerdeki belirli bir ücret karşılığı bir rolü ezberleyip gelen oyuncular değildir. Onların filmde var olma sebebi kendi içinde buldukları durumdan ibarettir. Belgeseller, toplumsal oyuncuları kendilerinin yapamayacakları bir şekilde temsil ederken onların haklarını savunmanın yanı sıra onay almak ya da düşüncelerini etkilemek amacıyla etkin olarak kanıtlar öne sürer ve yorumlar ortaya atarlar (Nichols, 2017, s.63). Genellikle belgesel filmlerde toplumsal oyunculardan imzalı bir izin belgesi alınır. Bu belgeyle kişiler kendi hayatlarının kontrolü ve tasvirinden feragat etmiş olurlar (Nichols, 2017, s. 67). Depardon için ister fotoğraf ister sinema vasıtasıyla olsun gerçeğin seyirciye ulaşması çok hassas ve karmaşık bir süreçtir, çünkü hiç kimse gerçek manada uyulması gereken kuralları tanımlamamıştır (France Culture, 2018). Katz, öznenin prosedürler ve beklenen etkiler hakkında tam bilgi sahibi olması "zorlama ve aldatmadan uzak" koşullar altında rıza verilmesi gerektiğini belirtir. Yani gönüllü ve kişisel olarak onay verme yetkisine sahip olmalıdır. Depardon'un incelenen filmlerinde katılımcıların çoğu savunmasız kişilerdir. Bu durum genellikle dezavantajlı pozisyonda olmayan film yönetmenini iki kat daha güçlü duruma sokar ve bundan dolayıdır ki rıza sorunu çok önemli bir hale gelir (Katz vd., 2003, s. 337). *Délits Flagrants* filminin ön jeneriğinde çıkan

yazı yönetmen ve toplumsal katılımcılar arasındaki karşılıklı güven anlaşmasını doğrular niteliktedir. Bu yazıda şu ifadeler kullanılır: "Filme çekilmeyi kabul ederek bize güvendiğinizi gösteren 86 tutuklu ya teşekkürü borç biliriz. Bunların içinden kesin kez yargılanarak hâkim karşısına çıkacak 14 kişiyi seçtik ve onların anonimliklerine saygı duyma kaygısı ile isimlerini onayları çerçevesinde değiştirdik." Depardon tutuklulardan alınan feragatname sonrasında artık her şeyin karşılıklı bir güven meselesi olduğunu ve hiç kimseyi kandırmadığını ifade eder (Waintrop, 2002, s. 10).

Yönetmen için güven tesis etmek belgesel yapımının merkezinde yer alır. Yönetmen "sergilediği performansıyla" katılımcılara güvenilirliğini iletmeyi amaçlar. Güven, alınan onay formundan çok daha fazlasıdır. Benzer bir yazı *10^{ème} Chambre- Instants d'Audiences*'ta da görülür. Depardon, yine ön jenerikte filme çekilmeyi kabul eden 169 kişiye teşekkür ederek filmde kullanılan 25 kişinin kanun gereği isim ve adres bilgilerini değiştirdiklerini ifade eder. Sanıklara davaları öncesinde mübaşir aracılığıyla ulaştığını belirten Depardon bir belgesel filmin çekildiğini ve yer almak isteyip istemediklerini sorar (Novo Cinema, 3/6, 2011).

12 Jours adlı film için ise Depardon bütün hastalardan doktor nezaretinde bir izin belgesi aldıklarını vurgularken filmin ön jeneriğinde hastaların anonimliklerini korumak adına isim ve adreslerin değiştirildiği yazısı görünür.

