



# NURİ BİLGE CEYLAN VE YAVAŞ SİNEMA

Kurtuluş Özyazıcı

## Öz

Son yıllarda adları daha sık telaffuz edilen yavaş filmler, 2010'larla birlikte tanımlanmaya başladı, sahip oldukları ortak özellikler belirlenmeye çalışıldı. Uzun çekimlerin yer aldığı, sabit kameranın baskın olduğu, genelde suskun karakterlere sahip yavaş filmler, bir film türü olmaktan çok bir tarz olarak özellikle festivallerde izleyicinin karşısına çıkmaktadır. Gerçekçi film kuramlarıyla ilişkilendirilen ve Béla Tarr, Tsai Ming-liang gibi yönetmenlerin filmlerinin ilk sıralara yazıldığı yavaş filmler listesinde Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri de yer almaktadır. Bu yazıda yavaş sinema tartışmalarından yola çıkarak Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri öykü ve söylem açısından incelenmiş, filmlerinin yavaş sinemaya ne oranda dâhil olduğu tartışılmıştır.

**Anahtar Sözcükler:** Yavaş sinema, Nuri Bilge Ceylan, uzun çekim, düşündürücü sinema, suskunluk.

Geliş Tarihi | Received: 02.08.2020 • Kabul Tarihi | Accepted: 01.09.2020

30 Eylül 2020 Tarihinde Online Olarak Yayınlanmıştır

ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9913-4591> • E-Posta: [kurtulus.ozyazici@gmail.com](mailto:kurtulus.ozyazici@gmail.com)

## NURİ BİLGE CEYLAN AND SLOW CINEMA

### Abstract

Slow cinema has gradually risen to prominence over the past decade as a distinct cinematographic form with its own set of common characteristics. Often associated with Realist Film Theories and the work of such directors as Béla Tarr and Tsai Ming-liang, slow cinema is a style rather than a genre, one marked by long takes, static camera angles, and silent characters. Through a discussion of the nature of slow cinema and an analysis of narrative and discourse in the films of Turkish director Nuri Bilge Ceylan, this study explores the extent to which Ceylan's films may be categorized as part of slow cinema.

**Keywords:** Slow movies, Nuri Bilge Ceylan, long take, contemplative cinema, silence.

## Giriş<sup>1</sup>

Pek çok kişi arkadaş sohbetlerinde bir filmden bahsederken “güzel ama biraz yavaş” kalıbını kullanmıştır. Bu söz aslında beğendiğimiz ama birine önerirken klasik anlatı sinemasından farklı olduğu için onu uyardığımız bir ifadedir. Nuri Bilge Ceylan 2018 yılındaki bir söyleşide şöyle der: “Bir filmi yaptığımda bana hızlı olmuş geliyor. Sonra bakıyorum yazılanlara yine yavaş diyorlar. Benim iç tempom yavaş herhalde” (Kolver, 2018). Hasan Akbulut, Ceylan sinemasının aksiyonun olmadığı bir yavaşlıkta, günlük yaşamın sıradanlıklarını anlatan yalınlığıyla düşünmeyi talep eden bir sinema önerdiğini ve bunun kimilerine çok “sıkıcı” gelebileceğini söyler (2005, s. 10). Ceylan da *Üç Maymun* (2008) filminin kurgu günlüğüne düştüğü notlarla bu görüşe katılır gibidir: “Basık tavanlı küçük bir ev, iç mekânlar ve karanlık köşelerle, klostrofobik, seyri zor bir film olacak galiba” (Ceylan, 2008, s. 30).

