

GERÇEKLİK VE MİZANSEN ARASINDA BİR TANIKLIK HİKÂYESİ: “İKİ ŞAFAK ARASINDA” FİLMİNİN MİZANSEN ELEŞTİRİSİ

Mehmet Ceyhan*

Mustafa Kemal Sancar**

Özet

Bir sanat eserinin biçimsel özellikleri, onun içeriğini ve alımlamasını da etkileyen en temel etmenlerinden biridir. Sinema sanatı da -diğer hikâyeleştirme formlarına kıyasla- hikâye anlatma kapasitesini, biçime ilişkin olasılıklarının hacmine borçludur. Mimariden müziğe, resimden edebiyata birçok sanat dalının biçimsel özelliklerini kendi formu içinde işleyebilen sinema sanatı yaratıcıları da eserlerinde içeriğe ve o içeriğin alımlanmasına uygun biçimsel tercihler tasarlamaktadırlar. Bu çalışmada, yönetmen Selman Nacar'ın 2021 yılında çektiği “İki Şafak Arasında” filminin mizansen eleştirisi yapılarak, yönetmenin biçimsel tercihlerinin anlatı içindeki önemini ortaya çıkarılması amaçlanmaktadır. Nacar'ın burada ele alınan ilk uzun metraj filminde, kurmaca ve gerçeklik arasında kurduğu diyalektik ilişki, Türk sinemasında özellikle 2010 sonrasındaki eğilimi yansıtmaktadır. Bu cihetle, çalışmada öncelikle sinema ve gerçeklik ilişkisinin genel bir değerlendirmesi yapıldıktan sonra Türk sinemasının gerçekliğe ilişkin yaklaşımı tarihsel bir bağlamda açıklanmıştır. Burada toplumcu gerçekçi temayüllerin tüm yerli sinema geçmişinde görülmesine karşın, 2010 sonrasında çekilen bağımsız filmlerde gerçekliğe yaklaşmak için biçimsel arayışların kendine mahsus bir hal aldığına altı çizilmektedir. Bu çalışmada mizansen eleştirisi yapılan “İki şafak Arasında” filminde de tarafsız bir kamera konumlandırması, uzun olan ve plan-sekans kullanımı; söz konusu eğilime biçimsel bir müstesnalık kazandırmaktadır. Mizansen eleştirisi yönteminin tercih edilmesi nedeniyle bir mizansenini ortaya koyan kamera konumu, kamera hareketi, çerçeveleme, dekor/mekân, aydınlatma, oyunculuk gibi mizansen öğeleri ve arasındaki ilişki de irdelenmiştir. Bulgular incelendiğinde; “İki Şafak Arasında” filminde yönetmenin aktüel kamera kullanımı, plan-sekans ve uzun plan tercihleri, kameranın nesnel bakış açısıyla konumlandırılması ve doğal aydınlatma gibi tercihlerinin film stili bağlamında gerçekçilik etkisini arttırdığı görülmüştür.

Anahtar Kelimeler: Mizansen, Gerçeklik, İki Şafak Arasında, Film Eleştirisi.

*Sorumlu Yazar: Dr. Öğr. Üyesi. Düzce Üniversitesi, Sanat, Tasarım ve Mimarlık Fakültesi. mehmetceyhan0@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-9718-3189

**Arş. Gör. Dr. Batman Üniversitesi, Güzel Sanatlar Fakültesi, Radyo Televizyon ve Sinema Bölümü. mkemalsancar@gmail.com. 0000-0003-0163-4163

Geliş Tarihi: 16.01.2023 Kabul Tarihi: 31.01.2023 Yayın Tarihi: 28.02.2023

Atf Bilgisi / Reference Information

Ceyhan, M., Sancar, M, K. (2023). Gerçeklik ve Mizansen Arasında Bir Tanıklık Hikâyesi: “İki Şafak Arasında Filminin Mizansen Eleştirisi. Türkiye Medya Akademisi Dergisi. Cilt: 3 Sayı:5, s. 195-215. <https://doi.org/10.5281/zenodo.7646805>

Finansal destek var mı? Varsa, finansal destek kaynağını belirtiniz. (Cevaplanması zorunludur): **Hayır**
Çıkar çatışması var mı? Varsa belirtiniz. (Cevaplanması zorunludur): **Yok**
Teşekkür açıklaması var mı? Varsa belirtiniz. (Cevaplanması zorunludur): **Yok**

A WITNESS STORY BETWEEN REALITY AND MISE EN SCENE: THE MISE EN SCENE CRITIQUE OF “BETWEEN TWO DAWNS”

Mehmet Ceyhan*

Mustafa Kemal Sancar**

Abstract

The formal features of a work of art are one of the most fundamental factors that also affect its content and reception. The art of cinema also owes its capacity for storytelling -compared to other forms of storytelling- to the sheer volume of its possibilities for form. Cinema art creators, who can process the stylistic features of many art branches from architecture to music, from painting to literature in their own form, also design formal preferences in their works that are suitable for the content and the reception of that content. In this study, it is aimed to reveal the importance of the director's formal preferences in the narrative by making a “mise en scene” critique of director Selman Nacar's film "Between Two Dawns" shot in 2021. The dialectical relationship between fiction and reality in Nacar's first feature film, which is discussed here, reflects the trend in Turkish cinema, especially after 2010. In this respect, after making a general evaluation of the relationship between cinema and reality, Turkish cinema's approach to reality is explained in a historical context. Here, it is underlined that although social realist tendencies are seen throughout the history of domestic cinema, the formal pursuits to approach reality in independent films shot after 2010 have become unique. In the film "Between Two Dawns", which was criticized for “mise en scene” in this study, a neutral camera positioning, the use of a long one and a plan-sequence; gives a formal exception to the said trend. Due to the preference of the “mise en scene” criticism method, the relationship between the “mise en scene” elements such as camera position, camera movement, framing, decor/space, lighting, acting, which reveals a “mise en scene”, and the relationship between them are also examined. When the findings are examined; In the film "Between Two Dawns", it has been observed that the director's preferences such as the use of actual camera, shot-sequence and long-shot preferences, positioning the camera from an objective point of view and natural lighting increase the effect of realism in the context of the film style.