Depardon sinemasında vurgulanması gereken temsil meselesine yönelik biçimsel bir yaklaşım da mekânların ve mekânları temsil eden kişilerin filme aktarılmasındaki tercihlerde ortaya çıkar. Filmlerinde kurumların işleyişini ele alan Depardon, *Délits Flagrants*'da Adalet Sarayı'nın temsilini filmin açılış sahnesinde adeta kendi fotoğraflarından bir kare gibi uzun bir planla sunar seyirciye. Yaklaşık 1.5 dakika süren (Bkz. Görsel 5, 0:1:59 – 0:3:30 arası), geniş açı ve sabit planla sunulan görüntüde Depardon seyircinin az sonra işleyişini göreceği kurumun altını çizerken dış plan çekimiyle de filmlerinde sıkça yer alan özgürlük

temasını vurgular. Sabit planın uzaktan çekilmesi Adalet Sarayı gibi işleyişinden pek de haberdar olmadığımız önemli bir kurumun varlığını nötr bir şekilde aktarır. Depardon kurgusu ile yönlendirici olmaktansa izleyiciye kendi okumasını yapabilecek zaman ve alanı da sunmuş olur.

10^{ème} Chambre- Instants d'Audience'ta Adalet Sarayı iç mekânda sunulur. Filmin açılış sahnesiyle birlikte seyirci kendini bir mahkeme salonunun içinde bir davayı dinlerken bulur.

12 Jours'da ise mekânın temsili kapatılma unsuruyla bağlantılı olarak hastanenin iç mekânıyla başlarken filmin son sahnelerinde önce Vinatier Hastanesi'nin çatısı (1:14:30) uzak planla sonra da mekânın tamamının sisler içindeki görüntüsü üç farklı dış plan çekim kullanılarak aktarılır (Bkz. Görsel 6, 1:20:52). Mekanın sis unsuruyla aktarılması ve kapiya doğru giden birinin sırt planla ortadan yavaş yavaş kaybolması hastaneye yatırılan hastanın kaderinin bilinmezliğine, yok oluşuna metaforik olarak bir gönderme yapar.

Görsel 5

Délits Flagrants, Adalet Sarayı'nın görüntüsü



Görsel 6

12 Jours, Vinatier Hastanesi'nin sisli görüntüsü



Mekânların temsilinde hem *Délit Flagrants*'da hem de *12 Jours*'da tabelaların yakın plan çekim ile seyirciye temsili sunulan mekânlar hakkında bilgi verilir. *Délits Flagrants*'da ofislerin tabelaları iki farklı sekansta seyirciye aktarılır. Bunlardan ilki filmin hemen başında tutuklunun savcı yardımcısıyla görüşeceği mekânın temsili "oturum devam etmektedir" tabelasıyla sunulurken diğer bir tabela da tutuklunun uzun koridorlardan geçerken görünen bir yön belirtme tabelasıdır. *12 Jours*'da ise dinlenme odası ve 3 numaralı odanın tabelaları (Bkz. Görsel 7, 0:30:16) ile 14 ve 16 numaralı odalarınkiler (Bkz. Görsel 8, 0:11:56) yakın plan çekimlerle gösterilir.

Görsel 7

12 Jours, Dinlenme odası ile 3 numaralı oda



Görsel 8

12 Jours, 14 ve 16 numaralı odaların görüntüsü



Her üç filmde de kurumları temsil eden otorite figürleri vardır. Bu karakterlerin seçimi filmde yer almayı kabul eden kişiler olmanın yanı sıra yapım özelliklerinden kaynaklı belirli bir sınırlılık çerçevesinde belirlenmiştir. *Délits Flagrants*'da seyirci adaletin işleyişini Adalet Sarayı'nın yer altı bürolarında birbirinden farklı üç savcının (Michèle Bernard- Requin, Marc Pietton ve Gino Necchi) tutuklulara yaklaşımı üzerinden görür. Filmde kurumu temsil eden diğer önemli iki kişi ise devlet tarafından atanan psikolog ve avukattır. 12. davanın tutuklusunun önce bir psikolog, sonrasında da avukatıyla yaptığı görüşmeler seyirciye hukuksal prosedürün işleyişi hakkında bilgi verme niteliğindedir. *10^{ème} Chambre-Instants d'Audience*'ta 10. Salon'un hâkimi Marie Bernard Requin, savcılık makamı, tutukluyu temsil eden avukatlar ile mübaşir olarak görünürken *12 Jours*'da da otoritenin temsili 4 farklı hâkim, hasta avukatları ve doktorlardır. *12 Jours*'da hiçbir hasta direkt adliyede mahkemeye çıkmazken hâkimler hastanenin içindeki özel bir salonda adaletin işleyişini sağlamaktadır. *12 Jours*'da her hâkim her seansın başında hastaya hukuki prosedürü aktarırken temsil ettikleri kurumun da işleyişini gösterirler.