Sinemanın son yıllarda birbirinden gittikçe farklılaşan iki ayrı kol da ilerlediği söylenebilir. Bunlardan ilki Holywood’un başını çektiği klasik anlatı sineması olarak tanımlanabilecek filmlerdir. Bu filmler gittikçe daha fazla hareket (aksiyon) içerir, çekim uzunlukları gittikçe kısalmıştır. Gözümüz, bazen iki bazense saniyede bir farklı görüntüyle karşılaşabilmektedir. Diğer kol ise “sanat sineması” denilen klasik anlatı sinemasına karşı duruş olarak görülebilecek “festival filmleri”dir. Bunlar da gittikçe daha uzun çekimlere, daha az diyaloga sahip olmaktadır. Klasik anlatı sinemasına alışkın izleyiciyi zorlayan bu filmler diğerleriyle karşılaştırıldığında epeyce yavaş ilerler. “Yavaş sinema” olarak da tanımlanabilen bu filmler bir süredir sinema yazarlarının ve akademisyenlerin odağında yer almaktadır. En belirgin temsilcileri Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Lav Diaz gibi isimlerin olduğu, Andrei Tarkovski, Theo Angelopoulos gibi yönetmenlerin de dâhil edildiği yavaş sinemada Nuri Bilge Ceylan’ın da adı geçmektedir. Bu çalışma, yavaş sinema kavramının tarihçesine değinip yavaş sinemanın temel özelliklerini belirlemeyi ve Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinin yavaş sinemaya ne oranda dâhil olduğunu tartışmayı amaçlıyor.

<sup>1</sup> Bu makale, Ankara Üniversitesi Sosyal Bilimler Enstitüsü Radyo Televizyon ve Sinema Yüksek Lisans Programında 2019’da yazmış olduğum aynı adlı yüksek lisans tezinden üretilmiştir. Tezin danışmanı Doç. Dr. Ali Karadoğan’a katkıları ve desteği için çok teşekkür ederim.

## Yavaş Sinema Tartışmalarının Tarihçesi

2003 yılında 46. San Francisco Film Festivali kapsamında Fransız film eleştirmeni Michel Ciment, sinemanın o günkü durumunu gözler önüne seren bir konuşma yapar. Günümüz sinemasını değerlendiren Ciment'a göre ticari salonları "göz boyayan görüntülerle süslü aşırı gürültülü filmler" işgal etmektedir (2003a). Ciment, konuşmasının yavaş sinemayı ilgilendiren ve yavaş sinema tartışmalarının habercisi sayılabilecek bölümünde, Amerikan sinemasının (istisnalar olmak kaydıyla) bilgisayar oyunları mantığıyla çekilmeye başladığını belirtir ve Geoff King'in 2002 tarihli *New Hollywood Cinema* başlıklı kitabında karşılaştırdığı ortalama çekim uzunluklarına vurgu yaparak sinema seyircisinin sabırsızlaşmasının ortalama çekim uzunluğunu düşürdüğünü söyler (2003a). Ciment'a göre;

[...] sabırsız televizyon ve sinema seyircisi, görüntü ve ses bombardımanına tutulmuş filmler talep ederken bu teknoloji fetişizmine tepki gösteren bazı yönetmenler daha yavaş ve düşündürücü filmler çekmeyi tercih etmiştir. Filmlerinde teknolojiyi çok iyi kullanan Stanley Kubrick'in klasik Hollywood sinemasının panzehiri sayılan 2001: Uzay Yolu Macerası (2001: *A Space Odyssey*, 1968), Barry Lyndon (1975) ve Gözü Tamamen Kapalı (*Eyes Wide Shut*, 1999) filmleri kışkırtıcı bir yavaşlığa nasıl sahipse bu yönetmenler de olaylara odaklanmaktan çok karakterlerinin içinde buldukları durumu anlatan filmler çekmeyi tercih etmektedir (2003a).

Michel Ciment'in bu konuşmasından beş yıl sonra Mathew Flanagan "16:9" adlı bloğunda günümüz sinemasında yavaşlığın estetiğine odaklanır.<sup>2</sup> Ona göre "çağdaş Amerikan sinemasındaki hızlanmaya tepki olarak pek çok yönetmen daha yavaş filmler çekmeye başlamıştır ve bu filmlerin bazı ortak yanlarının bulunduğu söylenebilir" (2008). Flanagan'a göre bu filmlerde uzun çekimler, sade bir hikâye anlatımı, sükûnete ve gündelik yaşama vurgu vardır (2008). Flanagan sinemadaki bu değişimi kavramsallaştırmanın zamanının geldiğini söyler:

<sup>2</sup> Flanagan'ın bu yazıya "Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema" (Çağdaş Sinemada Yavaşın Estetiğine Doğru) başlığını atması bu konuda daha sonra çalışacak isimlere de öncülük eder. Örneğin Orhan Emre Çağlayan'ın doktora tezindeki bölümlerden biri "An Aesthetics of Boredom"dır (Can Sıkıntısının Estetiği). "Yavaş sinema" ifadesi yerine "yavaşın estetiği" sözüne vurgu yapılması "yavaş" sıfatının tek başına kullanıldığında olumsuz bir değer yargısını belirtiyor olarak algılanmasından olsa gerek.