Keywords: *Mise En Scen, Reality, Between Two Dawns, Film Criticism.*

*Corresponding Author: Asst. Prof. Dr. Düzce University, Faculty of Art, Design and Architecture
mehmetceyhan0@gmail.com. ORCID ID: 0000-0001-9718-3189

**Research Assistant PhD. Batman University, Faculty of Fine Arts Radio, Television and Cinema
Department. mkemalsancar@gmail.com. 0000-0003-0163-4163

Received Date: 16.01.2023 Accepted Date: 31.01.2023 Published Date: 28.02.2023

Is there financial support? Indicate the source of financial support, if any. (Must be answered): No

Is there a conflict of interest? If so, please specify. (Must be answered): No

Is there a thank you explanation? If so, please specify(Must be answered): No

GİRİŞ

Bir sinema filminde anlamı yaratan unsurlar; biçimsel ve içeriğe ilişkin olmak üzere iki ana başlık altında ele alınabilir. İçeriği oluşturan öykü, diyalog ya da anlatı yapısı gibi etmenler; biçimsel unsurlar eşliğinde seyirci tarafından alımlanacak anlam evrenini meydana getirirler. Sinema gibi imgesel alanın baskın olduğu bir sanat dalında anlatının içeriğine ilişkin unsurların öne çıkmaması gerekmektedir. Alfred Hitchcock, sinemada bir öyküyü anlatırken ancak başvurulacak başka bir yol kalmadığında diyalogun kullanılması gerektiğini kendisinin de daima bir öyküyü öncelikle sinemaya özgü bir yöntemle anlatmaya çalıştığını belirtmektedir (Truffaut, 1987, s. 57). Gerçekten de sinema sanatını sanat kılan en temel yapıtaşı, onun imgesel gücüdür. İmgesel unsurlar ise Fransızca “sahneye koyma” anlamına gelen mizansen teriminin çatısı altında değerlendirilmektedir. Bu çalışma, anlatımın açık ve örtük anlamını imaja ilişkin biçimsel örüntüler yoluyla yaratmayı başarmış “İki Şafak Arasında” filminin söz konusu biçimsel özelliklerini çözümlemeyi amaçlamaktadır. Bir iş kazası etrafında gelişen olayları tarafsız bir açıdan sunan film, mizansenin tüm unsurlarını kullanarak seyirciyi anlatının “tanığı” konumuna yerleştirmektedir.

Filmin çözümlemesinde mizansen eleştirisi yöntemi kullanılmıştır. Mizansen, kısaca bir filmin çerçevesi içinde yaratılan imgelerin tümünü içeren kavramdır. Mizansen eleştirisi de filmde yer alan kamera açıları ve devinimler, ışık, dekor, kostüm ve oyunculuklar gibi tüm imgesel unsurların analizini gerektirmektedir. Bu nedenle çalışmada öncelikle mizansen meydana getiren unsurlar açıklanmış daha sonra ise mizansenin yarattığı gerçeklik temsili ile gerçek arasındaki ilişki irdelenmiştir.

Sinema sanatı ve onun gerçeklik ile ilişkisi, ilk sinema kuramcılarında itibaren sinema teorisinin ana konularından biridir. Biçimciler ve gerçekçiler olarak sinemada yaratılan gerçekliği iki ayrı perspektif içinde ele alan kuramcılardan ilk grup içinde yer alanlar gerçeğin sunumu ile ikinci grupta yer alanlar ise gerçeğin yansıması ile ilgilenmişlerdir. Sinemada gerçeğin ele alınışına dair yeni bir perspektif, Sovyet Sinemacılarından etkilenen İtalyan Yeni-Gerçekçi Akımı ve onları takip edenler tarafından ortaya konmuştur. İtalyan Yeni-Gerçekçilerden itibaren İngiliz Özgür Sinema Geleneği,

Fransız Yeni-Dalgacılar ve Güney Amerika’da ortaya çıkan Üçüncü Sinemacılar; sinemada gerçekliği, gerçeğin yansıtılmasının ötesinde, çektikleri filmlerle yaşanan gerçekliğe yaklaştırmak ve bu yolla seyirciyi de içinde bulunduğu yaşamsal etmenler hakkında bilinçlendirmeyi amaçlamaktadırlar.

Türk sinemasının klasik anlatı yapısı ağırlıklı ve biçimden çok söze dayalı bir sinema olduğu söylenebilir. Bunun en temel nedenleri arasında Türk Sinemasının eski Türk temaşa sanatlarından miras anlatım stratejilerini benimsemesi ve kendine has sinema dilini yaratamaması gelmektedir. Yeşilçam Sinemasının klasik anlatı yapısı uyuşmalarını takip eden yapısına karşın, 2000 sonrası bağımsız yerli yapımlarda çağdaş anlatı yapısı baskındır ve anlatımın gerçeklikle ilişkisi de biçimsel eksende seyretmektedir. Bu çalışmada söz konusu grup içinde değerlendirilen Selman Nacar’ın yönetmenliğini üstlendiği 2021 yapımı “*İki Şafak Arasında*” filmi, yarattığı mizansenin tüm unsurları vasıtasıyla gerçeğe olabildiğince yaklaşmak ve o gerçekliğe seyirciyi aracısız bir biçimde tanıdığı haline getirmektedir.

1. SİNEMA VE GERÇEKLIK: 2010 SONRASI TÜRK SİNEMASINDA GERÇEKÇİ EĞİLİMLER

İnsanın maddesel olanla onu kavrayışı arasındaki ilişki anlamında gerçekliğe en yakın sanatsal form sinemadır. Sinema filmi yoluyla, insan ve onu çevreleyen gerçekliğine en yakın benzetim yaratılabilir. Bu nedenle felsefi bağlam içinde gerçekliğin ele alınması, sinema filmleri yoluyla mümkün olabilmektedir. Belki de bu nedenle sinema sanatının doğuşundan kısa bir süre sonra, film kuramcıları tarafından filmsel gerçeklik ile onun maddesel gerçeklik arasındaki ilişkisi sıklıkla ele alınmıştır. Zira sinema, fotoğrafik gerçekliği başka birçok etmen vasıtasıyla işleyerek imgelerin ötesine -zamanın ve uzamın ötesine- taşıyabilen bir sanattır. “Sinematografi, zamanı yeniden kurar... Filme alınıp görüntülenecek mekânın düzenlenmesi, sahne tasarımı, dekor, kostüm, makyaj ve efektler yönetmene gerçek yaşamdaki mekân ve görünümleri kendi görüş ve amacı doğrultusunda değiştirme olanağı sağlar” (Gök, 2007). Araçsallaştırılan tüm sinematografik unsurlar, sanatçıya gerçeği ele alabilmesi için bir alan açmış olur.