Kadrajdan Montaja: Çekim İzinleri, Çekim ve Kurgudaki Etik Yaklaşımlar

Belgesel filmlerde izlediğimiz gerçeklik yalnızca gerçek dünyanın temsili değil aynı zamanda yönetmenin bize sunduğu planların kompozisyonları, kurgudaki sahne dizilimleri ile yazılan açıklamalarla da ilgilidir. Belgeselin sesi yönetmenin bakış açısıyla şekillenir (Nichols, 2017, s. 87). Yönetmen, kadrajına temsil nesnesinin hangi plan ve açıyla gireceğine, hangi görüntülerin montajda nerede kesileceğinin kararını verirken kendi bakış açısını da yansıtmış olur. Depardon, her ne kadar duvardaki sinek gibi, olanı müdahale etmeden çekme gayretini gösterse de bir yönetmen olarak müdahalesini kurguda yapar. Netice itibarıyla kurgu masası filmin yeniden yaratıldığı yerdir. Jacques Rancière (2000) gerçekliğin düşünülebilmesi için yeniden kurgulanması gerektiğini savunurken belgesel

sinemanın gerçekliğe adanmış sinema olması bakımından kurguya sinemadan daha güçlü bir kurgusal icat yapma kapasitesine sahip olduğunu belirtir. Lotman (1999) kurguyu sinema diline ait heterojen öğelerin birleşimi, Deleuze (2014) ise görüntülerin zamanın dolaylı bir imgesini oluşturacakları şekilde düzenlenmesi olarak adlandırır.

Depardon etik meselelerden dolayı *Délit Flagrants*'nı çekmek için yedi sene bekler (Waintrop, 2002, s. 3). Filmin ön jeneriğinde izinle ilgili şu açıklama görülür: "Soruşturmanın gizliliğini ve mesleki gizliliği garanti altına almak için bu filme çok kesin koşullar altında izin verilmesi istisnai bir durumdur." Bu bekleme süreci *10^{ème} Chambre-Instants d'Audiences*'ta on seneyi bulur (Forum des Images, 2013). Bu film Adalet Sarayı'nın içinde çekilmiş ilk film olma niteliğine de sahiptir. 6 Aralık 1954'te alınan bir kanuna göre davaların işleyiş süreçlerini korumak adına her hangi bir hukuki oturumun tamamının kayda alınması ya da görüntülenmesi yasaktır. Temyiz mahkemesinin başkanı görüntülerin kısmi yayınlanması şartıyla Depardon'a çekim izni verir (Novo Cinema, 1/6, 2011). Depardon'un her iki filmde de aradığı, hukuki bir gerçeklikten ziyade onun işleyişini gösteren izlerdir. Tutukluları profilden çekim yapması şartıyla izin verilen Depardon *Délits Flagrants*'da tek kamera kullanmak durumunda kalır. Depardon, *10^{ème} Chambre- Instants d'Audiences*'ta 2 kamera kullanımını *Le Temps*'a verdiği röportajda şu şekilde açıklar: "*Délits Flagrants*'nın bir devam filmi olan bu filmde de tek kamera ile çalışmak istedim; lakin kamerayı koymak istediğim yerde savcılık makamı duruyordu. Görünmez olmak adına iki kamera kullandım. Bir tanesi direkt hâkimi çekerken diğeriyle de sanık ve avukatları ile savcılık makamını görüntüledim" (Le Temps, 2004). *12 Jours*'da ise özellikle hastaları kameranın varlığı ile rahatsız etmemek, gerçekliğin akışı ve hukukun işleyişine engel olmamak adına 3 kamera kullanmayı tercih eder (France Culture, 2018).