Artık soyut bir yavaşlık ifadesi yerine elle tutulur formal ve yapısal bir tasarımın sırası geldi: "Yavaşın estetiği". Bu yönetmenler bize hızlı bir film akışını reddeden, filmsel anlatı beklentimizi değiştiren ve bizi fiziksel olarak yavaş tempodaki filmlere yönlendiren çalışmalar yaptılar (2008).

Flanagan'a göre uzun çekimler sayesinde gözlerimiz görüntüler üstünde daha rahat dolaşır, böylece öykünün içindeki detayları görmemiz ve anlamamız kolaylaşır (2008). Harry Tuttle, Flanagan'ın yazısından bir buçuk yıl kadar sonra "Unspoken Cinema" adlı bloğunda, Flanagan'ın yazısındaki bazı tanımlamalara karşı çıkarak "sanat sinemasını temposuna göre değerlendirmenin faydasız bir çaba olduğunu" söyler (2010a). Tuttle yazısına "Slower or Contemplative?" [Daha Yavaş mı yoksa Düşündüren mi?]<sup>3</sup> başlığını atarak Flanagan'ın "yavaş sinema" tanımlaması yapmasının eksik olduğunu belirtir:

[...] aslında aynı şeyden bahsediyoruz ama konuya farklı yerden bakıyoruz. Bu filmler yalnızca yavaş değil aynı zamanda sessizdir<sup>4</sup> de. [...] Bu iki kuramdan tek bir kuram çıkarmak gibi bir zorunluluğumuz olmasa da yavaş ve düşündüren arasındaki gerilimin bu konuşmayı daha verimli kılacağına inanıyorum. Öncelikle yavaş ve düşündüren arasındaki farkı tanımlamalıyız (Tuttle, 2010a).

Tuttle bu nedenle "yavaş sinema" terimini kullanmayı tercih etmez, onun yerine bir süredir kendi kurduğu bloğuna verdiği alt başlıkla "çağdaş düşündüren sinema" der. Bu filmleri yalnızca tempolarına göre adlandırmanın yetersiz olduğunu, filmlerin az diyaloglu olmasının ve izleyiciyle nasıl bir etkileşim kurduğunun da incelenmesi gerektiğini, bu yüzden "yavaş sinema" tanımının yetersiz kaldığını, "düşündüren sine-

<sup>3</sup> "Contemplative cinema" bazı kaynaklarda "tefekkür sineması" (Çam, 2017, s. 25), "irfanî sinema" (Bostan, 2018, s. 49) ya da "irfan sineması" (Güler, 2017) olarak adlandırılır. Semih Kaplanoğlu, Gülçin Şenel'in *Buğday* filmi üstüne kendisiyle yaptığı bir söyleşide kendi sinemasının "tefekkür" özelliğine vurgu yapar (Şenel, 2018). İslam Ansiklopedisi'nde "Bir şey hakkında iyice düşünmek, bir işin sonucunu hesaplamak" olarak tanımlanan "tefekkür" (bkz. "Tefekkür") sözcüğü, "düşünme" başlığı altında detaylı olarak açıklanır ve "fıkır" kökünden türeyen sözcüğün, insanı diğer varlıklardan üstün kılan "akli melekenin kullanılması" olan düşünmeyi karşıladığı ifade edilir (bkz. "Düşünme").

<sup>4</sup> Tuttle "konuşmanın olmadığı" anlamına gelen "unspoken" yerine "silence" [sessizlik] sözcüğünü kullanmayı tercih eder. Burada sessizlikten kastı filmlerdeki diyalogun azlığı ve bu filmlerin ses efekti bombardımanına tutulmuş olmasıdır (Tuttle, 2010a).

