

# Gerçekliğin İnşasında Plan Sekans Kullanımı: İki Şafak Arasında Üzerine Bir Alımlama Analizi

## *The Use of Plan Sequence in the Construction of Reality: A Reception Analysis of Between Two Dawns*

Naz Melis ÖZDİL<sup>1</sup>



<sup>1</sup>Doktora Öğrencisi, İstanbul Üniversitesi,  
Sosyal Bilimler Enstitüsü, Radyo, Televizyon  
ve Sinema Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye

ORCID: N.M.Ö. 0000-0002-2082-2533

### Sorumlu yazar/Corresponding author:

Naz Melis ÖZDİL,  
İstanbul Üniversitesi, Sosyal Bilimler  
Enstitüsü, Radyo, Televizyon ve Sinema  
Anabilim Dalı, İstanbul, Türkiye  
E-posta/E-mail: nazmelisozdil@ogr.iu.edu.tr

Başvuru/Submitted: 08.04.2023

Kabul tarihi/Accepted: 15.05.2023

Atıf/Citation: Özdil, N. M. (2023). Gerçekliğin  
inşasında plan sekans kullanımı: *İki Şafak  
Arasında* üzerine bir alımlama analizi.  
*Filmvisio*, 1, 87-116.

<https://doi.org/10.26650/Filmvisio.2023.0004>

### Öz

Sinemada her yeni teknik filmi gerçekliğe yaklaştırmaktadır. Plan sekans ve alan derinliği, sinemada bu yakınlığı sağlamaktadır. Çalışmada Selman Nacar'ın 2021 yapımı *İki Şafak Arasında* filminin tamamında plan sekans kullanıldığı için örnek olay çalışması olarak seçilmiştir. Bu çalışma, sinemada plan sekans kullanımı ile gerçekliğin inşasının sağlanmasını *İki Şafak Arasında* örneğinde yapılan alımlama analizi ile incelemeyi amaçlamaktadır. Çalışma ile filmin izleyici alımlama analizi bağlamında incelenmesi ile literatüre katkı sunulmaktadır. Çalışmada iki yöntem kullanılmaktadır. İlk olarak tematik analiz ile filmde plan sekans kullanılan sahneler ve buna bağlı olarak değişkenler belirlenerek analiz edilmiştir. İkinci olarak plan sekans ve gerçeklik ilişkisini izleyicinin bakış açısından inceleyebilmek için alımlama analizi yaklaşımı seçilmiştir. On izleyici ile örnek film izletilerek derinlemesine görüşme tekniği ile yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler betimsel olarak analiz edilmiştir. Yapılan analiz neticesinde filmde kullanılan plan sekansın gerçekliği sağlayarak seyirciyi hikâyenin içinde tuttuğu sonucuna ulaşılmıştır. Plan sekans, hikâyedeki gerçekliği yalın bir şekilde ortaya koymaktadır. Zaman ve mekân bölünmediği için izleyicinin gerçeklik algısı artmaktadır. Kameranın hareketinin az olması sebebi ile seyirci sahnenin içerisinde bir tanık konumunda bulunmaktadır. Filmde ritim, plan sekanslar ile sağlanmaktadır. Kamera nesnel olarak olayları takip ettiği için seyirci, tanık rolüne geçerek herhangi bir karakterle özdeşleşmeden hikâyenin şahidi (izleyen üçüncü bir göz) olmaktadır. Sinematografik olarak ise plan sekans kullanımı sayesinde kameranın bakışı nesnelidir. Çekim ölçeği olarak yakın planlar (*close-up*) değil, genel plan tercih edilmektedir. Bu planlar içerisinde alan derinliği yaratılmaktadır. Kamera, duygu, ritim ve hareket olarak oyuncuyu takip edecek biçimde kullanılmaktadır. Bu takip de filmi gerçekliğe yaklaştırmaktadır. İzleyicinin seyir deneyiminde özgürlüğünün plan sekansta kullanılan çekim ölçeklerine göre genel planda özgürlük hissi varken diz/bel plan gibi daha dar kadrarlarda özgürlüğün yerini kısıtlama hissi aldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

**Anahtar Kelimeler:** Plan sekans, gerçeklik, kurmaca film, izleyici, alımlama

### Abstract

Every new technique in cinema brings films closer to reality. Plan sequence and depth of field provide this approach in cinema. This study has selected Selman Nacar's 2021 film *Between Two Dawns* as a case study due to its use of a plan sequence throughout the entire movie. This study aims to use a reception analysis to examine how reality is constructed through the use of plan sequences in cinema, in the case of *Between Two Dawns*. The study contributes to the literature by examining the film in the context of an audience reception analysis. The study uses two methods. The first is through a thematic analysis of the scenes where the film used plan sequences, identifying and analyzing the variables accordingly. For the second method, the study chose the reception analysis approach to examine the relationship between plan sequences and reality from the audience's point of view. A plan sequence reveals the reality of a story in a simplistic way. Because time and space are not separated, the audience gains a greater perception

of reality. Due to the low camera movement, the audience is positioned as a witness in the scene. The plan sequences also provide rhythm to the movie. As the camera objectively follows the events, the audience becomes a witness as a third set of eyes watching without identifying with any character. Cinematographically, the camera has an objective gaze due to the use of plan sequences. In terms of shooting scale, a general plan was preferred over close-ups, with depth of field being created within these plans. The camera is used to follow the actors in terms of emotion, rhythm and movement. This tracking brings the movie closer to reality. In accordance with the shooting scales used in the plan sequence, while a sense of freedom is present in the general plan, narrower frames such as the knee/waist plan are concluded to have replaced freedom with a sense of restriction.

**Keywords:** Plan sequence, reality, fiction film, audience, reception

## Extended Abstract

This study has selected Selman Nacar's 2021 film *Between Two Dawns* as a case study due to the use of plan sequences throughout the entire movie. The study aims to use a reception analysis to examine how reality is constructed through the use of plan sequences in cinema in the case of *Between Two Dawns*. The study contributes to the literature by how it examines the film in the context of an audience reception analysis.

The study seeks answers to six questions:

RQ1: What is the relationship between plan sequence usage and reality in the case of *Between Two Dawns*?

RQ2: What plan sequences are used in the case of *Between Two Dawns*?

RQ3: How does the audience perceive plan sequences in the case of *Between Two Dawns*?

RQ4: Does the use of plan sequences liberate the audience in the case of *Between Two Dawns*?

RQ5: What are the cinematography preferences in the case of *Between Two Dawns*?

RQ6: From whose point of view does the audience experience the story in the case of *Between Two Dawns*?

The literature section of the study presents the history of realism in cinema, realistic film theory, and plan sequence titles. In this context, the camera provides the link between cinema and realism. According to Armes (2019, pp. 17-18), the images a camera records are images where successive processes are recorded in the form of movement in real life, which is why cinema has the potential for realism. Cinema started with the Lumière Brothers' invention of the Cinématographe, and they recorded everyday life with this device, which could both record and show what was recorded (p. 23). Georges Méliès' narrative films introduced fiction narratives into cinema, and cinema has been shaped by two basic traditions: formalist and realist film theories. Realist film theory states that technical innovations in cinema bring cinema closer to reality, thus making cinema an art. According to André Bazin (as cited in Andrew, 2010, p. 229), cinema is the art of truth because it displays the spatiality of objects and the space in which they exist.

Because this article conducts a case study, the research has no population or sample. This case study examines Nacar's 2021 film *Between Two Dawns*, which consists entirely of plan sequences. The study uses two methods. The firstly is a thematic analysis of the scenes in which the film uses plan sequences, with the variables accordingly being determined and analyzed. The study chose the reception analysis approach as its second method in order to analyze the relationship between the plan sequences and reality from the audience's point of view. The in-depth interview technique was used to conduct a structured interview with a 10-person audience by having them watch the film.

The audience reception study used homogenous sampling, which aims to identify a distinct sub-group by creating a small, homogenous sample (Şimşek & Yıldırım, 2018, p. 120). The study selected 10 viewers between the ages of 26-35 who studied cinema at the university level as an undergraduate or graduate in order to define the relationship between the plan sequences and reality within a certain subgroup of cinema-educated people. The obtained data were then analyzed descriptively.

The film uses plan sequences to deepen reality and keep the audience engaged with the story. These plan sequences simply reveal the reality of the story. Because time and space are not separated, the audience gains a greater perception of reality. Due to the low camera movement, the audience is positioned as witnesses to the scene.

The film also uses plan sequences to provide rhythm. As the camera objectively follows the story, the audience becomes a witness as a third set of eyes watching without identifying with any character. The plan sequence gives the film the impression of a documentary and makes the viewer believe in the event by creating a sense of reality. Cinematographically, the camera has an objective gaze. As for shooting scale, the film prefers generals over close-ups and creates depth of field within these plans. The camera is used with mobility and follows the actors in terms of emotion, rhythm, and movement. This pursuit brings the film closer to reality. According to the shooting scales used in the plan sequences, the study has concluded that, while a sense of freedom is present in the general plan, narrower frames such as the medium full shot and medium close-up shot replace freedom with a sense of restriction.

## Giriş

Sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi sinematografin icadına dayanmaktadır. Lumière Kardeşler, günlük hayatın kendisini yani gerçek yaşamı görüntülemiştir. Georges Méliès ise öykülü filmleri ile senaryolarda kurmaca unsurlara yer vermiş, seyirlik deneyimini başlatmıştır. Teknolojinin gelişimine bağlı olarak sinemanın gerçeklik ile yakından kurduğu bağ sayesinde film, gerçekliğin bir parçası haline gelmektedir.

Türkiye’de sinemada plan sekans kullanımına dair başlıca literatür incelendiğinde: “Biçimci Sinema Anlayışı: Rus Hazine Sandığı; Alexander Nikolayevich Sokurov” başlıklı makalesinde İnce (İnce, 2017) biçim yönünden ilgili filmi analiz ettiği, “Bela Tarr Sinemasında Plan Sekans Kullanımı: Torino Atı Filmi Örneği” başlıklı makalesinde Medin ve Çakır (Medin ve Çakır, 2021) kare kare film analizi yöntemi ile plan sekansların kullanımı ve inşa edilmeye çalışılan anlamı çözümlediği, “Sinemadaki Teknik Gelişmeler Işığında Plan-Sekansın Film Biçimine Etkileri Üzerine Bir İnceleme: 1917 Örneği” başlıklı makalesinde Kavi ve Kavi (Kavi ve Kavi, 2020) betimleyici yöntem ile analiz ettiği, “Plan Sekans ve Görsel Devamlılık Bağlamında Birdman” (2014) başlıklı makalesinde Ekinci (Ekinci, 2015), ilgili filmi görsel süreklilik bağlamında biçimsel olarak incelediği, yine Ekinci’nin (Ekinci, 2015), “Visitors (2013) Filminin Mizansen Analizi ve Çağdaş Sinemada Uzun Çekim” başlıklı makalesinde ilgili filmi mizansen eleştirisi yöntemiyle analiz ettiği, “Türk Sinemasında Kurgu Biçimleriyle Öne Çıkan İki Film: Nokta ve Sen Aydınlatırsın Geceyi” başlıklı makalesinde Yıldırım ve Sim (Yıldırım ve Sim, 2019) ilgili filmleri çekim-çekim çözümleme yöntemiyle çözümlyerek iki filmin de biçimsel farklılıkları ortaya koyduğu, İlic (İlic, 2022), bir eleştiri yazısı olan “İki Şafak Arasında” başlıklı çalışmasında Deleuze bağlamında filme dair bir çözümleme yaptığı, Ceyhan ve Sancar’ın (Ceyhan ve Sancar, 2023) ise “Gerçeklik ve Mizansen Arasında Bir Tanıklık Hikâyesi: ‘İki Şafak Arasında’ Filminin Mizansen Eleştirisi” makalesinde filmi mizansen (Sahneleme, Aydınlatma, Dekor, Mekân, Kostüm, Makyaj ve Oyuncu Performansları) yönünden çözümlendiği görülmüştür.