Profilden çekim şartı *Délits Flagrants*'nın bütün çekim dramaturjisini de oluşturur. Film, kurgusu

bakımından bir müzikal partisyondan farksızdır. Filmde gösterilen 14 davanın etik sebeplerden dolayı profilden çekimi bir leitmotiv³ öge niteliğindedir. Profil plan çekimi için "1:85" en boy oranı ile çalışmak durumunda kalan Depardon, uzun plan sekansların arasında kendi yaratıcılığı ve yönetmen olarak sözünü söylemek adına kadrajına yansıttığı geçiş planlarıyla da seyirciye nefes aldırır. Depardon, bu geçiş planlarında da etik unsurları dikkate alır. Her geçiş planının bir öncekiyle arasındaki kontrast dikkat çekicidir. Örneğin filmin ilk sahnesinde vurgulamak istediği adalet olgusu Adalet Sarayı'nın Lutèce Sokağı'ndan yapılan dış mekân, sabit plan, karşıdan çekim görüntüsüyle seyirciye aktarılırken hemen akabinde geçilen iç mekân ve 3.5 dakikaya yakın süren sırttan çekilen uzun bir takip sahnesi ile polis karakolundan Adalet Sarayı'nın alt katındaki bürolara kadar götürür (Bkz. Görsel 9, 0:14:00). Filmin hemen üçüncü sahnesinde Depardon yine hareketli plandan sabit plana geçerek bir bankta polis memuru ile elleri kelepçeli vaziyette oturan tutukluyu gösterir. Ancak ne polis memurunun ne de tutuklunun yüzleri görünür. Dış mekânlar özgürlüğü temsil ederken iç mekânlar da sembolik olarak çıkışı olmayan bir labirenti andırır. Bu sembolik bakış açısı, yine bir başka geçiş sahnesinde savcı yardımcısının bürosundaki adeta bir hapisane demirlerini andıran penceredeki parmaklıklardan Saint-Chapelle Kilisesi'nin vurgulanmasında da görülür (Bkz. Görsel 10, 0:21:00). Depardon, adalet kurumunun ve otoritenin önemini filmde kullandığı üst ve alt açılarla vurgular. Depardon, yönetmenin çektiği her planda ahlaki bir sorumluluk taşıdığını belirtir (France Culture, 2018).

Benzer çekim planlarına *12 Jours* filminde de rastlanır. Filmlerinde işlediği konularla topluma karşı ahlaki bir sorumluluk taşıyan Depardon akıl hastalarının temsilini kadrajına yansıtırken çok temkinli davranır. Fransız sinema kritiği Guy Gauthier (2008), belgesel gerçeğinin bir kurgu ahlakı beklediğini ifade ederken çekilen görüntülerin kurguda yapılacak tercihlerin etik

³ Almanca kökenli olan kelime, bir müzik ve edebiyat eserinde nakarat şeklinde tekrarlanan bölümlere denir. Sinemada filmin kurgusuna göre ana kavramı belirlemek amacıyla tekrar tekrar gösterilen görüntüler için kullanılır.