ma" sözünün kullanılması gerektiğini söyler (2010a). Tuttle'ın görüşlerine kısmen katılsa da Orhan Emre Çağlayan her düşündürülen filmin yavaş olmadığına altını çizer (2014, s. 8). Bu konuda Çağlayan'a katılarak Tuttle'ın önermesinin eksik kaldığını düşünüyorum. Örneğin klasik anlatı sinemasında yer alan *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) filmi Tuttle'a göre düşündürülen bir film değil midir? *Yıldız Savaşları* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) ya da *Matrix* (*The Matrix*, Lana ve Lilly Wachowski, 1999) gibi filmlerin düşündürmekten uzak olduğu söylenebilir mi? Nasıl ki "yavaş" ya da "sıkıcı" ifadeleri Tuttle'a göre öznel bir film için "düşündürülen" tanımlaması yapmak da kişisel bir değer yargısını belirtmez mi? Yine Tuttle'ın söylediklerinden yola çıkarsak sessizliğin hâkim olduğu her film düşündürülen bir film midir ya da diyalogun fazla olduğu filmler bu tanımlamaya girmez mi?

*Sight & Sound* dergisinin Nisan 2010 sayısında, editör Nick James'in Berlin Film Festivali'nden sonra kaleme aldığı yazı Tuttle ve onunla aynı görüştekileri kızdırır. James, bu yazısında aslında samimi bir itirafta bulunur: Berlin Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü kazanan Semih Kaplanoğlu'nun *Bal* (2010) filmini izlerken "sıkılmıştır" ve bu yüzden kendini "cahil" hissetmiştir (2010, s. 5). James, bu tür filmlerin anaakım sinemaya karşı "pasif bir saldırganlık" içinde olduğuna vurgu yapar ve artık klişeleşen bu filmlerin festival çevrelerinde ilgi gördüğünü belirtir. James'e göre, bu ilginin sebebi de açıktır: Filmlerde fazla detayın olmaması ve böylece kolayca hatırlanıp, tartışılabilmeleridir (2010, s. 5). Nick James'in bu yazısına en büyük tepkiyi Harry Tuttle, kendi blogunda yazdıklarıyla verir:

2006'ya, "Çağdaş Düşündürülen Sinema"ya (*Contemporary Contemplative Cinema*) ironik bir şekilde "sıkıcı sanat filmleri" adını verdiğimiz günlere geri döndük. Ama bu kez karşımızdaki anaakım basın değil. Bu sözler Birleşik Krallık'ın sinefil yayıncısından geliyor. Gerçek sinema eleştirmenleri sanata veda ediyor. [...] Peki, o zaman gerçek sanatı kim savunacak (2010b).

Tuttle yakarış şeklinde başlayan yazısında Nick James'e ciddi eleştiriler yönelir. Öncelikle James'in bu filmleri "yavaş" olarak adlandırmasını, tıpkı Flanagan gibi indirgemeci bulur. Tuttle'a göre yavaşlığa vurgu yapılması bu filmleri aşağılamaktır (2010b). Tuttle, sanatın her zaman perdede gösterilen hakkında olmayacağını bazen de gösterilmeyende gizli olabileceğini, eleştirmenin görevinin de onu bulmak olduğunu söyler:

Yönetmenlerin görevi siz eleştirmenlerin işini kolaylaştırmak değildir. [...] Bir filmi izlemek için para alıyorsanız, işinizi doğru yapın. [...] Eğer bir filmi izleyecek kadar sabrınız yoksa daha az sabır gerektiren bir iş bulun. [...] Yalnızca başyapıtları izlemek istiyorsanız, film eleştir-menliğini bırakın sadece film eleştirisi okuyun (2010b).

Harry Tuttle'ın yazısından hemen sonra başka bir blog yazarı Steven Shaviro, Tuttle'a karşı Nick James'i savunur. Shaviro, yavaş sinema (ya da Tuttle'ın deyimiyle "çağdaş düşündürten sinema") örneklerinin bazı istisnalar hariç yeni bir şeyler söylemediğine vurgu yapar:

Antonioni'nin tükenmişliği ve can sıkıntısını, Akerman'ın kadınların rutin yaşamlarındaki korkuyu, Janscó'nun savaştan orduları, Tarkovski'nin sabrı ve zamanı anlatmasında cesur ve provokatif bir şeyler vardı. Tüm bu yönetmenler kendi çaplarında radikaldiler, sinemayı uçlara taşımışlardı. [...] Oysa bugünkü yavaş sinema örnekleri, aksine, cesaretle ve provokasyondan yoksun. Örneğin Dumont ya da Reygadas'ın risk aldığını ya da sınırları zorladığını düşünmüyorum. [...] Adepta rutinleşmiş uzun-çekim, ağır kamera hareketleri, seyrek diyaloglar. [...] Bunlar ciddi sanat sinemasının geçerli uluslararası stili olmuş. Özgünlükten uzak, klişe... (Shaviro, 2010).