Selman Nacar’ın 2021 yapımı *İki Şafak Arasında* filminin tamamında plan sekans kullanıldığı için örnek olay çalışması olarak seçilmiştir. *İki Şafak Arasında*, fabrikalarında yaşanan bir iş kazası sonucunda aile, ahlâk ve kapitalizm üçgeninde “İki Şafak Arasında” (24 saatte ve iki seçim arasında) bir karar vermek durumunda bırakılan Kadir’in sorgulamalarını konu almaktadır.

Bu kapsamda çalışmada iki farklı yöntem kullanılmıştır. İlk olarak tematik analiz ile filmde plan sekans kullanılan sahneler ve buna bağlı olarak değişkenler belirlenmiştir. Sonrasında plan sekans ve gerçeklik ilişkisini izleyicinin bakış açısından inceleyebilmek için alımlama analizi yaklaşımı seçilmiş, On izleyici ile film izletilerek derinlemesine görüşme tekniği ile yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilmiştir. Elde edilen veriler betimsel olarak analiz edilmiştir. Yapılan analiz neticesinde filmde kullanılan plan sekansın gerçekliği sağlayarak seyirciyi hikâyenin içinde tuttuğu sonucuna ulaşılmıştır.

Bu çalışma, *İki Şafak Arasında* örneğinde plan sekansın gerçeklikle olan ilişkisini ortaya koymayı amaçlamaktadır.

Çalışmanın önemi, *İki Şafak Arasında* örneği özelinde kullanılan plan sekansın, filmde gerçekliği sağlamasını tematik analiz ve alımlama analizi ile inceleyerek literatüre katkı sunmasıdır.

## Sinemada Gerçekliğin Tarihsel Süreci

Sinemanın gerçekçilik ile olan bağınyı kamera sağlamaktadır. Armes'a göre, kameranın kaydettiği görüntüler, hareketin gerçek hayatta olduğu biçimi ile birbirini takip eden süreçlerin kaydedildiği görüntülerdir ve bu nedenle sinemanın gerçekçilik için potansiyeli bulunmaktadır (Armes, 2019, s. 17-18). Bu bağlamda sinematografi, sinemada kameranın olanaklarını kullanarak anlam yaratmanın önemli bir aracıdır. Sinematografi, Yunanca kökenli olup "hareketle yazı yazmak" demektir ve Brown'a göre sinematografi, hareketli görüntülerden istenilen anlamı elde etmenin koşullarını sağlama etkinliğidir (Brown, 2011).

Sinemanın gerçeklikle olan ilişkisi, sinematografin icadına uzanmaktadır. Sinema, Lumière Kardeşler'in icat ettikleri sinematograf ile başlamış ve hem kaydedici hem de gösterici olan bu cihazla gündelik yaşamın kendisini kaydetmişlerdir (Armes, 2019, s. 23). Sinematograf, Lumière Kardeşler'in 28 Aralık 1895'teki ilk gösterim programında şu şekilde tanıtılmaktaydı:

"Auguste ve Louis Lumiere'in icat ettikleri bu aygıt, belirli bir süre boyunca objektifin önünde gelişen hareketleri, birbirini izleyen bir dizi fotoğrafla saptar, sonra bunların görüntülerini bir salondaki perde üzerinde hareketli olarak gösterir" (Teksoy, 2015, s. 31).

Sinematograf, kameranın o an önünde gerçekleşen devinimi yani gündelik hayatın kendisini kaydetmekte ve görüntüleri bir perde üzerinde yansıtmaktadır. Lumière Kardeşler, sinemayı en başından itibaren hareket halindeki gerçek yaşamı sabit kamera ile tek bir açıdan bir dakikadan fazla olmayan sürelerle kaydetme biçimi olarak görmüş ve filmlerinde gerçekçiliğin ilk örneklerini vermişlerdir (Armes, 2019, s. 23-25). Louis Lumière göre, filmlerin amacı yaşamın kendisini yansıtmaktır ve sinema, kalemin veya kılıcın elin uzantısı olması gibi yaşamın bir uzantısı sayılmaktadır (Teksoy, 2015, s. 34). Bu doğrultuda onlara göre “sanat, gerçekliğin bir taklidi değil, gerçekleri meydana getiren, gerçek insanların yaşamlarının doğal doğasına ve yapısına sadık kalarak gündelik yaşamın doğrudan ve anlatsız bir kayıdır” (Barsam, 1973, s. 28). Lumière’ler “filmlerinde hiç aktör kullanmayarak Fransız yaşamının küçük ve canlı bir panoramasını” ortaya koymuşlardır; fabrikadan çıkan işçileri, bir duvarın yıkılışını, bir nehir gezintisinden sonra gemiden inen fotoğrafçıların toplantısını, bir prens veya bir devlet başkanının resepsiyona katılmasını, sanatçıların sokak gösterilerini, tramvay ve taşıtların hareketi gibi resmi/kamusal olayları, aile yaşantısından sahneleri, balıkçı ve “ağlarını, bir teknenin yolculuğunu, yüzücüleri, iş başındaki itfaiyecileri, bir şehrin sokağında odun satan erkekleri, bir bisiklet dersini, deniz kenarındaki çocukları, iş yerinde çalışan bir demirciyi, piknikte patates çuvalı ile yarışan Lumière işçilerini” göstermişlerdir (Armes, 2019, s. 24; Barnouw, 1993, s. 6-9). Lumière’lerin filmleri, sinema tarihinde olgulara dayalı “kurmaca dışı sinema” (nonfiction film) ayrımını ortaya koymuştur (Barsam, 1973, s. 2).

Georges Méliès’in öykülü filmleri ise sinemada ‘kurmaca’ (*fiction*) anlatıları ortaya çıkarmıştır. “Méliès, Lumière’lerin aksine farklı bölümleri ve sahneleri birleştirerek sinemada (tiyatronun etkisinden kurtulmasa da)” kurmaca unsurlara yer vererek bir öykü anlatmış ve öykülü sinemayı başlatmıştır (Nişancı, 2018, s. 199). Sinematografa ilk kez seyirlik biçimini katan kişi Méliès olmuştur (Armes, 2019, s. 26). Méliès, çeşitli hile efektleri (yanılsama) ile gerçek yaşamdaki olayların taklidini kendi kuralları doğrultusunda oluşturduğu stüdyosunda gerçekleştirmiştir (Armes, 2019, s. 27). Méliès, filmlerinde kamerayı hareket ettirmemiş örneğin bir kafayı büyütme için kamerayı ona doğru getirmek yerine, onu kameraya getirmiştir (Armes, 2019, s. 28). Méliès, önce film konusunu ve sahneleri tasarlamış, ardından stüdyosunda sahnelerini filme amatör oyuncular, varyete oyuncuları veya balerinleri kullanarak filme almış (Teksoy, 2015, s. 35), kullandığı kurgu teknikleri (bindirme ve zincirleme) ile sinemada seyircinin bir düş görmesini sağlamıştır. Onun filmlerinde; çılgın profesörler, beden dili ile hareket eden bilim insanları, komik sürüngenler, arkadaş canlısı canavarlar, görülmeyen ve duman kümesi içinde çıkıp kaybolan akrobatik şeytanlar ve tombul koro kızları vardır (Armes, 2019, s. 29).

## Gerçekçi Film Kuramı ve Plan Sekans

Sinema, biçimci ve gerçekçi film kuramları olmak üzere iki temel gelenek ile şekillenmiştir. Biçimci film kuramcıları, sinemanın sanat olabilmesi için teknolojik yeniliklerden uzak olması gerektiğini düşünmektedir. Andrew'a göre, "sinema gerçekliği basit bir şekilde yeniden ürettiğinde sembolik bir fonksiyona hizmet etmekte, belirli bir gerçekliğe kendi doğal olmayan teknikleriyle katıldığında ise bizi zorladığı için estetik bir fonksiyona hizmet etmektedir" (Andrew, 2010, s. 159). Andrew'ın bu ayrımı, biçimci ve gerçekçi sinema geleneğini ortaya koymaktadır. Biçimci film kuramcıları olan Lev Kuleshov, Vsevolod Pudovkin, Sergei Mikhailovich Eisenstein sinemada anlam yaratmada kurgunun başat olduğunu, sesin ve rengin kurgunun yerini alarak kendi başlarına anlam yaratma potansiyelleri olduğu için sinemada teknik yeniliklere karşı çıkmışlardır (Nişancı, 2018, s. 52-67). Büker'e göre Eisenstein, filmlerinde gerçeklikle olan bağıni koparır ve onu montajla yeniden yaratmaktadır (Büker, 1989, s. 105).

Gerçekçi film kuramı, fotografik veya gerçekçi geleneğin başlangıcı olarak biçimci kuramın içindeki gizli sorularda ve estetik beğenilerde kendini göstererek ortaya çıkmıştır (Andrew, 2010, s. 187). "Henri Agel, gerçekçiliğin; *Esthétique du Cinéma* adlı eserinin gerçekçilikle ilgili bölümünde, Louis Feuillade'in 1913'teki filmlerinde, hayatı olduğu gibi gösterdiğini söyleyerek tanıtmasıyla ortaya çıkan ilk beyanlarına kadar izleri olduğunu" dile getirmektedir (Andrew, 2010, s. 187). Gerçekçi film kuramı, sinemadaki teknik yeniliklerin sinemayı gerçeğe yaklaştırdığını ve böylece sinemanın bir sanat olduğunu dile getirmektedir. Tarihsel plan içerisinde gerçekçi film kuramı, 1920'lerde Sovyetler Birliği'nde Dziga Vertov, 1930'larda Fransa'da Jean Vigo ve İngiltere'de John Grierson, 1940'larda İtalya'da Roberto Rossellini, Cesar Zavattini ve Yeni Gerçekçiler, dışavurumcu kuramlara karşı olarak gerçekçi bakışlar geliştirmişlerdir (Monaco, 2002, s. 376-377).