Görsel 9

Délits Flagrants, Polis karakolunu Adalet Sarayı'na bağlayan yeraltı koridoru



Görsel 10

Délits Flagrants, Saint-Chapelle Kilisesi'nin parmaklıklar ardından görüntüsü

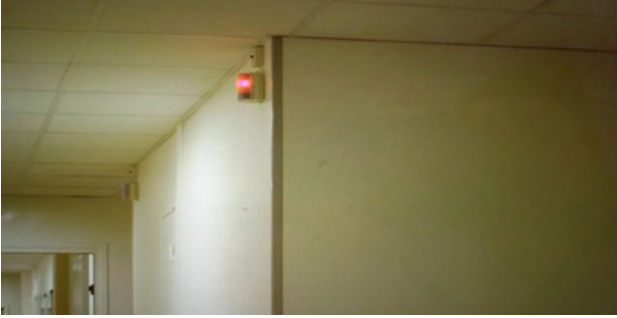


açından ne kadar önemli olduğunu vurgulamış olur. Depardon'da *12 Jours*'un toplumsal oyuncularını çekip kurgularken benzer bir etik süzgeçten geçirir. Onlar kendi istekleri dışında hastaneye kapatılmış, özgürlüklerinden mahrum bırakılmış insanlardır. Filmde dinlenme odasında kriz geçirip bağırarak hastanın yer aldığı sahnede (Bkz. Görsel 11, 0:30:16) hastanın görüntüsünden ziyade odanın üstünde yanan kırmızı ışık ile kriz anının yansıtılmasını tercih eder. Aynı hassasiyet kriz geçirip yatağa bağlanan hastalar için de geçerlidir. Kapı aralığından gösterilen boş yatak ve yatağın hemen kenarında bulunan hastayı bağlama kayışlarının yakın plan gösterildiği sahne (Bkz. Görsel 12, 0:19:00 - 0:19:13) o odadaki hasta hakkında seyirciye bilgi vermektedir. Hasta mahremiyetine özen göstererek hiçbir

hastanın odasının tamamını göstermeyerek dekadraj görüntüleri tercih eder. Boş hasta odasındaki yatağın başucuna asılan kartpostal ve posterlerin olduğu sahnenin (Bkz. Görsel 13, 0:19:57) dekadraj görüntüleri bunu doğrular niteliktedir. Depardon bu kullanımıyla aynı zamanda kadraj dışı alanı da aktif bir anlatım aracı olarak kullanarak izleyicinin mekânı tanımlamasına, karakteri yorumlamasına da alan bırakır. Hasta odalarından birinin küçük bahçesinde kare çizerek dolaşan hastanın görüntüsünün yer aldığı sahnede ise (Bkz. Görsel 2, 0:39:54) hasta kafese kapatılmış bir hayvandan farksızdır. Depardon, her odanın bahçe kısmının diğer odalardan telle ayrıldığı bu ufak alanda özgürlük ve kapatılma kavramını uzun sabit planlarla sorgular.

Görsel 11

12 Jours, Sinir krizi geçiren hastanın odasında yanan kırmızı ışık



Görsel 12

12 Jours, Yataktaki bağlama kayışları



Görsel 13

12 Jours, Hastanın oda duvarına yapıştırdığı kartpostallar



Sonuç

Bir belgesel yönetmenin filmine başlamadan önce düşüneceği ilk şey etik meselesi olmalıdır. Yönetmen her ne kadar filmi toplumu bilgilendirmek amacıyla çekiyorsa da kadrajına aldığı insanların sorumluluğunu taşımakla yükümlüdür, zira toplumsal katılımcılar hayatlarının temsilini yönetmene emanet ederler. Temsil etme ve rıza arasındaki bu ilişki etik açıdan “bilgilendirme” kavramını da gündeme getirir. Yönetmen, toplumsal katılımcıları çekilecek proje hakkında en ince detayları ile bilgilendirmelidir. Yönetmenin nerede duracağı konusu kendi etik anlayışıyla da alakalıdır, çünkü bunun için yazılmış bir kural kitabı yoktur. Unutulmaması gereken en önemli şeyin günün sonunda yönetmenin işini bitirip malzemesini toplayarak gitmesi ve kadrajına aldığı toplumsal oyuncuların kaldıkları yerden hayatlarına devam etmesidir. Dolayısıyla yönetmen bir projeye başlarken iş bittikten sonra bu projenin toplumsal katılımcıları nasıl etkileyip etkilemeyeceği konusunu detaylıca düşünmelidir. İlave olarak toplumsal katılımcılardan film tamamlandıktan ve onlara izletildikten sonra da rızaları alınmalıdır. Günün sonunda kurgu ilkesiyle yönetmenin kafasında tasarladığı gerçeklikle toplumsal oyuncunun aktarmak istedikleri aynı olmayabilir. Bu araştırma çerçevesinde *Délits Flagrants*, *10^{ème} Chambre-Instants d'Audiences* ve *12 Jours* filmleriyle analiz edilen Raymond Depardon'un yapmış olduğu sinematografik tercihler ile gerek sözlü ve gerekse yazılı basına verdiği röportajlar çerçevesinde etik konusunda ne kadar duyarlı olduğu saptanmıştır. Depardon'un emniyet, adalet ve sağlık gibi toplumun temelini oluşturan kurumlar ve işleyişleri hakkında toplumu bilgilendirme ve konuşma arzusu bu filmleri çekmeye itmiştir. Burada sorulması gereken en önemli soru etik açıdan sorgulanan, yargılanan ya da akıl hastası bir insanın görüntüsünün çekilmesinin ne kadar doğru olduğudur? Akıl hastalarından kendi rızaları dahilinde izin alınsa bile bu izin ne kadar geçerlidir? Bu tarz konuları işleyen bir yönetmenin duracağı ince çizgi onları sömürmemek olmalıdır. Depardon'un en büyük başarısı fotoğrafçılıktan gelen mesafeli bakış açısını sinemada da kullanarak bu kurumları