Tüm dünyada filmlerin gerçeklik ile ilişkisini etkileyen, Sovyet sinemacılarından ilhamla sinemasını yaratan İtalyan yeni-gerçekçi akımdır. Sinemayı stüdyolardan sokağa, gerçeğin kalbine geri dönüşsüz bir şekilde taşıyan yeni gerçekçiler, Fransız Yeni Dalga'dan Cinema-Verite'e, İngiliz Free Cinema'dan Üçüncü Sinema hareketine kadar birçok akımın da ilham kaynağı olmuştur. 1960'lardan itibaren Yeni Gerçekçilik sonrasında bazı değişimlere işaret eden Kovacs'a (2010, s. 180) göre; biçimsel anlamda bu filmlerin bireysel psikolojik faktörlere daha fazla odaklanılmakta, bu nedenle amatör oyuncular yerine söz konusu psikolojik etkiyi daha iyi yansıtabilecek yıldız oyunculara başvurulmaktadır. Bir başka biçimsel farklılık ise çağdaş anlatım biçimlerinin daha fazla tercih edilmesidir. Açık uçlu öyküleme ve yabancılaşma ve doğrusal olmayan kurgu gibi faktörlere sıklıkla karşılaşılmaktadır.

Türkiye'de "Sinemacılar Dönemi" (Özön, 1985, s. 356) olarak adlandırılan 1950'li yıllardan, Yeşilçam sineması olarak bilinen film yapım ve dağıtım sisteminin fiilen sonlandığı 1990'a kadarki uzun yıllar boyunca anaakım yerli filmlerin birçok örneğinde toplumcu gerçekçi perspektifin az veya çok film diline hâkim olduğu söylenebilir. Film dilinden kasıt, içeriğe dair etmenlerden teşekküldür. Zira Türk sinemasının söze dayalı anlatım biçimi içinde gerçekçi yönelimler ancak hikâyeleme içinde varlık gösterebilmiştir. Yılmaz Güney ve Metin Erksan dışındaki hemen hemen hiçbir sinemacı da biçimsel kaygılarını filmlerine yansıtmamıştır. 2000'li yıllardan itibaren ise yeni bir sinema dilinden söz etmek mümkündür.

Atam'ın (2011) "Yeni Türkiye Sineması" olarak adlandırdığı ve 1996 yılı itibariyle başlattığı dönem, yerli sinemanın hem popüler ticari filmlerinde hem de bağımsız sanat filmlerinde bir miladı işaret etmektedir. 2010 sonrasında ise genç yönetmenlerin bağımsız yapımlarında gerçekçilik bağlamında dikkate değer bir yönelimin olduğu iddia edilebilir. Bu açıdan özellikle Aslı Özge (Hayat Boyu, 2013), Erol Mintaş (Annemin Şarkısı, 2014), Pelin Esmer (Gözetleme Kulesi, 2012), Seren Yüce (Çoğunluk, 2009) ve Belma Baş (Zefir, 2010) gibi yönetmenlerin kayda değer çalışmaları bulunmaktadır. Bu filmlerde gerçekçi biçimsel unsurlar eşliğinde hikâyeleri şimdiki kadar yerli sinema içinde ıskalanmış insanların yaşamları perdeye yansımıştır.

Bu çalışmada ele alınan “İki Şafak Arasında”ya benzer hikâye, karakter ve anlatım biçimlerinin yer aldığı “Zerre” (Erdem Tepegöz, 2012), “Nefesim Kesilene Kadar” (Emine Emel Balcı, 2015) ve “Babamın Kanatları” (Kıvanç Sezer, 2016) gibi filmlerde de gerçekçi bir anlatım stratejisi içinde işçi sınıfının çalışma koşullarını merkezine alan öyküler aktarılmıştır. Tüm bu sözü edilen filmlerin ışığında 2010’lu yıllar itibariyle madunların ve özellikle emek sınıfının hikâyelerine odaklanan filmlerin bağımsız yerli yapımlar içinde önemli bir eğilimi oluşturduğu görülmektedir.

2. SİNEMADA MİZANSEN ELEŞTİRİSİ

Mizansen terimi, yönetmenin film karesi içinde görünen öğelerin düzenlenmesi ve yapılandırılmasını imler. “Orijinal olarak Fransızca olan “mise-en-scène”, sahneye koyma anlamına gelir ve ilk olarak tiyatro oyunlarını yönetme eylemini aktarmak için kullanılmıştır. Bu terimin sinema sanatı içindeki anlamı, yönetmenin film karesi içinde görünen tüm öğeler üzerindeki kontrolünü ifade etmektedir (Bordwell ve Thompson, 2012, s. 118). Mizansen; dekor/mekân, aydınlatma (ışık), kostümler, saç/makyaj, kompozisyon, kamera konumu, çerçeveleme ve çekim ölçekleri gibi öğeleri içerir. Mizansen eleştirisi ise; bu öğeler arasındaki ilişkiyi irdeler ve filme etkisini değerlendirir. Söz konusu kavrama film eleştirileri içinde ilk dikkat çeken eleştirmenler; Jean-Luc Godard, Claude Chabrol, Jacques Rivette, François Truffaut gibi “Chaiers du Cinéma” yazarları olmuştur. Bu yazarlar içinde özellikle Truffaut, senaryo ile onu filme almak arasındaki zıtlığa işaret etmektedir (Kabadayı, 2013, s. 113-114). Bu zıtlık, senaryonun yazılışı sırasında yapılan tercihlerin film çekim sırasında nasıl uygulandığını sorunsallaştırmaktadır. Başka bir ifadeyle bu zıtlık üzerine eğilmek, film çekim sırasında yapılan tercihlerin filmdeki etkisini anlamaya yardımcı olmaktadır.