Sinemada gerçekçi film kuramının iki önemli kuramcısı, Siegfried Kracauer ve André Bazin'dir. Siegfried Kracauer'e göre sinema, gerçekliğin "belli düzeylerini ya da tiplerini keşfetmek için yaratılmış bir bilimsel" araçtır (Andrew, 2010, s. 194) ve aynı zamanda bir sanattır (Büker, 1989, s. 110). Kracauer'e göre görüntü, doğanın parçası ve yeniden üretimin kendisidir, bu görünür dünya ise yönetmenin ham maddesidir (Büker, 1989, s. 110). Sinemada gerçekliğin inşasında formun gerekliliğini, konunun kendisi ve gerçeklikle ilişkisi belirlemektedir ve filmlerin kompozisyonel olarak gerçekliğin aynası olması gerekmektedir (Andrew, 2010, s. 194-219). Kracauer, "bulunmuş öykü" (*the found*



story) olarak adlandırdığı bir yapıda kendi sinema görüşünü ortaya koymaktadır. Bulunmuş öykü;

“Bir nehrin ya da gölün yüzeyini yeterince uzun seyrettiğiniz zaman, suyun içinde bir esinti ya da burgaç tarafından yaratılan belirli şekiller olduğunu fark edilecektir. Bulunmuş öyküler de bu tarz modellerin doğasına sahiptir. Tasarlanmış olmaktan çok keşfedilmişlerdir, belgesel yapma niyetleriyle yaratılan filmlerden ayırıştırılmazlar” (Andrew, 2010, s. 211).

Bulunmuş öyküler, açık uçlu, sahnelenmemiş ve belirlenimsizdir, Robert Flaherty’nin filmleri bunun en iyi örneğidir (Andrew, 2010, s. 211). *İki Şafak Arasında*, bir bulunmuş öyküyü anımsatmaktadır. Film, tekstil/dokuma fabrikalarında yaşanan bir iş kazası sonucunda işçilerinin ölümü üzerine aile, ahlâk ve kapitalizm üçgeninde ‘iki şafak arasında’ (yirmi dört saatte ve iki seçim arasında) bir karar vermek durumunda bırakılan Kadir’in sorgulamalarını konu almaktadır. Filmin konusu, hayatın kendisidir, gündelik yaşantıda var olan bir gerçektir. Bu nedenle hikâyesi, tiyatral olmayışı ile bir buluntudur.

André Bazin, sesin sinemaya gelişi ile biçimciliğin sona ermesinden itibaren sinemanın gerçekçiliğe yaklaştığını “Dışavurumcu sapıklığın (Biçimciliğin) sona ermesinden, özellikle sesli sinemadan beri, denebilir ki sinema, gerçekçiliğe yönelmeye hiç ara vermedi” (Bazin, 2011, s. 205) sözleri ile ifade etmektedir ve ona göre, sinema, seyirciye senaryosunun ve tekniğin geldiği son noktadaki uyumu ile gerçeğin tam bir görüntüsünü vermektedir (Bazin, 2011, s. 205). Andrew’a göre, “imgelerin üzerindeki sanatsal kontrolün öğrenilen gücü yerine, mekanik olarak kaydedilmiş imgenin çıplak gücüne olan inanca dayalı bir film geleneği ve film kuramı için yakaran en önemli ve usta ses Bazin’indi” (Andrew, 2010, s. 225). Bazin’e göre sinema, gerçeğin sanatıdır çünkü, nesnelere uzamsallığını ve içinde buldukları uzamı görüntülemektedir (Andrew, 2010, s. 229).

Sinemanın gerçekçiliğe olan yakınlığını teknik gelişmeler sağlamaktadır: “Sinemada gerçekçiliği artırmak amacını güden bütün yeni teknik ilerlemelere -ses, renk, üç boyut- karşı çıkmak da bunun için boşunadır” (Bazin, 2011, s. 206). Bu teknik gelişmeler ile sesli filme geçilmesi ile sinema bir sanat olmuştur (Bazin, 2011, s. 39). Bazin’e göre kurgu, duyuların ve anlamların yaratımı için kullanılmalıdır; Kuleshov ve Eisenstein’in kurguları bir olayı göstermez, sadece ima eder, onlar gerçeğin seçilmiş elemanları kurgulamaktadır (Nişancı, 2018, s. 200).

Bazin'in kuramının temelinde mizansen vardır. Mizansen kullanımı sayesinde sinema gerçekçiliğe yakınlaşmaktadır. Bazin'in mizansen (*Sahneye Koyma/Mise En Scène*) olarak ortaya koyduğu iki unsur, plan sekans ve derin odak görüntüleme (alan derinliği) teknikleridir ve bu tekniklerin kullanımı sayesinde seyirci filmin dünyasına daha yüksek oranda katılmaktadır (Monaco, 2002, s. 386). Odağın, kamera lensinden sonsuzluğa keskin biçimde açık kalması ve çerçeve içindeki dramatik karşılıklı ilişkinin inşa edilmesine mizansen denilmektedir (Andrew, 2010, s. 253). Plan sekans ve alan derinliği, sinemanın gerçekçi olmasına, foto-kimyasal bağının algısal gerçekliğine ve uzamına vurgu yapmaktadır (Andrew, 2010, s. 256). Plan sekans (uzun plan), araya açılma planların girmeden sahnenin koreografi gibi düzenlenerek tek bir planda çekilmesidir (Brown, 2011, s. 31). Nişancı'ya göre, plan sekans kesintisiz bir akış gerçekçilik hissi yarattığı için estetikle ilgilidir ve bu nedenle ustalık ve disiplin istemektedir (Nişancı, 2018, s. 200). Plan sekansın süresi, sahnenin uzunluğuna göre değişebilmektedir (Kavi ve Kavi, 2020, s. 13).

Bazin, Orson Welles, Erich von Stroheim, F. W. Murnau ve Robert Flaherty'nin filmlerinde montajın önemli bir rol oynamadığını, onların filmlerinde kameranın "aynı anda her şeyi göremediğini fakat seçilen kısımdan da hiçbir şeyi kaçırmadığını" dile getirmektedir (Bazin, 2011, s. 36). Bazin, bunu "Flaherty'nin *Nanook of the North* (*Kuzeyli Nanook*) 1922 yapımı filminde, *Nanook*'un fok balığı avladığı plan sekans" ile açıklamaktadır. "Nanook, bir fok balığını avlamak istemektedir. Fok balığı ile *Nanook* arasında bir ilgi vardır ve bu bir bekleme periyodunda geçer. Montaj ise bu zaman farkını birbirine bağlamaktadır. Flaherty, gerçek bekleme zamanını göstermeyi amaçlar ve avın uzunluğunu olduğu gibi vermeye çalışır. Bu nedenle filmde bu bölüm tek çekimde gerçekleştirilir" (Bazin, 2011, s. 36-37). Nişancı, Bazin'in kurguya tamamen karşı olmadığını, alan derinliğinin de çekimler sırasında yapılan bir kurguya dayandığını dile getirmektedir (Nişancı, 2018, s. 201).

Sinemada plan sekans kullanılan filmler incelendiğinde; Aleksandr Sokurov'un *Russian Ark* (*Rus Hazine Sandığı*, 2002), Alfred Hitchcock'un *Rope* (*İp*, 1948), J. L. Godard'ın *Week-end* (*Haftasonu*, 1967), "A. Iñárritu'nun *Birdman* (*Birdman veya Cahilliğin Umulmayan Erdemi*, 2014)", S. Schipper'in *Victoria* (2015), Béla Tarr'ın *The Turin Horse* (*Torino Atı*, 2011), Sam Mendes'in *1917* (2017), Spiros Stathoulopoulos'un *PVC-1* (2007), Mike Figgis'in *Timecode* (*Zaman Kodu*, 2000), Derviş Zaim'in *Nokta* (2008), Shahram Mokri'nin *Mahi va Gorbeh* (2013), Gustavo Hernandez'in *La Casa Muda* (*İssiz Ev*, 2010) filmlerinde plan sekansın kullanıldığı görülmüştür (Sağlam, 2015, s. 55) ve *İki Şafak Arasında* bu filmlere eklenebilir.

## Amaç ve Yöntem

Bu çalışma, sinemada plan sekans kullanımı ile gerçekliğin inşasının sağlanmasını *İki Şafak Arasında* örneğinde yapılan alımlama analizi ile incelemeyi amaçlamaktadır.

Çalışmada altı soruya yanıt aranmaktadır:

AS1: *İki Şafak Arasında* örneğinde plan sekans kullanımı ve gerçeklik arasındaki ilişki nedir?

AS2: *İki Şafak Arasında* örneğinde plan sekans kullanımları nelerdir?

AS3: *İki Şafak Arasında* örneğinde plan sekans izleyici tarafından nasıl alımlanmaktadır?

AS4: *İki Şafak Arasında* örneğinde plan sekans kullanımı seyirciyi özgürleştirir mi?

AS5: *İki Şafak Arasında* örneğinde sinematografi tercihleri nelerdir?

AS6: *İki Şafak Arasında* örneğinde seyirci olaylara kimin gözünden bakmaktadır?

Çalışmada iki yöntem kullanılmaktadır. İlk olarak tematik analiz ile filmde plan sekans kullanılan sahneler ve buna bağlı olarak değişkenler belirlenerek analiz edilmiştir. İkinci olarak plan sekans ve gerçeklik ilişkisini izleyicinin bakış açısından inceleyebilmek için alımlama analizi yaklaşımı seçilmiş, on izleyici ile örnek film izletilerek derinlemesine görüşme tekniği ile yapılandırılmış görüşme gerçekleştirilmiştir. Araştırma ve bu bağlamda on izleyici ile gerçekleştirilecek derinlemesine görüşmeler için İstanbul Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu Kararı ile onay alınmış (Tarih: 20.03.2023; Sayı: 04) ve araştırma için katılımcılardan sözlü onam alınmıştır. Bulgular bölümünde sorulara verilen yanıtlar;

1) *İki Şafak Arasında* Örneğinde Plan Sekans ve Gerçeklik İlişkisi

2) *İki Şafak Arasında* Örneğinde Kameranın Konuya Bakışı

3) *İki Şafak Arasında* Örneğinde İzleyicinin Plan Sekans Deneyimi

4) *İki Şafak Arasında* Örneğinde Seyircinin Konuya Bakışı

tematik başlıklarına ayrılmıştır.

Yapılan izleyici alımlama çalışmasında benzeşik (homojen) örnekleme kullanılmıştır. Benzeşik (homojen) örneklemede amaç, küçük, benzeşik bir örneklem oluşturulması ile belirgin bir alt-grubun tanımlanmasıdır (Şimşek ve Yıldırım, 2018, s. 120). Sinema eğitimi almış belirli bir alt grubun plan sekans ve gerçeklik ilişkisi tanımlanmak istenildiği için üniversitede (lisans veya lisansüstü) sinema eğitimi alan, yirmi altı-otuz beş yaş aralığında, on izleyici seçilmiştir. Elde edilen veriler ise betimsel olarak analiz edilmiştir.