eleştirmeden nötr bir şekilde sunmasından kaynaklanır. Raymond Depardon filmlerinde yapmış olduğu sinematografik tercihlerle de (görüntü, kurgu, ses) bir yönetmenin kamerasına aldığı her görüntünün ahlaki sorumluluk taşıması gerektiğini açıkça vurgular.

Kaynaklar

Aristoteles. (2012). *Metafizik*. (Prof. Dr. A.Arslan, Çev.) Sosyal Yayınlar.

Aufderheide, P. (2009). *Honest truths: documentary filmmakers on ethical challenges in their work*. Center for Social Media, School of Communication, American University.

Baudrillard, J. (1995). *Kötülüğün şeffaflığı, Aşırı fenomenler üzerine bir deneme*. (E., Abora, I. Ergüden., Çev.) İstanbul: Ayrıntı Yayınları.

Bazin, A. (2000) *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev. ; 1. Baskı). İzdüşüm Yayınları.

Bordwell, D., Thompson, K. (2008). *Film sanatı*. (E. Yılmaz, E. S. Onat, Çev.). De-Ki Yayınevi.

Bourdieu, P. (1982). *Ce que parler veut dire: L'économie des échanges linguistiques*. Paris: Fayard.

Camara, Y., D. (T.Y). *Les limites entre fiction et réel au cinéma*. https://www.academia.edu/7968499/Les_limites_entre_fiction_et_réel_au_cinéma

Colleyn, J-P. (2001). Petites remarques sur les moments documentaire d'un grand pays. *Communications*, 71, 233-243.

De Baeque, A., Jouisse, T. (2001, Nisan). "Jacques Derrida. Le cinéma et ses fantômes. *Cahier du Cinéma*, 50, 75-85.

Deleuze, G. (2014). *Sinema I, hareket –imge*. (S. Özdemir, Çev.). Norgunk Yayınları.

France Culture. (2018). *La masterclass de*

Raymond Depardon. <https://www.youtube.com/watch?v=QuCUS5znAJw>

Foss, B. (2016). *Sinema ve televizyonda anlatım teknikleri ve dramaturji*. (M. K. Gerçeker, Çev., 2. Baskı). Hayal Perest Yayınları.

Gauthier, G. (2008). *Le documentaire, un autre cinéma*. Coll. Cinéma. Armand Collin.

Gross, L, Katz, J, & Ruby, J 1988, 'Introduction: A moral pause' in *Image ethics: The Moral rights of subjects in photographs, film and television*, eds L. Gross, J. Katz & J. Ruby, Oxford University Press, 3-33.

Hofmannsthal, H., V. (1980). *Gesammelte werke in einzelbänden. Reden und aufsätze III (1925-1929), Aufzeichnungen*. Fischer.

Houssa, E. (2012). Le blog documentaire. *Chris. Marker: Le point de vue documenté*. <https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/02/17/chris-marker-le-point-de-vue-documente-par-emilie-houssa/>

Katz, J.S., Gross, L., Ruby, J. (2003). *Image ethics in the digital Age*, "Family film: Ethical implication for consent". University of Minnesota Press.