Sarris’in (2010, s. 42-43) “auteur” terimi içinde kategorize ettiği kendi üslubunu ortaya koyabilmiş yaratıcı yönetmenlerin karşısında konumlandığı “metteur-en-scène” terimi, dar anlamıyla bir senaryoyu sahneye koyan yönetmenleri ifade etmektedir. Bu yönetmenlerin çektikleri filmlerin niteliğinin, senaryonun niteliğiyle doğrudan doğruya ilişkili olduğu varsayılmaktadır. Auteur olarak adlandırılan yönetmenler, senaryonun sınırlarını aşarak, ötesine geçmeyi başaran yönetmenlerdir. Bu yönetmenler, senaryonun

kalitesine bakılmaksızın iyi filmler çekebilirler ve filmlerinin kalitesinin senaryoya göre değil, kendi stil ve görüşlerine göre değerlendirildiğini savunurlar. Thomas Elsaesser ve Waren Buckland, mizansen eleştirisinin genel olarak konu ve biçim arasındaki ilişkiye; kısaca “ne” ile “nasıl” arasındaki ilişkiye işaret ettiğini belirtmektedirler (Elsaesser ve Buckland’dan akt. Kabadayı, 2013, s. 114).

Mizansen eleştirisi, planlar arasındaki ilişkinin aksine, uzam ve zamanı merkeze alan plan-sekans çekim gerektirir. Plan-sekans; yönetmenin uzun çekim yapmasına izin veren, başka bir görüntüye kesme yapmadan anlatımın değişmesine ve gelişmesine imkân veren bir çekim biçimidir. Bu bağlamda mizansen ile kastedilen görüntüdeki kesintisiz gelişmedir. Böylece uzun çekim, mizansenin mümkün kılar ve planların uzun sürmesi, mizansenin zeminini oluşturur (Henderson’dan akt. Martin, 2014, s. 68). Kurgunun tek ve/veya uzun plandan hareketle yapılandırılması, filmdeki dramatik yapının gerçeğe yaklaşmasını sağlamaktadır. İnsanlar, içinde buldukları imajlar dünyasını kesintisiz(miş) gibi algılama eğilimindedirler. Bu nedenle seyircinin kendi gerçekliğine olabildiğince yaklaşmak isteyen sinemacılar, uzun çekimleri veya plan-sekansları tercih etmektedirler. Krzysztof Kieślowski, Teodoros Angelopoulos ve Béla Tarr gibi sinemasal evren içinde gerçekliği yakalama amacıyla uzun çekimlere başvuran yönetmenler; filmlerinde yalnızca filmsel gerçekmiş gibiliği değil, insana dair gerçekliğin tüm veçhelerini sanat yapıtlarıyla yakalamayı başarmış isimlerdir.

Andre Bazin, mizansenin gerçekçi filmin dönüm noktası olduğunu öne sürer. Mizansen ile Bazin’in kastettiği, derin odak görüntüleme ve plan-sekanstır. Bu teknikler, izleyicinin filmin dünyasına eskisine göre çok daha fazla katılmasına olanak sağlar. Böylece Bazin, alan derinliğinin gelişimini yalnızca başka bir sinemasal aygıt olarak değil, ama daha çok sinema dili tarihinde ileriye doğru atılmış diyalektik bir adım olarak görür (Monaco, 2001, s. 386).

Film eleştirisinde, filmin tek bir sahnesi bile eleştirinin konusu olabilir ve bu sahne yönetmenin mizansen becerisini göstermek üzere, görsel kaygılarını dışa vuran en iyi örneklerden birisi olarak ya da içeriksel kaygılarının en iyi dışavurumunu taşıyan bir sahne olarak dikkat çekebilir. Mizansen eleştirisi, film çekimi, film biçimi ve konu

arasında yaratıcı bir ilişki içerir ve konunun biçimsel dönüşümünü yansıtarak değerlendirir (Özden, 2004, s. 80). Bu nedenle mizansen eleştirisi vasıtasıyla filmin anlatımını ortaya koyan etmenler bütünsel bir perspektif ile değerlendirilebilmektedir. Bu yolla yapılan eleştiri neticesinde yönetmenin özgün karakteristiği de ortaya çıkmış olur. “Mizansen, eleştirmenin sinematografik çalışmanın özgüllüğünü saptayabileceği yönetmenin kontrolündeki etkili bir araçtır. Diğer bir deyişle eleştirmen, mizansene bakarak bir filmin özgün stilini ortaya çıkarabilir” (Hayward, 2012, s. 301).

3. “İKİ ŞAFAK ARASINDA” FİLMİNİN MİZANSEN ÇÖZÜMLEMESİ

“İki Şafak Arasında” filmi, adından da anlaşılacağı üzere, bir günün sabahında başlayıp ertesi günün sabahında sonlanan, yirmi dört saatlik zaman diliminde geçen bir hikâyedir. Filmin öyküsü kısaca şu şekildedir: Kadir (Mücahit Koçak), babası İbrahim’e (Ünal Silver) ait olan, tekstil fabrikasında ağabeyi Halil’le (Bedir Bedir) birlikte yöneticilik yapmaktadır. Kadir, işleri yürütmede ağabeyi kadar sorumluluğu ve etkisi olmasa da elinden geldiğince aile işlerine destek olmaya çalışan biridir. Fabrika, yurtdışına ihraç edilecek ürünleri sipariş tarihine yetiştirebilmek için aralıksız çalışmaktadır. Bu yoğun iş temposunun akşamında Kadir, evlenme planları yaptığı kız arkadaşı Esmâ’nın (Burcu Gölgedar) ailesiyle tanışma yemeğine gideceği için heyecanlıdır. Fabrikada işçi olarak çalışan Murat (Mehmet Emin Kadagan), patronlarının isteği üzerine arıza yapan makineyi tamir ederken bir patlama gerçekleşir ve makinenin içinde sıcak su buharına maruz kalarak yaralanır. Bu elim olay neticesinde fabrikanın üretim çarkları da durur.