Araştırmaya katılan izleyicilerin bilgi ve demografik özellikleri "İ" harfi ve numaraları sıralanarak Tablo 1'de verilmektedir:

Katılımcılar	Yaş	Eğitim Düzeyi	İkâmet Edilen Ülke ve Şehir
İ1	29	Üniversite (Sinema Yüksek Lisans)	Azerbaycan/Bakü
İ2	28	Üniversite (Sinema Yüksek Lisans)	Türkiye/İstanbul
İ3	28	Üniversite (Sinema Doktora)	Türkiye/İstanbul
İ4	26	Üniversite (Sinema Doktora)	Türkiye/İstanbul
İ5	27	Üniversite (Sinema Doktora)	Türkiye/İstanbul
İ6	31	Üniversite (Sinema Yüksek Lisans)	Türkiye/İstanbul
İ7	26	Üniversite (Sinema Lisans)	Türkiye/İstanbul
İ8	27	Üniversite (Sinema Doktora)	Türkiye/İzmir
İ9	28	Üniversite (Sinema Doktora)	Türkiye/Konya
İ10	31	Üniversite (Sinema Lisans)	Türkiye/Tekirdağ

**Tablo 1:** İzleyicilerin Demografik Bilgileri

Yapılan görüşmelerde izleyicilere aşağıdaki dört soru sorulmuştur:

- 1) *İki Şafak Arasında* örneğinde plan sekans kullanımı filmi gerçekliğe yaklaştırmış mıdır?
- 2) *İki Şafak Arasında* örneğinde kameranın konuya bakışını ve sinematografik tercihleri nasıl görüyorsunuz?
- 3) *İki Şafak Arasında* örneğinde plan sekans kullanımını nasıl buldunuz? Seyir deneyiminde bu sizi özgürleştirdi mi?
- 4) *İki Şafak Arasında* örneğinde plan sekans ile olaylara nasıl yaklaştınız ve kimin gözünden baktınız?

Örnek olay çalışması yapıldığı için bu araştırmanın evreni ve örneklemini bulunmamaktadır. Örnek olay çalışmasında plan sekanslardan oluşan *İki Şafak Arasında* örneği incelenmektedir.

## Bulgular

### *İki Şafak Arasında* Filminde Plan Sekansların Analizi

Selman Nacar'ın yönettiği *İki Şafak Arasında* 2021 yapımı filmi, konusu itibari ile Kadir'e (Mücahit Koçak) ve ailesine ait tekstil/dokuma fabrikasında üretimin durmaması için işveren tarafından verilen talimat ile bozuk iş makinasının çalıştırılması sonucunda Murat Caruk isimli bir işçinin ölümü üzerine 'iki şafak arasında' (yirmi dört saatte ve iki seçim arasında) suça ve hayatına dair bir karar vermek durumunda bırakılan Kadir'in, aile, ahlâk ve kapitalizm üçgeninde sorgulamalarını konu almaktadır.

*İki Şafak Arasında* filminde az sayıda kesmeye, filmin geri kalan kısımda ise otuz bir parçadan oluşan plan sekans çekime yer verilmiştir. Filmde kullanılan plan sekanslar, kameranın çekim açısını değişmesi ve kesme yapılmasına göre tespit edilmiştir. Bu kapsamda filmde yer alan plan sekanslar timecode'ları (zaman aralıkları) ile Tablo 2'de yer almaktadır:

Filmde Kullanılan Plan Sekansların Timecode'ları	Filmde Kullanılan Plan Sekansların İçerikleri
02:13-04:07	Makine Arızasında Kadir, Abisi ve Ustabaşının Fabrikada Konuşması
04:48-06:48	Kadir ve Esmâ'nın Terzide Kız İsteme Konuşması
07:06-08:26	Kadir, Babası ve Abisinin Fabrikada Üretim Hakkında Konuşması
08:28-10:01	Kadir ve Abisinin Müşteri ile Online (İnternet Üzerinden) Görüntülü Görüşmesi
11:06- 11:40	Yaralı İşçi Murat Caruk'un Arabada Hastaneye Götürülmesi
11:41-12:48	Murat'ın Hastaneye Getirilişi
12:49-14:17	Kadir ve Abisinin Hastanede İş Güvenliği Önlemlerine Dair Konuşması
15:41-18:29	Kadir'in Avukatın Ofisinde Avukatla Görüşmesi
18:30-20:35	Kadir ve Avukatın Murat Caruk'un Eşinin Evine Haber Vermeye Gitmesi
20:36-21:44	Murat'ın Eşi ve Çocuğu Akif'in, Avukat ve Kadir ile Arabada Hastaneye Gitmesi
21:45-22:38	Murat'ın Eşine Kadir ve Babasının Murat'ın Sağlık Durumu Hastanede Hakkında Bilgi Vermesi
22:39-23:20	Murat'ın Eşi Doktordan Bilgi Alırken, Kadir'in Akif'le Konuşması
23:21- 25:23	Kadir, Avukat ve Murat'ın Eşinin Hastane Odasında Konuşması
25:25-26:23	Kadir, Abisi ve Avukatın İş Kazasının Olduğu Makineye Bakması
26:24-31:13	Kadir, Abisi, Babası ve Avukatın İş Kazasından Kurtulmak İçin Ofislerinde Konuşması
32:02-33:30	Kadir, Abisi, Babası ve Avukatın Süreçte Ne Yapılacağını Konuşması

33:45-40:52	Kadir'in Murat'ın Eşi ve Ailesi ile Hastanede Dilekçe Hakkında Konuşması
41:26-41:42	Kadir'in Esmaların Evine Giderken Lokum Alması
43:42-46:56	Kadir'in Esmâ'nın Evine Ailesi ile Tanışmaya Gelmesi
46:57-47:48	Kadir'in Banyoda Dilekçenin İmzalanmadığı Haberini Abisine Vermesi
47:49-53:03	Kadir'in Esmâ ve Ailesi ile Yemek Yiyip Saz Çalması
54:14-55:33	Kadir'in Fabrikaya Gitmesi
55-34-57:09	Kadir ve Ustabaşı Yusuf'un Bu İşin Güvenlik Önlemi Alınmadığı Yönünde Giyinme Odasında Konuşması
57:47-1:00:28	Kadir'in Hastaneye Gitmesi
1:00:29-1:04:52	Kadir'in Murat'ın Öldüğünü Doktor Odasında Öğrenmesi
1:04:53-1:05:50	Kadir'in Morga Gitmesi
1:06:09-1:10:46	Kadir'in Ailesi ile Murat Konusunda Tartışması
1:10:49-1:13:12	Kadir'in Odasında Babasına Hesap Sorması ve hakkında yapılan ABD'ye Gönderileceği Planlarını Öğrenmesi
1:14:12-1:17:41	Kadir ve Esmâ'nın Bu Durumları Konuşması
1:18:22-1:19:30	Kadir'in Emniyetin Önünde Arabada Karar Vermesi
1:20:15-1:25:08	Kadir'in Murat'ın Eşine Ölümü Söylemek İstemesi Fakat Cesaret Edemeyip Eşine Para Vermesi

**Tablo 2:** *İki Şafak Arasında* (2021) filminde plan sekansların analizi

## **İki Şafak Arasında Örneğinde Plan Sekans ve Gerçeklik İlişkisi**

*İki Şafak Arasında* filminde plan sekans kullanımı ile gerçekliğin inşası durumunu ortaya koyabilmek için yapılan ilk "Plan Sekans ve Gerçeklik İlişkisi" başlıklı tematik çerçevede izleyicilere "*İki Şafak Arasında* örneğinde plan sekans kullanımı filmi gerçekliğe yaklaştırmış mıdır?" sorusu yöneltilmiştir.

Sinemanın gerçek yaşamın bir parçası olduğunu ve filmde ise bunu plan sekansın sağladığına değinen İ1, "Filmde gerçek bir hayat hikâyesi anlatılmasa bile kesinlikle hayatımızdan kesitler yer almaktadır. Bunu da plan sekans sağlamaktadır. Plan sekans kullanımı filmde gerçekliği daha da derinleştirerek seyirciyi hikâyenin içine almış ve burada tutmaya yardımcı olmuştur." ifadelerini kullanmaktadır.

Plan sekansın filmde yalınlık sağladığını, kameranın üçüncü bir göz olarak gerçekliği olduğu ortaya koyduğunu filmde bir sahne ile açıklayan İ2 bu şu sözlerle dile getirmiştir:

"Plan sekans kullanımı hikâyedeki gerçekliği yalın bir şekilde ortaya koymuştur. Olay örgüsü ve anlatım biçimi oldukça yalın ve gerçekçidir. Kamera, olaylara tanık olan üçüncü göz olarak izleyiciyi filmin içine çekmeyi başarmıştır. Filmde özellikle plan sekans kullanımı ile yönetici ve işçinin ailesi arasında geçen diyalog sürecinin oluşturduğu etki gerçekçi bir biçimde dışarı yansıtılmıştır."

Filmde plan sekans kullanımı sayesinde zaman ve mekân bölünmediği için gerçeklik algısının artırıldığına değinen İ3 şu şekilde aktarımda bulunmuştur:

*"İki Şafak Arasında* filminde kullanılan plan sekanslar, zaman ve mekânın bölünmemesi ile izleyicinin gerçeklik algısını artırmıştır. Hikâye, her ne kadar Kracauer'in 'buluntu hikaye' kavramı ile ilk baştan gerçekçilik özelliği taşıyor olsa da, zaman ve mekânın bölünmemesi, eylemlerin bazı sahnelerde yan yana devam ediyor olması ve geniş alan derinliği ile izleyicinin bilişsel sürecinde devamlılığı sağlamıştır."

Plan sekans içerisinde kamera hareketinin az olması sebebi ile o sahnenin içerisinde bir tanık konumunda bulunduğunu İ4 dile getirmiştir:

*"Alışık olduğumuz çoğu plan sekansın aksine daha düşük bir kamera hareketi olması olayı takipten ziyade direkt içeride bulunuyormuş hissiyatı vermiştir. Bu da olayın gerçekliğini aynı zamanda izleyici için subjektif var oluş, tanık oluşa çevirmiştir. Filmde tartışmalar ve diyaloglar yaşanırken an be an içindeymiş hissiyatı vererek izleyiciyi film gerçekliğine dahil olmaya zorlamaktadır."*

İ3 gibi İ5 de plan sekansın sinemasal zaman ile gerçek zamanı eşitlediğini ve bu sayede filmin gerçekliğe bir tanık olarak yaklaştırdığını Kracauer'in Buluntu Hikâye kavramına da değinerek açıklamaktadır:

*"Sinemada plan sekans kullanımı, sinemasal zaman ile gerçek zamanı eşitleyerek -en azından eşitleme çabasına girilerek- zamansal olarak gerçeklik hissini yükselten ve seyir deneyimini gerçeklik algısına yaklaştıran bir tercihtir. İki Şafak Arasında filmi özelinde de ritmin plan-sekanslar üzerine kurularak hikâyenin gerçekliğe yaklaştırıldığını görüyoruz. Yönetmenin kullanmış olduğu sinematografik tercihlerle birlikte film boyunca seyirci olarak 'biz'; yirmi dört saat içerisinde yani iki şafak arasında gerçekleşen olaylara tanıklık ediyoruz. Plan sekansların yanı sıra, seyirci olarak bizi söz konusu bu tanıklığa, gerçeklik hissine yaklaştıran tercihlerden birinin de kameranin sürekli Kadir karakterini takip etmesidir. Filmsel zamanı hissettirerek seyirciyi olaylara tanıklık ettiren plan sekans kullanımının filmin gerçekçi dilini kuran başat unsur olduğunu söylememiz mümkün. Öte yandan bir aileye ait fabrikada yaşanan iş kazasına paralel olarak mevcut güç dinamiklerine ilişkin bir hikâye sunan ve bu çerçevede ana karakterin ahlâki ikilemelerine, vicdan*

sorgulamalarına şahit olduğumuz film sinematik hikâye biçimi yönünden bana Kracauer'ın 'buluntu hikâye' terimini hatırlattı. *İki Şafak Arasında* filmi teatral hikâyenin zıttı olmasıyla, etrafımızı saran dünyadaki tipik olayları anlatmaya meyledışı ve sıradan insanların gerçekçi hikâyelerini ele alışıyla, yani öyküleme biçimiyle kamera gerçekliğe yaklaşıyor."