Kuçuradi, İ. (1996). *Etik*. (2. Baskı). Türkiye Felsefe Kurumu.

Larousse. (t.y). *Ethos*. <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/ethos/31434#:~:text=Manière%20d%27être%20sociale%20d,%27appartenance%20à%20cette%20classe>.

Le Forum des Images (2013). *Raymond Depardon, La naissance du 10ème Chambre*. <https://www.youtube.com/watch?v=0HsNXBy5k7c>

Le Temps. (2004). *La justice dans l'oeil de Raymond Depardon*. <https://www.letemps.ch/culture/justice-loeil-raymond-depardon>.

- Leacock, R. (1965). *Naissance de la living camera*. Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.
- Levinas, E. (1982). *Ethique et infini. Dialogues avec Philippe Nemo*. Librairie Fayard.
- Lotman, Y., M.(1999) *Sinema estetiğinin sorunları*. (O. Özgül, Çev.). Öteki Yayınevi.
- Lucien, A. (2007). "Les attributs symboliques de l'autorité du juge dans le documentaire judiciaire". *Recherche en Communication*, 28:123-133.
- Nichols, B. (1991). *Representing reality: Issues and concepts in documentary*. Indiana University Press.
- Nichols, B. (2017). *Belgesel sinemaya giriş*. Boğaziçi Üniversitesi Yayınevi.
- Novo Cinema 1/6 (2004). *Raymond Depardon à propos de son documentaire "10e Chambre Instants d'Audience"*. <https://www.youtube.com/watch?v=5UNChHDK33U>
- [Novo Cinema 2/6 \(2004\)](#). *Raymond Depardon à propos de son documentaire "10e Chambre Instants d'Audience"*. <https://www.youtube.com/watch?v=vro6KtDsykg>
- [Novo Cinema 3/6 \(2004\)](#). *Raymond Depardon à propos de son documentaire "10e Chambre Instants d'Audience"*. https://www.youtube.com/watch?v=f3Sv0_AP8mk
- On n'est pas couché à Cannes. (2017). *Raymond Depardon*. <https://www.youtube.com/watch?v=xjXOoXPN6rA>
- [Pieper, A. \(1995\). *Etiğe giriş*. \(V. Atayman, G. Sezer, Çev.\). Ayrıntı Yayınları.](#)
- Pryluck, C. (1976). Ultimately we are all outsiders: The ethics of documentary filmming, *Journal of the University Film Association*. vol, 28, 1: 21-29.
- Pryluck, C. (2005). *Ultimately we are all outsiders: The ethics of documentary filmmaking*. A Rosenthal & J. Corner Editions, Manchester University Press.
- Rancière, J. (2000). *Le partage du sensible*. La Fabrique Éditions.
- Rotha, P. (1968). *Documentary film: the use of the film medium to interpret creatively and in social terms the life of the people as if exists in reality*. London: Faber and Faber.
- Rothmann, W. (1997). *Documentary film classics*. New York: Cambridge University.
- Roy, D., J. (1979). "La Bioéthique et les pouvoirs nouveaux". *Cahiers de Bioéthique: La Bioéthique*. Québec, Presses de l'université Laval. vol, 1: 85.
- Testart, J. (1999). *L'Oeuf Transparent*. Champs Flammarion.
- Waintrop, E. (2002). *Délits Flagrants, un film de Raymond Depardon*. Lycéens au cinéma, CNC, BIFI. https://www.premiersplans.org/festival/documents/fiches_pedagogiques/2020-fp-Delits-flagrants-2.pdf
- Winston, B. (1995). *Claiming the Real: The Grierson documentary and its legitimations*. British Film Institute.
- Winston, B. (2008). *Claiming the real II. Documentary: Grierson and beyond*. 2nd edition, Palgrave Macmillan and British Film Institute.
- Winston, B. (2000). *Lies, damn lies and documentaries*. British Film Institute.