Kaza haberini Murat’ın karısı Serpil’e (Nezaket Erden) söylemeyi üstlenen Kadir, işçinin ailesi için elinden gelen maddi fedakârlığı yapmaya da hazırdır. Bunun karşılığında ise Serpil’den, iş kazasının yol açacağı olası hukuki sorumluluklardan kendisini ve ailesini kurtarabilmek için avukatlarının hazırladığı bir dilekçeyi imzalamasını ister. Kadir, bu süreç içinde ailesi tarafından yanlış ve eksik bilgilendirilir. İbrahim, büyük oğlu Halil ve Avukat’ın senaryosuna göre kazanın tüm sorumluluğu Murat’ın işgüzarlığına ve alkol problemine yıkılır. Kadir de kendisine verilen bu bilgiler ışığında Murat’ın ailesi ile görüşür ve dilekçeyi imzalatma işini üstlenir. Kadir’in bütün

çabasına rağmen; avukatlarıyla birlikte ağabeyi ve babası, işveren olarak hukuki sorumluluklarından kurtulmanın yollarını ararken; bir yandan da siparişleri yetiştirebilmek için ara verilen üretimi en kısa sürede başlatmak istegindedirler.

Aile, Avukatlarının (Erdem Şenocak) önerisi üzerine, başlarına gelen bu işten kurtulmak için, güvenlik önlemi almadan tamirat işine girişen Murat'ın tüm sorumluluğu üstlendiği; ayrıca kaza esnasında alkollü olduğu beyanını içeren bir dilekçeyi karısı Serpil'e imzalatma niyetindedir. Tüm bunlar olurken işçinin öldüğü bilgisi Kadir'den ve işçinin ailesinden gizlenir. Kadir, ailesinin ahlaki çelişkilerine tanık olması ve sistemin devam etmesi adına kendisinin kurban seçilerek gözden çıkardığını fark etmesiyle sarsılır. Kadir için artık tek seçenek vardır; ya dava süreci başlamadan yurtdışına kaçacaktır ya da ailesini korumak adına sorumluk üstlenip hapis yatacaktır.

3.1. Sahneleme: Kamera Konumu, Hareketi, Çerçeveleme ve Kompozisyon

Fabrikada üretim çarklarının döndüğü ve işçilerin yoğun olarak çalıştığı bir mesai gününün ilk saatleriyle film açılır. Yönetmen, filmin açılışında tekstil fabrikasının kumaş üreten makinelerini merkeze alan çerçeve/kadraj seçimleriyle ve tercih ettiği görsel kodlarla izleyiciye burjuva ve işçi arasında geçen, emek üzerine bir film anlatmak istediğinin işaretlerini verir. Üretim yapan bir makinenin arızalanması nedeniyle patronlar tarafından işçilerin siparişleri yetiştirme baskısına tanık olduğumuz sahnede, aktüel kamera (Burada tripod ya da kamerayı sabitlemek adına başka bir ekipman kullanılmamıştır.) kullanımı tercih edilmiştir. Kamera kullanımındaki bu biçim tercihi filmin başından sonuna kadar devam eder. 2000'li yılların ilk yarısından itibaren uluslararası alanda başarı kazanan Romen Yeni Dalgası (Romanian New Wave) ve İran sinemasında sıkça tercih edilen benzer aktüel kamera kullanımı, film stili bağlamında ele alınan filmi belgesel türüne yaklaştıran gerçekçi bir estetik yarattığı söylenebilir.

Kaza gerçekleşikten sonra durum değerlendirmesi yapmak üzere aile üyeleri ve avukatları, fabrikanın ofisinde bir araya gelirler. Bu sahne, filmin uzun planlarından bir tanesidir (bkz. Görsel-1). Tek plan çekilen sahnede kamera, toplantıdaki beşinci kişiymiş gibi nesnel bir konuma yerleştirilir. Kameranın konumlanmasındaki bu tercih, seyircide tanıklık hissini yaratığı söylenebilir. Kameranın nesnel konumlandırması ve seyirciyi

yönlendirmeden “tanıklık” etme deneyimi konumundaki bakış açısı ve çerçeve tercihleri film başından sonuna kadar devam eder. Yönetmen Nacar, sahneleri parçalamak yerine filmin tamamında uzun plan ya da plan-sekans yöntemini tercih etmiştir. Bu nedenle diyalog üzerine kurulan bu sahnede olduğu gibi açı-karşı açı çekimi yerine mizansenin başından sonuna kadar sahne nesnel bakış açısıyla ve tek plan çekilmiştir. Yönetmen, filmin tamamında sahne bitmeden kamera konumunu ve açısını değiştirmez. Nacar, her sahneyi “master plan” (sahnelerin kesintisiz genel çekimi) yöntemiyle çeker. Bu tercihler ile filmdeki gerçekçi-mizansen ve seyirci üzerinde tanıklık etkisinin artırdığı söylenebilir.



Görsel-1: Aile üyeleri ve Avukat'ın kaza üzerine yaptığı görüşme.

Bir diğer sahnede Kadir, fabrikanın ikinci katında ofisin bulunduğu merdivenlerin tepesinde vardiya değiştiren işçileri izler (Görsel-2). Yönetmenin genel plan çekim ölçeklendirmesiyle tercih ettiği bu çerçeve; işçi ve işveren arasındaki sınıfsal farklılığı gösteren bir kompozisyona dönüşür.



Görsel-2: Kadir'in fabrikada işçileri yüksek bir konumdan seyretmesi.

Serpil'in kocasının öldüğünden habersiz, sağlık durumu hakkında başhekimden bilgi aldığı sahnede, fabrikanın avukatının Serpil'in arkasında ve ayakta beklediği görülür (Görsel-3). Aynı esnada Kadir'in koridorda Serpil'in oğlu Akif ile konuştuğu sahnede çerçeve, odanın dikey konumdaki kapı eşiği çizgileriyle kompozisyon olarak ikiye bölünmüştür.



Görsel-3: Kadir, Akif, Serpil ve Avukat'ın tek plan içindeki konumlandırılması.