İ6, plan sekans kullanımı sayesinde filmde tanık rolünü üstlendiğini ve karakterlerle özdeşleşmediğini, "Filmdeki plan sekanslar, izleyicinin herhangi bir karakterle özdeşim kurmadan hikâyenin şahidi yapmaktadır. Bu sayede izleyici olayın gerçekliğine inanmaktadır." sözleri ile ifade etmiştir.

İ7, filmde olaylara tanık olmasında figüranların önemli bir rolü olduğunu ve plan sekans kullanımı sayesinde kurmaca bir film değil, belgesel izlediğini hissettiğini şu sözlerle dile getirmektedir:

"Film, bir karakter ile özdeşleşmekten çok filmi dışardan izleyen üçüncü bir göz gibi hissettiriyor. Bunda en büyük pay sahibi, sürece uzun plan sekans kullanımlarındaki figüran trafiğinin işleyişi. Örneğin, filmin sonlarına doğru kamyona kumaş yüklenme sahnesi ve karakolun önünde başrol oyuncusu Kadir'in arabanın içinde oturma sahnesi beni büyüdü bir filmde ziyade, bir belgesel izliyormuşum ya da vlog izliyormuşum gibi hissettirdi. Yönetmenin bu tercihleri filmin ritmine ve atmosferine son derece uygun ve kararında olmuş. İzlerken sıkmadığı gibi gerçekliği pekiştirmektedir."

İ8, filmde kullanılan plan sekansların olayların geçtiği gerçek zaman süresince tanıklık edilmesini sağladığını dile getirerek "Karakterlerin birbiriyle iletişim halinde olduğu her sahne zaman sıçraması olmadan gerçek zamanla verilmiş. Sohbet on dakika sürüyorsa, izleyici de on dakikalık bir sahne izliyor. Bu gerçeklik hissini arttırıyor. Kurguda müdehaleyi en aza indirerek gerçeklik konusunda önemli bir rol üstlenmektedir" demiştir.

İ9, filmdeki plan sekansların karakterlerin duygu durumunu anlama ve değişimini göstermede etkili olduğunu "Plan sekanslar karakterlerin duygu durumunun anlamada ve duygu durumlarının değişimini göstermede bana göre oldukça etkili olmuş. Özellikle hastaneye Kadir'in gittiği sahne ve heyecanın giderek yükselmesi uzun ve sabit çekim sayesinde oldukça başarılı olmuş" sözleri ile belirtmektedir.



İ10, plan sekans kullanımında kamera, karakterler ile birlikte hareket ettiği için gerçeklik algısının arttığını “Yönetmen, sahneleri kesmeden tek planda çekimi tercih etmiş. Filmdeki karakterlerle sahne geçişlerini sıçrama olmadan, eş zamanlı deneyimleme seyirciye yaşatmıştır. Seyirci, olaydan kopmadan o âna, karakterlerle birlikte devam edebildiği için gerçeklik algısı daha yoğun hissedilmektedir” şeklinde ifade etmiştir.

## **İki Şafak Arasında Örneğinde Kameranın Konuya Bakışı**

Kameranın konuya olan bakışını tespit edebilmek için yapılan ikinci “Kameranın Konuya Bakışı” başlıklı tematik çerçevelenmede izleyicilere “İki Şafak Arasında örneğinde kameranın konuya bakışını ve sinematografik tercihleri nasıl görüyorsunuz?” sorusu yöneltilmiştir.

İ1, filmde kameranın bakışının nesnel olduğunu ve plan sekansta kameranın hareketli oluşu ile seyirciyi olayın içine taşıdığını filminden verdiği örneklerle şu sözlerle dile getirmektedir:

“Filmde nesnel kamera açısı kullanılmıştır. Özellikle plan sekansta kameranın sabit değil de hareketli oluşu bu etkiyi artırıyor. Bu hareketlilik, tek çekim ile kesintisiz devam eden plan sekansta seyirciyi olayın içine dahil ediyor. Bu anlarda kameranın konuya bakışı, seyircinin bakışıyla bir bütün oluşturuyor. Aynı zamanda kameranın hareketliliği, karakterlerin eylemlerini takip etmesi ile onların heyecanının ve olayın gerçekliğinin seyirciye geçmesine olanak sağlıyor. Örneğin, Kadir’in hastaneye dilekçeyi imzalatmaya getirdiği sahne. Burada Kadir kapıdan girdiği andan itibaren kamera yani seyirci onu takip ediyor. Seyirci olarak odada geçen tüm konuşmaları, artan tempoyu bütün gerçekliğiyle izliyoruz. Murat’ın kardeşi Mahmut’un küfür etmesi ve kavgayı başlatmasıyla kamera hareketleniyor, eylemleri takip ediyor. Kameranın titremesi, kargaşa anında yaklaşması gerçekliği artırmaya yardımcı oluyor”

İ2 ise İ1’e ek olarak kameranın başrol Kadir ile hareketlendiğini belirtmiş, bunu filminden verdiği örnek sahne ile şu şekilde açıklamaktadır:

“Filmde kamera duygu, ritim ve hareket olarak oyuncuyu takip ediyor. Oyuncu hareket ettiği zaman kamera da hareket ediyor. Oyuncu sabit ise kamera da sabit oluyor. Olaylar, ana karakter Kadir’in etrafında döndüğü için biz bu çekimleri daha

çok Kadir'in olduğu kadrajlarda daha sık görmekteyiz. Örneğin, Kadir'in hastane kapısından içeri girmesi, Murat'ı görmeye gitmesi ile birlikte izleyici de Kadir'i takip ediyor. Plan sekansta daha çok genel planın kullanılmaktadır. Yakın plan olarak bel planı ve omuz planı kullanılmıştır. Tek planlarla filmin zamanı objektif bir kamera kullanımı ile hissettirmeye çalışılmıştır.”

İ3, kameranın Kadir'i takip ederek olayları aktarmasına rağmen nesnel konumunu korunduğunu belirtmiştir:

“Kamera nesnel konumdadır ve çoğu sahnede karakteri takip etmektedir. Burada hem çevre tanıtılmakta hem de karakterin eylemleri bütüncül olarak aktarılmaktadır. Sallantılı kamera kullanımı ve nadir de olsa pan kullanımı ile karakterler ve hikâye doğal akışında algılanması sağlanmıştır. Filmde fabrika içerisinden görüntüler verildikten sonra Kadir'in telefonla konuştuğunu uzaktan olarak görmekteyiz. Bu sahne itibarıyla kamera Kadir'i takip etmeye başlar ve olaylar Kadir'in etrafında şekillenir. Kamera Kadir'in bakış açısına geçmemekte ve film sonuna kadar nesnel konumda devam etmektedir.”

İ4, kameranın takipte olmasının tanıklıktan öte dahil olmayı sağladığı için filmin gerçekliğe çok yakın olduğunu şu sözlerle aktarmaktadır:

“Plan sekans olarak çekilen filmlerde genel olarak kamera aynı zamanda bir aksiyon takibi aracı kıvamında olmaktadır. Müthiş efektlerle bezenmiş sahne içerisinde plan sekans aksiyon kamera ile takip bir hiper gerçeklik sunarak adeta görsel şölene dönerken *İki Şafak Arasında* bu çekim tekniğini tanıklıktan öte dahil oluşturma çevirmiş durumda. Sinematografik olarak bakıldığında çekim estetiği korunmuş ancak öncelik görsel şölen veya hazdan ziyade gerçekliğe evrilmiş durumdadır.”

İ5, kameranın nesnel konumu ile izleyicinin olaylara tanık olarak yaklaşılmasının sağlandığını, burada kullanılan alan derinliği ve geniş planların önemli bir rolünün olduğuna değinmektedir:

“*İki Şafak Arasında* filminde sürekli olarak Kadir'i takip eden kamera objektif olarak konumlandırılmış ve küçük hareketler dışında çoğu zaman sabittir. Bu anlamda filmde kameranın olaylara dışarıdan bakan, takip eden, şahit olan bir 'karakter' konumunda olduğunu ve bu yolla izleyicisini de tanıklık eden bir göz/karakter

konumuna yerleştirdiğini söyleyebiliriz. Sinematografik tercihler bağlamında sağlanan bu objektif bakışa plan sekans kullanımının yanı sıra geniş planlarla birlikte alan derinliğinin de katkı sağladığını söylemek mümkün. Filmin bütününe yayılan söz konusu bu teknik tercihlerle nesnel kompozisyonların yakalandığını görüyoruz.”

Filmde kullanılan sinematografik tercihlerle izleyicinin karakterlerle özdeşleşmesinin önüne geçilerek şahit olarak konumlandırılmasına ve aydınlatmaya değinen İ6, bunu filmde verdiği örnekle şu şekilde açıklamaktadır:

“Filmde kullanılan sinematografik tercihler izleyiciyi olayın bir şahidi yapmaktadır. Plan sekans ile izleyici, karakterlerin yaşadığı sıkıntıları onlarla özdeşim kurmadan dışarıda bırakılarak olayları takip etmektedir. Filmde aydınlatma da karakterle özdeşleşmenin önüne geçmektedir. Örneğin, filmin başındaki fabrika sahnelerinde; ışığın fabrika pencerelerinden yere değil makinelerin üstüne doğru düşmesi ve kasvetli bir ortam yaratması, fabrikadan izleyiciyi soğutmaktadır.”

İ7, filmde kameranın hareketsiz ve sabit kullanıldığını, genelde geniş açı seçildiğini ve yakın planlara yer verilmediğini filmde verdiği örnekle değinmektedir:

“Kamera genelde tripod üzerinde hareketsiz kullanılmış. Diyalog sahnelerinde zaman zaman geniş açı kullanımını gördüm. Kadir’in dilekçe imzalatmak için iş kazası geçiren Murat’ın akrabasıyla kurduğu diyalogta kamera sabit kalarak sadece Kadir’i çekmiş. Amors kullanımı tercih edilmemiş. Bunun yanı sıra yakın planın yeterince kullanılmadığını gördüm. Filmde yakın plan çekimler, özellikle de oyuncuların yüzlerine kullanılabilirdi. Ustabaşı neredeyse kameraya sırtı dönük oynamış. Oyuncuların yüzleri çoğu zaman kameraya tam dönük değildi ve yüzlerini yandan gördük.”

İ8, kameranın konuya ve karakterlere mesafeli olarak izleyiciyi olaylara bir tanık olarak konumlandığını ve nesnel bir kameranın kullanıldığını şu sözlerle belirtmektedir: “Kamera, konuya ve karakterlere mesafeli. Olabildiğince nesnel bir kamera kullanımı söz konusu. Filmin başlarında ve çoğu araba sahnesinde kamera izleyiciyi birer eşlikçi haline getirerek arabanın içinde Kadir’in yanına konumlandırıyor. Yönetmen, film boyunca yaptığı sinematografik tercihlerle nesnel duruşuna sadık kalmış diyebilirim.”