Dan Kois, *The New York Times Magazine*'deki yazısında yıllar önce bir arkadaşının, kendisini Tarkovski'nin *Solaris* (*Solyaris*, 1972) filmi izlemediği için aşağıladığını ve ona "anlamasan da izlemen gerek" dediğini söyler. Kois, arkadaşının haklı olduğunu, filmi izlemesi gerektiğini, izlediğini ve anlamadığını belirtir (2011). Kois'in filmle ilgili itirafları ilginçtir. Filmde zaman zaman uyduğunu, gözlerini açtığı anda acaba kaçırdığı bir şey var mı diye telaşlandığını, sonra her şeyin aynı devam ettiğini görünce rahatladığını, arkadaşının ona filmle ilgili ne düşündüğünü sorduğunda, etkileyici bulduğunu söylediğini, en beğendiği kısım sorulduğunda da aslında en çok sıkıldığı sekans olan beş dakikalık araba sürme sahnesini söylediğini belirtir. Arkadaşı onu başını sallayarak onaylamıştır (2011). Kois yazısının ilerleyen bölümlerinde, bu kadar yavaş ilerleyen filmlerden sıkıldığını, insanların pek çoğunun bu filmleri kendilerini kültürlü hissetmek için izlediğini, kendisinin ise kültüre doyunca, ne kadar iyi olursa olsunlar bu "kültür sebzelerini" tüketmek için yaşandığını itiraf eder (2011). Bu yazı kimileri tarafından alkışlanmışsa da Kois'i eleştiren pek çok yazı yazılmıştır. Kois'e en önemli yanıtlardan biri *The New York Times*'dan gelir. Manohla Dargis ve A. O. Scott, "In Defense of the Slow and the Boring" (Yavaş ve Sıkıcıyı Savunmak) başlıklı yazılarında Kois'e

"sıkıcı olan ne?" diye sorar ve Dargis "Amerika'da ilk beş günde 137.4 milyon dolar hasılat yapan ve tüm sinemaların %17'sini kaplayan *Felekten Bir Gece Daha* (*The Hangover Part II*, Todd Phillips, 2011) filmi, sürekli tekrarlanan sahneler ve karakterlerin birbirlerine aptalca bakışlarından dolayı çok sıkıcı bulunduğunu" söyler. Scott ise "sinemaya neden hep eğlendirmek zorundaymış gibi bakılıyor, 'ciddi' bir film üstüne konuşmak neden insanları tedirgin ediyor" sözleriyle popüler olanın yüceltilmesini eleştirir (Dargis & Scott, 2011). Kois'i eleştirenlerden biri de David Bordwell'dir:

Örneğin, Tarkovski'nin çağdaşı, Sovyet besteci Sofia Gubaidulina'nın eserlerinin sıkıcı olduğunu belirten bir yazı yazsanız *Times* bunu yayınlar mı? Hayır, çünkü onun hakkında konuşmak sınırlı ve üst-düzey bir alana girmek anlamına gelir. Pek çok kişi bu müzikten sıkıldığını söyleyebilir ama uzman olmayan birilerinin çağdaş bir besteciye sıkıcı bulması kimin umurunda? Oysa sinema serbest atış alanı tabii, herkesin düşüncesine kulak vermeli (2011).

Bordwell yazısının devamında hızlı tempolu popüler filmlerle yavaş festival filmleri arasındaki kutuplaşmanın tarihçesine değinir, ancak birini sevmenin diğerinden sıkılmayı gerektirmediğini vurgular: "Nasıl ki hem Stravinsky hem de rock and roll sevebiliyorsanız, neden hem Hou'yu hem de Spielberg'i sevmeyesiniz?" (2011).