Avukatın serpilin arkasındaki duruşu ve takındığı tavır son derece tahakküm edici bir halde iken, Kadir'in Akif ile aynı düzlemde konumlandırıldığı görülmektedir. Yönetmen bu mizansen tercihi ile Kadir ve Avukatın karakterleri hakkında seyirciye bir bakış açısı sunar.

Kadir'in, ailesini kurtarmak adına kazanın sorumluluğunu işçileri Murat'ın üstüne yıkacağı dilekçeyi Serpil'e imzalatmak için hastaneye gittiği sahnede (Görsel-4); bir hastane odasında Serpil ve Murat'ın akrabaları yer almaktadır. Söz konusu sahne mizansen açısından filmin en kalabalık sahnesi olarak karşımıza çıkar.



Görsel-4: Kadir'in dilekçeyi aile üyelerine okuduğu sahne düzeni.

Bu kalabalık sahenin yer aldığı filmin genel akışında da zaman zaman karşılaşılan açık çerçeve (karakterlerin çerçevenin dışına taşması) kullanımı görülmektedir. Serpil ve Murat'ın kardeşi Mahmut'un dilekçede yer alan ve Murat'ı suçlayan ifadelerle şiddetli itirazına tanık olunan sekansta kamera, oyuncu dinamiklerine bağlı bir şekilde, sahne durağan olduğunda sabit ve sahne gerginleştiğinde de hareketli bir yapıya dönüşmektedir. Tartışmanın tırmanması neticesinde mizansen koridora doğru taşınır. Kamera, Kadir'i plan-sekans çekimle takip eder.

Filmin doruk noktası; Kadir'in, Murat'ın kaza anında alkollü olup olmadığını öğrenmek üzere hastaneye gittiğinde onun olay günü öldüğünü öğrenmesidir. Burada büyük bir şok yaşayan Kadir, ağabeyi Halil ve babası ile yüzleşmek için eve gider. Yönetmen, bu sahnede ilk defa omuz üstü (amors) çekim tercih etmiştir. Murat çerçevenin ön alanında sağda, babası orta alanda, Kadir ise arka alanın merkezine yerleştirilmiştir. Ailesi tarafından suçun sorumluluğun kendi üzerine yıkıldığını anlayan Kadir, kurban konumunda çerçevenin merkezinde yer almaktadır. Filmin açılış sahnesinde olduğu gibi filmin kapanışında fabrikanın üretim çarkları çalışmaya devam eder. Yönetmen bu çerçeve/kadraj seçimleriyle; kapitalist çarkın her ne olursa olsun, tüm

acımasızlıklara ve her tür ahlaki çelişkiye rağmen dönmeye devam edeceğini seyirciye aktarmış olur.

3.2. Aydınlatma (Işık)

Bordwell'e (2012, s. 131) göre; "bir görüntünün etkisinin büyük bölümü ışığın etkisinden gelir. Sinemada ışık, aksiyonu görmemizi sağlayan sadece aydınlatmadan daha fazlasıdır". "*İki Şafak Arasında*" filminin ışık tasarımına bakıldığında gerçekçi mizansen estetiğine uygun bir doğal aydınlatma tercih edildiği görülmektedir



Görsel-5: İç mekân aydınlatmasına örnek bir sahne

Gündüz dış mekânlarda ışık ya hiç kullanılmamış ya da küçük dolgu tahsiller ve yansıtıcılarla desteklenmiştir. Gece iç sahnelerinde ise; mekânın kendi doğal aydınlatması korunduğu söylenebilir.



Görsel-6: Gece dış mekânda ışık kullanımı.

Kadir'in ahlaki sorgulamalarının olduğu sahnelerde yoğun gölgelerin olduğu düşük aydınlatma tercih edilirken; karanlık alanlarda siluet hali içindeki konumlandırılışı, Kadir'in içinde bulunduğu psikolojiyi yansıtmaktadır.

3.3. Mizansenin Diğer Unsurları: Dekor, Mekân, Kostüm, Makyaj ve Oyuncu Performansları

Corrigan (2007), “dekorun bir sahnenin filme alındığı gerçek ya da film için inşa edilmiş mekânı vurguladığını belirtmektedir” (s.84). “İki Şafak Arasında” filminde görülen mekânların tamamı gerçek mekânlardır. Filmde görülen mekânlar; fabrika, fabrikanın içinde yer alan ofis, hastane, Kadir ve ailesinin evi, Murat ve Serpil'in evi, Avukat'ın bürosu ve Esmâ'nın evidir.



Görsel-7: Murat ve Serpil'in evi.

Filmin merkezinde bir iş kazası olduğu için, filmin ana mekânının da fabrika olduğu söylenebilir. Fabrika, bir mekândan ziyade anlatının merkezinde yer aldığı için filmin açılışı ve kapanışı dâhil olmak üzere anlatının başından sonuna kadar içinde bulunan işçiler, makineler, üretim çarkları ve tüm detaylarıyla birlikte âdeta ana karakterlerden birine dönüşmüştür.

Serpil'in evi; şehrin periferisinde yer alan, imgesel olarak da alt sınıfa mensup insanların ikamet ettiği bir mahallede tek katlı küçük bir evdir. Evin içi de sosyo-ekonomik statüyü yansıtacak şekilde eski ve özenli olmayan bir şekilde düzenlenmiştir.

Dekor gibi kostüm ve makyaj da filmin içinde özel işlevlere sahip filmik unsurlardır. Street'ten aktaran Hayward'ın (2012, s. 413) belirttiği üzere; kostüm mizansenin tamamlayıcı bir parçasıdır ve gerçekçilik, performans, toplumsal cinsiyet, statü ve güç kavramlarıyla bağlantılı karmaşık etkiler tarafından hükmedildiğinin kabulüyle başlayarak farklı şekilde anlaşılması gerekmektedir.

“İki Şafak Arasında” filmi, gerçekçi bir film stiliyle çekildiği için kostüm ve makyaj tasarımı da son derece günlük, doğal ve karakterlerin sosyo-ekonomik özelliklerini yansıtacak bir biçimde yapılarak gösterişsiz bir izlenim vermektedir.



Görsel-8: Filmin ana mekânı olan fabrikanın iç görünümü.