İ9, kameranın nesnel kullanımının özdeşleşmenin önüne geçebilmek için özellikle işçi Murat Caruk'un ailesinin çekimlerinde kullanıldığını şu sözlerle dile getirmiştir: "Yakın çekimler, karakterlerin kendi arasındaki iktidar çatışmalarını ya da riyakarlıklarını belirgin hale getiriyor. Nesnel çekimler ise genelde işçinin eşinin olduğu yerlerde kullanılmış. Bu da aslında kadının sınıfından dolayı kadınla özdeşleşmenin önüne geçmek için kullanılmıştır."

İ10, kameranın nesnel bir şekilde konumlandırıldığını ve aydınlatmanın duyguyu ön plana çıkardığını, "Kamera daha çok ana karakter Kadir'e göre konumlandırılmış ama objektif bir konumlandırma söz konusu. Yönetmen, filmde aile ve ahlâk kavramlarına eleştirel yaklaşmış ve duyguyu sahnenin renklerinde de yansıtmış, sınıfsal farklılıklara ve ilişkilerine de ayna tutmuştur" sözlerini dile getirmiştir.

### **İki Şafak Arasında Örneğinde İzleyicinin Plan Sekans Deneyimi**

İzleyicinin seyir deneyimini analiz edebilmek için yapılan üçüncü "İzleyicinin Plan Sekans Deneyimi" başlıklı tematik çerçevelenmede izleyicilere "*İki Şafak Arasında* örneğinde plan sekans kullanımını nasıl buldunuz? Seyir deneyiminde bu sizi özgürleştirdi mi?" sorusu yöneltilmiştir.

İ1, plan sekansın zaman ve mekânı bölmediği, kesintisiz bir devamlılık sağladığı için seyirciyi özgürleştirdiğini, "Sekans içinde kesme olmadığı için mekân ve zaman bölünmemektedir. Bu da kurgunun aksine seyirciyi kısıtlamıyor. Normalde kesme işlemi sahnede cereyan eden olayı izlemede seyirciyi manipüle ederken plan sekansta olayın kesintisiz devamı seyirciyi özgürleştiriyor." sözleri ile ifade etmektedir.

Plan sekansın filmin ritmini yarattığını ve bu ritmin seyir deneyiminde kendisini özgürleştirdiğini dile getiren İ2, bunu: "Filmin ritmi, uzun planlar üzerine kurulmuş ve plan sekansta çok az kesme kullanılmıştır. Film, plan sekans sayesinde gerçekçi bir yaklaşımla olayları çıplak şekilde anlatmıştır. Plan sekansta olayların tek planda verilmesi ise seyirciyi özgürleştirmiştir." şeklinde dile getirmiştir.

İ3, plan sekans içerisinde genel planlı plan sekansların seyirciyi özellikle özgürleştirdiğini, bel plan gibi daha dar kadrarlarda ise izleyicinin anın içinde olmasını sağladığını filminden verdiği örneklerle şu şekilde açıklamaktadır:

“Filimde iki ayrı ölçekte plan sekans kullanımı mevcuttur. Biri genel plan kullanımı, diğeri ise bel plan kullanımı ile gerçekleştirilmiştir. Genel planların özgürleştirme durumu söz konusu olabilir. Bu duruma örnek olarak, filmin izleyiciyi özgürleştirdiği sahne, hastanede geçmektedir. Bu sahnede, kamera odanın içini ve koridor kısmını görmektedir. Avukat ve Serpil’in doktor ile konuşmasına şahit olurken, Kadir ve Akif’in konuşmasına da tanık oluruz. Burada avukatın genel anlatımda da aktarılan duygusuzluğu ile Serpil’in yanında yer alarak doktor ile konuşmasını kontrol etmesi vurgulanırken, Kadir’in de daha duygusal ve anlayışlı bir karakter olarak çocuğun yanında olması gösterilmiştir. Bunun yanı sıra, bel plan kullanımı olan sahnelerde kısıtlama olmasa da karakterler kadraja sıkıştırılmış ve izleyicinin yanlarında oturduğu ve onları izlediği hissi yaratılmıştır. Filmden örnek vermek gerekirse, Kadir’in Esmâ’nın evinde saz çaldığı sahnede yanlarında beşinci kişi olarak oturduğumu hissettim.”

İ4 ise önceki izleyicilerden farklı olarak filmin konusunun kendisini filmin içinde plan sekans ile tutmaya çalıştığı için plan sekans kullanımını özgürleştirici bulmadığını belirtmektedir:

“Özgürleştirici bulmadım. Bilakis beni çok daralttı. Çünkü hikâye günümüzde çokça işlenen iş kazaları ve hatta genel kullanımı ile iş cinayetleri üzerine olması ve beni bir izleyici olmaktan çıkartıp doğrudan işverenin yaşadığı hem sıkıntılı hem de entrikalı bu durumun içinde bulunmaya zorlaması ile kısıtladı. Gerçekten böyle bir ortamda olsam müdahale edebilir, ortamı terk edebilirdim ancak bu sefer orada bulunmak zorunda olmak beni daralttı ve olaylara tanık olmaya zorladı.”

İ5, plan sekansın geniş plan ve alan derinliği ile izleyici özgür bıraktığını fakat bu filmde ise seyirci olarak olaylara tanık olduğu için seyir deneyiminde kısıtlı olduğunu söylemektedir:

“Plan sekans, geniş alan ve alan derinliği gibi teknik tercihlerin de seyirciye daha çok seçme şansı vererek özgür bıraktığı kesin. Filimde seyirci olarak biz gözlem yapmaya mecbur bırakılacak şekilde konumlandırılıyor ve bu gözlemi Kadir ile birlikte yapıyoruz. Olaylar ve bilgilere Kadir ile aynı anda ulaşıyor ve dolayısıyla seyirci olarak Kadir ile paralel ilerliyoruz.”

İ6, dar bir kadraj ile dar mekân kullanımı dolayısıyla kısıtlandığını dile getirerek bunu şu sözlerle açıklamaktadır: “Filimde plan sekans sahnenin içinde tutmakta fakat Abi,

Baba ile Kadir'in tartışma sahnesi veya Kadir ile ustabaşının soyunma odasındaki sahnelerinde mekânlar kullanımı ile seyirci kısıtlanmıştır."

İ7, diğer izleyicilerden farklı bir noktaya değinmektedir. Plan sekans içerisindeki figüran akışının olması nedeniyle kendini özgür hissettiğini şu şekilde dile getirmektedir:

"Filmde plan sekansın gerçekliği pekiştirdiğini düşünüyorum, genel olarak plan sekans kullanımını beğendim. Beni özgürleştirdiği nokta, daha çok figüran trafiğini izlemeye fırsat vermesi oldu. Filmin dışında akan bir başka film gibiydiler biraz, biraz da film olamayacak kadar gerçek gibiydiler. Açıkçası çok etkileyici idi. Filmin sonlarına doğru kamyona kumaş yüklenme sahnesi ve karakolun önünde Kadir'in arabanın içinde oturma sahnesi film içinden verebileceğim en bariz ve sürükleyici örneklerdir. Plan sekans kullanımının beni kısıtladığını hissetmedim."

İ8, filmde plan sekansların geniş açılarda kameranın sunduğu açı kadar bir özgürlük sağladığını "Filmde geniş planlar çerçevenin içindeki alanda bir bakma özgürlüğü sağlıyor. Kamera çerçevenin içinde bakmam gereken noktayı bana göstermiyor, yani karaktere ya da nesnelere yakın planlara kesme yapmıyor. Kameranın aynı planda ve mesafede kalması ise kısıtlı bir özgürlük alanı yaratıyor" sözleri ile dile getirmiştir.

İ9, film özelinde plan sekanslarda kullanılan açı, kadraj ve kamera hareketi nedeniyle özgür hissetmediğini şu sözlerle ifade etmektedir: "Kullanılan mekânlar ve kameranın, bu mekânlar içerisindeki dolaşımı açıkçası beni sıkışmış hissettirdi. Öykünün özü gereği muhteşem bir özgürlük alanı yaratamayacağını düşünüyorum. Yer yer kullandığı yakın çekimler de özdeşleşmeyi artırdığı için bana göre yeterince seyirciye özgür bir alan bırakmamış."

İ10, plan sekans kullanımı dolayısıyla filmde ana karakter ile birlikte olayları yaşadığı için kendisini özgür hissetmediğini şu şekilde belirtmektedir:

"Filmin tek plan şeklinde çekilmesi olaya sizi çok daha kolay dahil ediyor fakat özgürleştirmiyor. Çünkü biz olayları Kadir'in gözüyle, ona odaklanarak görüyoruz ve yönetmen bunu yaşamamız için özellikle bu yolu seçmiş. Bir izleyici olarak belki büyük oğulları Halil'in yerine kendimi koymak istedim ama bu çekim tarzıyla buna imkân olamıyor."

## İki Şafak Arasında Örneğinde Seyircinin Konuya Bakışı

Son olarak izleyicinin konuya bakışını analiz edebilmek için yapılan dördüncü “Seyircinin Konuya Bakışı” başlıklı tematik çerçevelemede izleyicilere “İki Şafak Arasında örneğinde plan sekans ile olaylara nasıl yaklaştınız ve kimin gözünden baktınız?” sorusu yöneltilmiştir.

İ1, plan sekansla kameranın nesnel olması sebebi ile kendisini olaylara yaklaştırdığı için kameranın gözünden olaylara baktığını dile getirmektedir:

“Filmde plan sekans, seyirciyi olaylara yaklaştırıyor. Birçok durumda olayları Kadir ile birlikte izliyoruz. Ama burada kamera karakterlerden birinin gözüyle bakmıyor. Nesnel kamera, olayları seyircinin gözünden aksettiriyor. Bunun dışarıdan bir göz olduğunu ama yine de filmin içine dahil olabilen seyircinin gözü olduğunu düşünüyorum. Filmde örneğin, Kadir’in gece fabrikaya gittiği sekansla kamera, Kadir’in arkasından onu takip ediyor ve biz gelişmeleri o an Kadir’le birlikte takip ediyoruz.”

İ2, plan sekansın kendisini olayların içine çektiğini ve olayları kameranın gözünden izlediğini şu sözlerle açıklamaktadır:

“Kullanılan plan sekans seyirciyi olayların içerisine alıyor. Seyirci, olayları ana karakter Kadir ile birlikte öğreniyor. Bilgiler seyirciyi Kadir ile aynı anda veriliyor. Örneğin, Kadir’in hastaneye gittiğinde Murat’ın ölüm haberini aldığı sekansla seyirci haberi burada Kadir ile paralel ilerliyerek alıyor. Bu nedenle kamera olaylara Kadir’in gözüyle değil üçüncü göz olan seyirci gözü ile bakıyor.”

İ3, kameranın olayları nesnel bir şekilde takip ettiği için aynı bakışa sahip “dış göz” olduğunu, dramatik çizginin ilerleyişinin anlatıcı Kadir ile olduğunu: “Kamera nesnel bir konumda yer aldığı için olaylara üçüncü tekil şahıs olarak “dış göz” niteliğinde yaklaştım. Anlatı ve izleyici arasında bir mesafe olsa da, hikayenin dramatik çizgisi Kadir karakteri tarafından aktarılmış olup Kadir anlatıcı konumunda yer almıştır” sözleri ile ifade etmiştir.