Extended Abstract

Documentaries that offer a visual representation of the historical world, convey to us the views of individuals, institutions and groups; defend them, make a propositions and suggest different perspectives. The most important question asked in documentary film is "what do we do with people" (Nichols, 2017, p. 64). The answers to this question, which is relatively simple for fictional cinema, are complex in terms of documentary filmmaking. In fictional cinema, people/actors are brought together to play their roles through a script for a certain fee, while in documentary cinema, people present their own reality. They are the social participants of the film, not the actors hired for a certain fee, and their meaning for the director goes far beyond a contract. The director is there to narrate their lives; what makes them important is their daily lives, behaviours and personalities (Nichols, 2017, p. 65). This issue of representation also raises the question of ethics. The relationship between the ethical question and the practice of film is one of the most important and at the same time neglected issues in the field of documentary (Rosenthal, 1998, p. 245).

Considering the ethical rules in the shooting of a documentary film means protecting the rights of the person or people, institutions or organizations represented in that film. Ethics is a transparent agreement between the director and the subject (person or institution). This transparency also manifests itself in the choices made by the director in the film. In this context, the presence of the camera encompasses a multi-layered approach consisting of the director, social actor and audience. Ethics should be the first thing a documentary director thinks about before starting his/her film. Although the director shoots the film to inform the society, s/he is responsible for the people s/he framed; because social participants entrust the representation of their lives to the director. This relationship between representation and consent brings up the concept of "informing" in terms of ethics. The director should inform the social participants about the project to be shot with the finest details. The issue of where

the director will stand is also related to his/her own ethical understanding; because there is no rulebook written for it. The most important thing to remember is that the director finishes his/her work at the end of the day, collects his/her material, and the social actors s/he framed continue their lives from where they left off. Therefore, when starting a project, the director should think in detail about how the project will affect the social participants after the work is finished.

Raymond Depardon has various identities including the photographer, director and the writer. Depardon, who frequently deals with themes such as loneliness, freedom, detention, and isolation in his films, always presents firsts with the images he takes in his frame. Depardon, one of the most important representatives of French documentary cinema in the world, is also called the "documentary filmmaker of institutions" because he is the first person who reflects the functioning of institutions in France. With *San Clemente* (1980) and *12 Jours*, (12 Days, 2017) he directs his camera to psychiatric hospitals, with *Faits Divers* (Miscellaneous Incidents, 1983) to the police station, with *Urgences* (Emergency Service, 1987) to hospital emergency departments and with *Délits Flagrants* (Caught in the Acts, 1994) and *10ème Chambre-Instants d'Audiences* (10th District Court, 2004) turns it into the Palace of Justice.

Ethical issues have been at the forefront of all of Raymond Depardon's works, whether as a photographer, filmmaker or writer. The aim of this research is to examine the ethical understanding in the films of the French director Raymond Depardon by considering the issue of representation in his cinematographic preferences (image, sound and editing). The fact that no academic research has been done about Raymond Depardon in Türkiye before is one of the important factors in the preparation of this study. Within the scope of the research, three films; *12 Jours* (12 days), *10ème Chambre-Instants d'Audience* (10th District Court) and *Délits Flagrants* (Caught in the Acts); were examined with formal analysis. The films in question were accessed with the special

permission of the director's production company "Palmeraie et Désert" after contacting them. As a result of the research, it was determined that Raymond Depardon pursues ethical concerns with the choices he makes in the use of cinematography, editing and sound in his films.

Yazar Bilgileri

Author details

(Sorumlu Yazar **Corresponding Author**) Dr.,
merve.gezen@eu-dtm.com, Orcid: 0000-0001-6029-2699

Çıkar Çatışması

Conflict of Interest

Herhangi bir çıkar çatışması bulunmamaktadır. None

Destekleyen Kurum/Kuruluşlar Supporting-Sponsor

Institutions or Organizations:

Herhangi bir kurum/kuruluştan destek alınmamıştır. None

Kaynak Göstermek İçin

To Cite This Article

Gezen, M. (2024). Raymond Depardon sinemasında etik kaygılar. *İletişim Kuram ve Araştırma Dergisi*, (68), 110-126. <https://doi.org/10.47998/ikad.1474868>