Yönetmen Selman Nacar da bir söyleşisinde karakterden yola çıkarak hikâyesini kurguladığını belirtmektedir (Göl, 2022). Filmdeki ana kara karakterlere bakıldığında öncelikle filmin başrolünü üstlenen ve anlatının merkezinde yer alan Kadir'in, fabrika sahibi orta-üst sınıf muhafazakâr bir ailenin iyi eğitilmiş iki erkek kardeşinden birisi olduğu görülmektedir. Ailesiyle birlikte yaşayan, fabrikadaki işlere yardımcı olan Kadir; babasından çekinen, kız arkadaşı ile yaptığı evlilik planını dahi onunla konuşmaktan imtina eden, sigara içtiğini bile gizleyen bir karakterdir. Bu yönüyle Kadir ile babası arasındaki ilişkinin, mensubu oldukları zümreyi yansıttıkları da ileri sürülebilir.

Kadir'in sakin ve çekingen tavrına karşılık Halil, babasından sonra işleri devralan ve fabrikada esas söz sahibi olan karakter konumundadır. Para odaklı, sorunları kendi yöntemleriyle çözen, işçi haklarına dikkat etmeyen yeni nesil işveren bir karakter profilini temsil etmektedir. Baba ise artık yaşlandığı için sorumlulukları başta Halil olmak üzere

oğullarına devretmiş olmasına karşın hâlâ karar veren konumdadır. Serpil ise; eşinin sağlığı dışında hiçbir şey düşünmeyen, dürüst, ahlaklı -bu anlamda iki boyutlu- bir ev hanımı karakteridir. Kaza nedeniyle patronları tarafından birçok kez para teklif edilmesine karşın kabul etmemektedir.



Görsel-9: Filmin ana karakterleri olan Kadir, babası İbrahim ve ağabeyi Halil

Mahmut ise; fevri ama dürüst, art niyet hissettiğinde çabuk parlayan bir karakteri temsil eder. Avukat; işçi ailesiyle empati duymayan, son derece çıkarıcı ve vurdumduymaz bir karakterdir. Hukukun evrensel gereklilikleri yerine, hukuk dışı yol ve yöntemler önerebilen bir kişidir.



Görsel-10: Filmde yer alan diğer önemli karakterler Avukat, Serpil ve oğlu Akif.

Meslek etiği olmayan avukat karakteri, Serpil'i hastaneye götürürken, kendisinin ortalığı telaşlandırdığı gerekçesiyle suçlamaktan geri durmaz. Gerginliği azaltmak için

Serpil'in oğlu Akif'e çantasından çıkardığı şekerleri uzatırken, Akif yerine Arif diye seslenmesi de çocuğu önemsemediği şeklinde yorumlanabilir. Mizansen içinde Avukat karakteri, her duruma ayak uyduran ve başkalarını umursamayan biri olarak tasvir edilmektedir.

SONUÇ

Film öyküsünün yirmi dört saatlik bir zaman diliminde geçtiği "*İki Şafak Arasında*" filmi, gerçeklik ve zaman kavramı üzerine inşa edilmiştir. Film içinde yer alan mizansen öğeleri arasındaki ilişkilerin irdelendiği bu çalışmada, yönetmen Selman Nacar'ın anlatıyı baştan sona kadar uzun plan ve plan-sekanslar ile ördüğü görülmüştür. Yönetmenin bu tercihinin arkasında, izleyenlere filmsel zamanı deneyimleme fırsatının yaratıldığı tespit edilmiştir. Tıpkı uzun plan tercihlerinde olduğu gibi yönetmen, kamerayı nesnel bir konuma yerleştirerek, seyircide olaylara tanıklık etme deneyimini yaratmak amacını gerçekleştirdiği gözlemlenmiştir.

İş kazasını merkeze alan, işçi ve işveren arasındaki emek, hukuk ve iş ahlakının sorgulandığı bir temaya sahip olan film, baştan sonra aktüel kamera kullanımı tercihiyle de dikkat çekmektedir. Sahneler kendi içinde kaotik veya gergin yapıdaysa kameranın sallantılı olduğu bir kullanım varken, sakin sahnelerde ise durağan bir aktüel kullanım tercih edilmiştir. Bu bağlamda kameranın oyuncu dinamikleriyle birlikte hareket ettiği söylenebilir. Ayrıca aktüel kamera tercihi ile film biçiminde belgesel türüne yakın bir gerçeklik etkisi yaratılmıştır. Yönetmenin mekân tercihlerine bakıldığında, dekor kullanmak yerine gerçek mekânların tercih ettiği görülmüştür. Ayrıca filmin anlatı evrenine uygun bir şekilde kostüm, saç-makyaj ve aksesuarın gerçekçi bir biçimde tasarlandığı da gözlemlenmektedir.

2010 sonrasında bağımsız yerli yapımlarda görülen gerçekçi biçimsel arayışların, "*İki Şafak Arasında*" ile devam ettiği görülmektedir. Türkiye'de özellikle büyük maden kazası faciaları ve başka büyük iş kazaları nedeniyle gündemi işgal eden iş güvenliği meselesi, bu filmde de işlenmiştir. Özellikle iş kazası süreci içinde gerçekleşen hukuki sorumluluklara dair yaşanan trajedilere ışık tutan "*İki Şafak Arasında*" filmi, mağdurların yaşadıkları dramı yansıtmının ötesine geçerek, yalnızca kazanın kendisinin değil, aynı

zamanda kaza sonrasında yaşanan problemleri soğukkanlı bir biçimde yansıtmayı başararak da takdiri hak etmektedir.

Prömiyerini 2021 yılında San Sebastián Film Festivali'nde yapan “*İki Şafak Arasında*” adlı yapım, Selman Nacar'ın ilk uzun metrajlı filmidir. Daha önce “*Kuyu*” (2015), “*Eşik*” (2018), “*Alex*” (2019), “*Kadir*” (2020) adlı kısa metraj filmler çekmiş olan yönetmen, “*Tuzdan Kaide*” (Burak Çevik, 2018) filminde ise yapımcılık yapmıştır. Ulusal ve uluslararası birçok film festivalinden ödüllerle dönen Nacar, “*İki Şafak Arasında*” filmi ile 39. Torino Film Festivali'nde en iyi film ödülünün sahibi olmuştur. Selman Nacar, yazar ve yönetmen olarak “*İki Şafak Arasında*” adlı filmiyle hem biçim hem de içerik olarak Türk sineması adına olgun bir yapım ortaya koymuştur. Nacar'ın ileride yapacağı filmler için de “yaratıcı yönetmen sineması” bağlamında farklı biçim denemelerinin içinde olacağını ve bu bağlamda da Türk sineması adına seyircide yeni beklentiler oluşturduğu söylenebilir.