İ4, diğer izleyicilerle aynı görüşleri paylaşarak filmde kameranın nesnelliği sayesinde olaylara kendi varlığı ile “iş kazasını örtbas edenlerden biri de benim” diyerek tanık olduğunu şu sözlerle ifade etmiştir:

“Olay, bize Kadir’in perspektifinden sunulsa da ben Kadir değildim. Ben Kadir’in arkadaşıydım. Onun kadar şey biliyordum. O arabada ağlarken arka koltukta ne diyeceğimi bilemeden onu izliyordum. İşçinin ölüm haberini aldığımda bende odadaydım. Morga gittiğinde ayaklarım gitmeye elvermemiş gibi odanın hemen dışındaydım. Avukat, fabrikatör aileyi bilgilendirirken ve seçenekleri tartışırken bir yan koltukta ben de oturuyordum. Ben, ben olarak var oldum. Tek farkı ben gibi hareket edememektir. Kameranın açısında göz hizasında olması ve muhtemelen tamamının elli mm ile çekilmiş olması da beni onlarla denk kıldı ve aslına bakarsanız buradaki iş kazasını örtbas edenlerden biri de benim. Kadir kadar suçsuz ama onun kadar da olaylara dahilim. Kadir, işçinin eşi ile son konuşmasını yaparken ‘Abla sen onu bunu boşver al parayı Murat abi gitti’ diyesim gelse de aynı Kadir gibi konuşamıyordum. Bu yüzden plan sekans oldukça başarılı bir kullanım.”

Olayları filmin başrolü Kadir ile birlikte takip ettiğini, filme bakışının bir tanık gözünden olduğunu “Oradayız ama içeride değiliz.” şeklinde dile getiren İ5, konu ile ilgili şunları söylemektedir:

“Kamerayla birlikte seyirci olarak biz sürekli olarak Kadir’i takip eder haldeyiz. Ancak bu takip etme kameranın objektif konumlandırılışıyla birlikte bir tanıklık etme biçiminde ilerliyor, yani biz olayları Kadir’in gözünden algılayan bir konumda bulunmuyoruz. Onunla birlikte hareket ediyor ve akışı gözlemliyoruz. Dolayısıyla film boyunca olayları orada bulunan dışarıdan bir göz gibi takip ediyor, izliyoruz. Oradayız ama içeride değiliz. Seyircinin bir gözlemci olarak konumlandırılış filmin bütününe yayılan bir durum ancak bunun en belirgin olduğu sahne sanıyorum ki hastaneden geldikten sonra ailenin avukatla birlikte toplantı yaptığı kısım. Burada seyirci neredeyse beşinci biri olarak toplantıyı izleyen-gözlemleyen bir konuma yerleştiriliyor. Diğer yandan karakterler ile bizim (seyirci) aramızdaki mesafe çoğunlukla korunuyor ve böylelikle seyirci karakterlerle bir özdeşleşme ya da duygudaşlık içine girmiyor. Fabrika sahibi ailenin ya da kazada yaralanan işçinin ailesinin gözünden takip etmiyoruz olayları ki olaylara ve karakterlere karşı bu mesafelenme özellikle Kadir’in hastaneye dilekçeyi imzalatmak için gittiği sekans ile yine Kadir’in parayı vermek için Serpil’in evine gittiği sekansta öne çıkıyor diye düşünüyorum.”

İ6, şahit olarak konumlandırıldığı için karakterlerle özdeşleşmediğini “Plan sekanslarda amors gibi karakterle özdeşleşme kuracağımız çekimler kullanılmamış. Bu nedenle



izleyici bir şahit konumunda bulunmaktadır. Olayları herhangi bir karakterle özdeşleşme olmadan takip ettim.” şeklinde belirtmiştir.

İ7, diğer izleyicilere katılarak “Film, bir karakter ile özdeşleşmekten çok filmi dışardan izleyen üçüncü bir göz gibi hissettiriyor. Hikâye itibariyle antagonist ile daha iyi özdeşleşmeyi isterdim ancak ailenin Kadir’e karşı takındığı haksız tavıra daha çok kaza geçiren Murat’ın bir akrabasının gözünden bakmış gibi hissettim.” demiştir.

İ8, filmdeki olaylara epik bir biçimde “eşlik eden” bir tanık olarak baktığını dile getirmektedir:

“Yönetmen, sahne içinde farklı planlar arasında kesme yapmayarak, tek bir plan ve mesafeye seyircinin de olaylara belli bir mesafeden tanıklık etmesini sağlıyor. Karakterler ve izleyici arasındaki mesafe, özdeşleşen ve yargılayan izleyiciyi değil, tanıklık eden ve muhakeme kuran izleyici yaratmaya yönelik. Yönetmen, izleyicinin kendisini Kadir’in yerine koymasını değil; ahlâki ikilemi, adaleti, kapitalist sistemi sorgulamasını ve izleyicinin kendi tutumunu tartmasını istiyor. Olaylara bir karakterin değil, karakterlerin yanında olaya tanık olan kendi gözünden baktım. Kadir ve Serpil’in evde geçen ikili diyalogunda ayaktaki pozisyonlarından koltuğa oturmalarıyla, onlarla aynı göz hizasında olan kamera da koltuğa oturur gibi onların göz hizasına iniyor. Ben de orada, onlara eşlik ettim ve koltuğa oturdum. Filmdeki konumum ve bakış açım tam olarak buydu. Eşlikçi bir tanık.”

İ9, yönetmenin tüm filmi Kadir karakteri üzerinden aktardığını ve kendisinin de tanık gibi Kadir ile birlikte hareket ettiğini “Olaylar ana erkek karakter Kadir’in gözünden aktarılmış. Ondandır gizlenenleri, onunla birlikte öğreniyoruz. Diğer tüm nüanslarla Kadir’le birlikte hareket edeceğimizin işaretini veriyor. Kamera açıları, uzun çekimler, doğal ışık gibi tercihler birleşince Kadir bize oldukça gerçekçi geliyor” sözleri ile dile getirmiştir.

İ10, filmi Kadir’in gözünden izlediğini: “Olaylara, kişiler ve olaylar arasında çaresiz kalmış, sıkışmış veya sıkıştırılmış, ahlâk, vicdan, sevgi gibi konuları bir günde sorgulamak zorunda bırakılmış Kadir’in gözüyle izledim. Yönetmenin plan sekans kullanımı ile bunu amaçladığını düşünüyorum” sözleri ile belirtmiştir.

## Verilerin Analizi

İzleyicilerle yapılan derinlemesine görüşmeler neticesinde elde edilen bulgular Tablo 3'te analiz edilmiştir:

İzleyiciler	Plan Sekans ve Gerçeklik İlişkisi	Kameranın Konuya Bakışı	İzleyicinin Plan Sekans Deneyimi	Seyircinin Konuya Bakışı
i1	Plan sekans kullanımı filmde gerçekliği derinleştirerek seyirciyi hikâyenin içinde tutar.	Kameranın bakışı nesnel, oyuncuyu takip eden kamera kullanımı.	Seyirci, özgür.	Kamera, nesnel, olayları tanık olarak görür.
i2	Plan sekans, hikâyedeki gerçekliği yalın bir şekilde ortaya koyar.	Filmde kamera duygu, ritim ve hareket olarak oyuncuyu takip eder.	Seyirci, özgür.	Kamera, nesnel, olayları tanık olarak görür.
i3	Filmde kullanılan plan sekanslar, zaman ve mekânın bölünmemesi ile izleyicinin gerçeklik algısını artırır.	Kamera nesnel konumda ve çoğu sahnede karakteri takip eder.	Seyirci, genel planda özgür.	Kamera, nesnel, olayları tanık olarak görür.
i4	Plan sekans içerisinde kameranın hareketinin az olması sebebi ile sahnenin içerisinde bir tanık konumunda bulunulur.	Kamera takipte olduğu için gerçekliğe çok yakın.	Seyirci, özgür değil.	Kamera, nesnel, olayları tanık olarak görür.
i5	Ritim, plan-sekanslar üzerine kurularak hikâye gerçekliğe yaklaşır.	Kamera, nesnel konumu ile izleyicinin olaylara tanık olarak yaklaşılmasını sağlar, kullanılan alan derinliği ve geniş plan etkiyi sağlar.	Seyirci özgür değil.	Kamera, nesnel, olayları tanık olarak görür.
i6	Filmdeki plan sekanslar, izleyicinin herhangi bir karakterle özdeşim kurmadan hikâyenin şahidi yapar ve izleyici olaya inanır.	Kullanılan sinematografik tercihler izleyiciyi olayın bir şahidi yapar.	Seyirci, özgür değil.	Kamera, nesnel, olayları tanık olarak görür.
i7	Film, bir karakter ile özdeşleşmekten çok filmi dışardan izleyen üçüncü bir göz gibi hissettirir.	Kamera, hareketsiz ve sabit, genelde geniş açı, yakın planlara yer verilmez.	Seyirci, özgür.	Kamera, nesnel, olayları tanık olarak görür.
i8	Filmde kullanılan plan sekansların olayların geçtiği gerçek zaman süresince tanıklık edilmesini sağlamaktadır.	Kamera konuya ve karakterlere mesafeli olarak izleyiciyi olaylara bir tanık olarak konumlandırır ve nesnel kamera kullanılmıştır.	Seyirci, geniş açılı plan sekanslarda özgür.	Kamera, nesnel, olayları tanık olarak görür.

İ9	Filmdeki plan sekansların karakterlerin duygu durumunu anlama ve değişimini göstermede etkilidir.	Kameranın nesnel kullanımı, özdeşleşmeye bağlıdır.	Seyirci, özgür değil.	Kamera, nesnel, olayları tanık olarak görür.
İ10	Plan sekans kullanımında kamera, karakterler ile birlikte hareket ettiği için gerçeklik algısının artırır.	Kamera, nesnel bir konumda, aydınlatma duyguyu ön plana çıkarır.	Seyirci, özgür değil.	Olayları Kadir'in gözünden görür.

**Tablo 3:** İzleyicilerin *İki Şafak Arasında* filmine dair alımlama analizi

## Tartışma ve Sonuç

Gerçekçi film kuramı, sinemadaki teknik yeniliklerin sinemayı gerçekçiliğe yaklaştırdığını ve böylelikle sinemanın bir sanat olduğunu dile getirmektedir (Nişancı, 2018, s. 200). Gerçekçi film kuramının önemli kuramcısı Kracauer'e göre sinema, gerçekliğin "belli düzeylerini ya da tiplerini keşfetmek için yaratılmış bir bilimsel" araçtır (Andrew, 2010, s. 194). Bu bilimsel araç, gerçekliğin inşasını, formun gerekliliğinde, konunun kendisinde ve gerçeklikle olan ilişkisine göre belirlemektedir, filmlerin kompozisyonel olarak gerçekliğin aynası olması gerekliliğini savunmaktadır (Andrew, 2010, s. 194-219). Kracauer'e göre sinemanın gerçekliğini sağlayan ise "bulunmuş öykü"dür. Bu, tasarlanmamış, keşfedilmiş, açık uçlu, sahnelenmemiş, belirlenimsiz öyküler demektir (Andrew, 2010, s. 211). *İki Şafak Arasında* filmi, bir bulunmuş öyküyü anımsatmaktadır. Film, tekstil/dokuma fabrikalarında yaşanan bir iş kazası sonucunda işçilerinin ölümü üzerine aile, ahlâk ve kapitalizm üçgeninde 'iki şafak arasında' (yirmi dört saatte ve iki seçim arasında) bir karar vermek durumunda bırakılan Kadir'in sorgulamalarını konu almaktadır. Filmin konusu, hayatın kendisidir, gündelik yaşantıda var olan bir gerçektir. Bu nedenle hikâyesi, tiyatral olmayışı ile bir buluntudur.