KAYNAKÇA

- Bordwell, D. & Thompson, K. (2012). *Film Sanatı* (E. Yılmaz & E. S. Onat, Çev.). Ankara: De Ki.
- Corrigan, T. (2007). *Film Eleştirisi*. (A. Gürata, Çev.). Ankara: Dipnot.
- Gök, C. (2007). Sinema ve Gerçeklik. *Sosyal Bilimler Dergisi*, 1 (2), s. 112-123.
- Göl, B. (2022). “Selman Nacar ile İki Şafak Arasında Üzerine Söyleşi: ‘Bu Köhnemiş Sistemi Anlatmak’”(2) Erişim Adresi: <https://altyazi.net/soylesiler/selman-nacar-ile-iki-safak-arasinda-uzerine-soylesi/> (Erişim Tarihi 05.01.2023).
- Hayward, Susan (2012). *Sinemanın Temel Kavramları* (U. Kutay ve Metin Çavuş, Çev.). İstanbul: Es.
- Kabadayı, L. (2013). *Film Eleştirisi Kuramsal Çerçeve ve Sinemamızdan Örnek Çözümlemeler*. İstanbul: Ayrıntı.
- Kovacs, Andras Balint (2010). *Modernizmi Seyretmek* (E. Yılmaz, Çev.). Ankara: De Ki.
- Martin, A. (2014) *Mise en Scène and Film Style*. Australia: Palgrave Macmillan.
- Monaco, J. (2001). *Bir Film Nasıl Okunur? Sinema Dili, Tarihi ve Kuramı* (E. Yılmaz, Çev.). İstanbul: Oğlak.
- Özden, Z. (2004). *Film Eleştirisi*. Ankara: İmge.
- Özön, N. (1985). *Sinema Uygulayımı Sanatı Tarihi*. İstanbul: Hil.
- Sarris, A. (2010). Auteur Kuram Üzerine Notlar (Barış Kılıçbay, Çev.). A. Karadoğan (ed.), *Sanat Sineması Üzerine içinde* (41-46). Ankara: De Ki.
- Truffaut, F. (1987). *Hitchcock* (İ. Hızlı, çev.). İstanbul. AFA.

EXTENDED ABSTRACT

Beginning with Soviet filmmakers, many film artists and theorists have developed approaches to the relationship between cinema and reality. However, it is the Italian neo-realist movement that influenced the relationship of films with reality all over the world and created their cinema with inspiration from Soviet filmmakers. Neo-realists, who irreversibly moved the cinema from the studios to the streets and into the heart of reality, have also been a source of inspiration for many international movements. As a result of some changes after neorealism from the 1960s, these films focus more on individual psychological factors in the formal sense, therefore, star actors who can better reflect the psychological effect in question are applied instead of amateur actors. Another stylistic difference is the preference for contemporary expression forms. Factors such as open-ended narrative and alienation and non-linear fiction are frequently encountered.

The film "Between Two Dawns", as the name suggests, is a story that takes place in a twenty-four-hour period, starting in the morning of one day and ending in the morning of the next day. The story of the film is briefly as follows: Kadir is the manager of the textile factory owned by his father İbrahim together with his older brother Halil. Although Kadir does not have as much responsibility and influence as his brother in running the business, he is someone who tries to support family affairs as much as he can. The factory works nonstop in order to deliver the products to be exported abroad to the order date. In the evening of this busy work schedule, Kadir is excited to go to a meeting with the family of his girlfriend Esmâ, whom he is planning to marry. Murat, who works as a worker at the factory, is repairing the malfunctioning machine at the request of his bosses, when an explosion occurs and he is injured by being exposed to hot water vapour inside the machine. As a result of this tragic event, the production wheels of the factory also stop. Kadir, who undertakes to tell the news of the accident to Murat's wife Serpil, is also ready to make the best financial sacrifice for the worker's family.

The film opens with the first hours of a working day, where the production wheels are spinning and the workers are busy working in the factory. At the opening of the film,

the director signals that he wants to tell the audience a film about labour, which takes place between the bourgeois and the worker, with the frame/frame selections that center the fabric-producing machines of the textile factory and the visual codes he prefers. In the scene where we witnessed the pressure of the workers to fulfil orders by the bosses due to the failure of a production machine, the use of an actual camera was preferred. This format preference in the use of the camera continues from the beginning to the end of the film.

The film, which focuses on the occupational accident and has the theme of questioning the labour, law and morality between the worker and the employer, draws attention with its choice of current camera use from the beginning. If the scenes are chaotic or tense in themselves, there is a use where the camera is wobbly, while a static current usage is preferred for calm scenes. In this context, it can be said that the camera moves with the dynamics of the player. In addition, with the choice of the current camera, a reality effect close to the documentary type was created in the form of film. When the location preferences of the director are examined, it is seen that real places are preferred instead of using decor. In addition, it was revealed as a result of the mise en scene criticism that the costume, hair-make-up and accessories were designed realistically in accordance with the narrative universe of the film. The climax of the film; When Kadir goes to the hospital to find out if Murat was drunk at the time of the accident, he learns that he died on the day of the incident. Kadir, who is shocked here, goes home to confront his older brother Halil and his father. For the first time, the director preferred over-the-shoulder shooting for this scene. Murat is placed in the front area of the frame on the right, his father in the middle area, and Kadir in the center of the back area. Kadir, who understands that the responsibility of the crime has been placed on him by his family, is at the center of the frame in the position of the victim. As in the opening scene of the film, the production wheels of the factory continue to work at the close of the film. With these frame/frame selections, the director; it conveys to the audience that the capitalist wheel will continue to turn, despite all cruelty and all kinds of moral contradictions