Bazin'in mizansen (sahneye koyma) olarak ortaya koyduğu iki unsur, plan sekans ve derin odak görüntüleme (alan derinliği) teknikleridir ve bu tekniklerin kullanımı sayesinde seyirci filmin dünyasına daha yüksek oranda katılmaktadır (Monaco, 2002, s. 386). Odağın, kamera lensinden sonsuzluğa keskin biçimde açık kalması ve çerçeve içindeki dramatik karşılıklı ilişkinin inşa edilmesine mizansen denilmektedir (Andrew, 2010, s. 253). Plan sekans ve alan derinliği, sinemanın gerçekçi olmasına, foto-kimyasal bağının algısal gerçekliğine ve uzamına vurgu yapmaktadır (Andrew, 2010, s. 256). Plan sekans (Uzun Plan), araya açılma planların girmeden sahnenin koreografi gibi düzenlenerek

tek bir planda çekilmesidir (Brown, 2011, s. 31). *İki Şafak Arasında* filmi, yapılan kısa kesmeler dışında toplam otuz bir plan sekanstan oluşmaktadır. Filmin ritmini ve dilini, plan sekanslar inşa etmektedir. Plan sekans içerisinde kullanılan geniş açılar ve alan derinliği, filmi gerçekliğe yaklaştırmaktadır. Ekinci (2015), “Visitors (2013) Filminin Mizansen Analizi ve Çağdaş Sinemada Uzun Çekim” başlıklı çalışmasında, plan sekans kullanımının gerçekçilik algısını artırdığını dile getirmiştir (Ekinci, 2015, s. 423). Medin ve Çakır (2021), “Bela Tarr Sinemasında Plan Sekans Kullanımı: Torino Atı Filmi Örneği” başlıklı çalışmasında alan derinliğinin, seyirciye film üzerine düşüncelerini sağladığını belirtmektedir (Medin ve Çakır, 2021, s. 379). Yapılan izleyici alımlama analizinde; 1, 2, 3, 5, 8, 10, plan sekans kullanımının filmde gerçekliği derinleştirerek seyirciyi hikâyenin içinde tuttuğunu, gerçekliği yalın bir şekilde ortaya koyduğunu, zaman ve mekân bölünmemesi ile izleyicinin gerçeklik algısını artırdığını dile getirmiştir.

Ceyhan ve Sancar (2023), “Gerçeklik ve Mizansen Arasında Bir Tanıklık Hikâyesi: ‘İki Şafak Arasında’ Filminin Mizansen Eleştirisi” başlıklı makalesinde filmde kameranın nesnel konumu olduğunu ve seyircinin de olaylara tanıklık ettiğini belirtmiştir (Ceyhan ve Sancar, 2023, s. 203-204). Monaco (2002), Plan sekans ve derin odak görüntüleme (alan derinliği) tekniklerinin kullanımı sayesinde seyirci filmin dünyasına daha yüksek oranda katıldığını belirtmektedir (Monaco, 2002, s. 386). Yapılan izleyici alımlama analizinde; dokuz izleyici kameranın nesnel olduğunu ve kendilerini olaylarda tanık olarak gördüklerini ifade etmiştir. Ayrıca kameranın oyuncuyu takip etmesi de izleyicilerin tanıklığını sağlamaktadır. Monaco’nun (2002) plan sekans ile seyircinin yüksek oranda filme katıldığı yaklaşımı yapılan izleyici alımlama çalışmasında kullanılan çekim ölçeğine bağlı olarak değiştiği tespit edilmiştir. Genel planlarda izleyici kendini özgür hissederken, daha dar planlarda kendini özgür hissetmediğini belirtmiştir.

Sonuç olarak filmin gerçekliğe yaklaşma durumunu tespit edilebilmesi için yapılan izleyici alımlama analizi neticesinde şu sonuçlara ulaşılmıştır; filmde kullanılan plan sekans, gerçekliği derinleştirerek seyirciyi hikâyenin içinde tutmaktadır. Plan sekans, hikâyedeki gerçekliği yalın bir şekilde ortaya koymaktadır. Zaman ve mekân bölünmediği için izleyicinin gerçeklik algısı artmaktadır. Kameranın hareketinin az olması sebebi ile seyirci sahnenin içerisinde bir tanık konumunda bulunmaktadır. Filmde ritim, plan sekanslar ile sağlanmaktadır. Kamera, nesnel olarak olayları takip ettiği için seyirci, tanık rolüne geçerek herhangi bir karakterle özdeşleşmeden hikâyenin şahidi (izleyen üçüncü bir göz) olmaktadır. Plan sekans, filme belgesel izlenimini vermekte, gerçeklik hissi yaratarak izleyici olaya inandırmaktadır. Sinematografik olarak, kameranın bakışı

nesneldir. Çekim ölçeği olarak yakın planlar (*close-up*) değil, genel plan tercih edilmektedir. Bu planlar içerisinde alan derinliği yaratılmaktadır. Kamera, duygu, ritim ve hareket olarak oyuncuyu takip edecek biçimde kullanılmaktadır. Bu takip de filmi gerçekliğe yaklaştırmaktadır. İzleyicinin seyir deneyiminde özgürlüğünün plan sekansında kullanılan çekim ölçeklerine göre genel planda özgürlük hissi varken diz/bel plan gibi daha dar kadrajlarda özgürlüğün yerini kısıtlama hissi aldığı sonuçlarına ulaşılmıştır.

Gelecek çalışmalarda plan sekans içeren farklı filmlerin bu çerçevede nitel araştırma yöntemleri ile (odak grup görüşmesi, vb.) incelenmesi sonucunda literatür daha da çeşitlenerek zenginleşebilecek, yeni çalışmalar sayesinde plan sekansın filmi gerçekliğe yaklaşması üzerinde daha geniş ve genel bir tanımlamaya ulaşılabilecektir.

**Hakem Değerlendirmesi:** Dış bağımsız.

**Çıkar Çatışması:** Yazar çıkar çatışması bildirmemiştir.

**Finansal Destek:** Yazar bu çalışma için finansal destek almadığını beyan etmiştir.

**Etik Onay:** Bu çalışmanın etik kurul onayı İstanbul Üniversitesi Sosyal ve Beşeri Bilimler Araştırmaları Etik Kurulu'ndan (Tarih: 23.03.2023; Sayı: 04) alınmıştır.

**Bilgilendirilmiş Onam:** Çalışmadan önce tüm katılımcılardan sözlü onam alınmıştır.

**Peer-review:** Externally peer-reviewed.

**Conflict of Interest:** The author has no conflict of interest to declare.

**Grant Support:** The author declared that this study has received no financial support.

**Ethical Approval:** The ethics committee approval of this study was obtained from Istanbul University Scientific Research and Publication Ethics Board (Date: 23.03.2023; Number: 04).

**Informed Consent:** Verbal informed consent was obtained from all participants before the study.

## Kaynakça/References

Andrew, J. D. (2010). *Büyük sinema kuramları* (Z. Atam, Çev.). Doruk Yayınları.

Armes, R. (2019). *Sinema ve gerçeklik tarihsel bir inceleme* (Z. Ö. Barkot, Çev.). Doruk Yayınları.

Barnouw, E. (1993). *Documentary a history of the non-fiction film*. Oxford University Press.

Barsam, R. (1973). *Nonfiction film: A critical history*. Indiana University Press.

Bazin, A. (2011). *Sinema nedir?* (İ. Şener, Çev.). Doruk Yayınları.

Büker, S. (1989). Film ve gerçek (I). *Kurgu*, 5(1), 105-112. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/1504024>

Brown, B. (2011). *Sinematografi kuram ve uygulama* (S. Taylaner, Çev.). Hil Yayınları.

Ceyhan, M., & Sancar, M. K. (2023). Gerçeklik ve mizansen arasında bir tanıklık hikâyesi: "İki Şafak Arasında" filminin mizansen eleştirisi. *Türkiye Medya Akademisi Dergisi*, 3(5), 195-215. <https://doi.org/10.5281/>

zenodo.7646805

- İnce, S. D. (2017). Biçimci sinema anlayışı: Rus Hazine Sandığı; Alexander Nikolayevich Sokurov. *Akdeniz Sanat*, 10(20), 31-43. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/427879>
- Ekinci, B. T. (2015). Plan sekans ve görsel devamlılık bağlamında Birdman. *Uluslararası Hakemli İletişim ve Edebiyat Araştırmaları Dergisi*, 7, 63-73. <https://rb.gy/q93ca>
- Ekinci, B. T. (2015). Visitors (2013) filminin mizansen analizi ve çağdaş sinemada uzun çekim. *Akademik Bakış Uluslararası Hakemli Sosyal Bilimler Dergisi*, 48, 416-425. <https://dergipark.org.tr/en/download/article-file/382989>
- İlic, E. (2022). İki Şafak Arasında. *SEKANS Sinema Kültürü Dergisi*, 19, 15-19. [http://sekans.org/docs/e-sayilar/2022-e19/\(e19\)%20Butun.Sayi.pdf#page=19](http://sekans.org/docs/e-sayilar/2022-e19/(e19)%20Butun.Sayi.pdf#page=19)
- Kavi, A. N., & Kavi, M. (2020). Sinemadaki teknik gelişmeler ışığında plan-sekansın film biçimine etkileri üzerine bir inceleme: 1917 örneği. *Akdeniz İletişim Fakültesi Dergisi*, 34, 11-44. <https://doi.org/10.31123/akil.781856>
- Medin, B., & Çakır, O. (2021). Bela Tarr sinemasında plan sekans kullanımı: Torino Atı filmi örneği. *Fırat Üniversitesi Sosyal Bilimler Dergisi*, 31(1), 365-380. <https://doi.org/10.18069/firatsbed.560029>
- Monaco, J. (2002). *Bir film nasıl okunur?* (E. Yılmaz, Çev.). Oğlak Yayınları.
- Nişancı, İ. (2018). *Teoride ve pratikte sinemada kurgu*. Doruk Yayınları.
- Sağlam, H. İ. (2019, Mart). Baştan sona plan-sekans çekilen filmler [Web log post]. <https://www.yumpu.com/tr/document/read/55497218/cinedergi-79>
- Teksoy, R. (2015). *Rekin Teksoy'un sinema tarihi cilt I*. Oğlak Yayıncılık.
- Yıldırım, C., & Sim, Ş. (2019). Türk sinemasında kurgu biçimleriyle öne çıkan iki film: Nokta ve Sen Aydınlatırsın Geceyi. *MANAS Sosyal Araştırmalar Dergisi*, 8(2), 1916-1937. <https://doi.org/10.33206/mjss.512564>