Yavaş sinema tartışmalarının bugüne dek sürdüğüne tanık oluyoruz. Bu tartışmalar yalnızca sinemada değil, yaşamın diğer alanlarında da yavaşlamayı yücelten etkinliklerle sürer. İnsanların müzelerdeki sanat eserlerinin önünden hızlıca geçmelerini önlemek ve bu konuda farkındalık yaratmak için her yıl düzenlenen "Yavaş Sanat Günü" başlığı altındaki etkinliklerde yavaş sinema da konuşulur.<sup>5</sup> Hızlanan dünyaya karşı yavaşlamak gerektiğine vurgu yapan yavaş şehir<sup>6</sup>, yavaş yemek, yavaş seyahat gibi kavramlar yaygınlaşır. Bütün bu "yavaşlama" hareketi sinemada da kendini gösterecektir.

### **Yavaş Sinema Anlatısı**

Bir film bize nasıl sunulmaktadır ki biz o filmi yavaş olarak algılayalım? Tia-go de Luca ve Nuno Barradas Jorge, yavaşlığın kişisel bir değer yargısı olduğunu vurgular (2016, s. 4). Gerçekten de sıkıldığımız anlarda zamanın

<sup>5</sup> Bu konudaki örnek bir söyleşi için bkz. (Kuo, 2012).

<sup>6</sup> Türkiye'deki yavaş şehirler ve yavaş şehir kavramı hakkında bilgi almak için bkz. (Cittaslow Felsefesi, 2019).



bize daha ağır ilerliyormuş gibi gelmesi hepimizin tecrübe ettiği bir his-tir. Güzel vakit geçirdiğimizde ise zamanın çok çabuk geçtiğini sanır, hat-ta "su gibi akıp geçti" tabirini kullanırız. Bir film yavaş olduğu için sıkıcı değildir, sıkıcı geldiği için zaman yavaş ilerliyor gibi görünür. Bu yüzden yavaşlıkla sıkıcılık arasında doğrudan bir ilişki olduğu söylenemez. Buna rağmen, tempoyu düşüren, filmin akışını yavaş olarak algılamamıza ne-den olan bazı özellikler, "yavaş sinema" kavramının gelişmesine neden olmuştur. Flanagan "uzun çekimin yavaş sinemanın en önemli özellikle-rinden biri" olduğunu söyler (2012, s. 4). Bordwell, Tsai Ming-liang, Api-chatpong Weerasethakul, Jia Zhangke gibi Asyalı sinemacıları etkileyen Hou Hsiao-hsien sinemasının en önemli özelliğinin uzun çekimler oldu-ğunu vurgular (2015); Tiago de Luca, Carlos Reygadas, Tsai Ming-liang ve Gus Van Sant'ın filmlerinin ortak özelliğinin gerçekliği uzun çekimle sağlamaları olduğunu belirtir (2011, s. 21). Oysa de Luca ve Jorge'ye göre uzun çekimleri olan Hitchcock'un *İp (Rope, 1948)* filminin yavaş sinema örneği olduğunu söylemek çok da doğru değildir (2016, s. 6). Uzun çekim yavaş sinemanın önemli özelliklerinden biridir; ancak uzun çekimin yer aldığı her film yavaş sinema örneği sayılabilir mi? Öyleyse uzun çekimin dışında başka özelliklere de bakmak gerekir. Çağlayan "gerçekte yavaş olan ne" diye sorar, "kamera mı, oyuncular mı yoksa olayın kendisi mi?" Sonrasındaysa yavaş sinemanın tüm bunların bir bileşkesi olduğunu söyler. Ona göre yavaş sinema "teknik anlamda uzun çekimlerin olduğu, karakterlerinin yavaş hareket ettiği ve ölü zamanın yayıldığı filmlerdir" (Çağlayan, 2018a, s. 7).

Yavaş sinema üstüne yapılan çalışmalardan, bu filmlerin öyküle-ri ve söylemleri incelendiğinde ortak özelliklerinin olduğu ve bu filmleri yavaş olarak algılamamızda bu özelliklerin birkaçının bir arada bulun-masının rol oynadığı sonucu çıkarılabilir.

## Öykü

Burak Acar'ın Antonioni sineması ile ilgili sözleri, yönetmenin devrim-ci rolünün altını çizer: "Yerleşik anlatım kalıpları, söyleyeceği 'söz'e dar gelir Antonioni'nin. Onda temsili bir eylem sinemasının izlerini aramak yararsız bir çabadır. Tanık olduğu çağ dramatik örgü bütünlüğünü kal-dıramayacak kadar eksilmiş ve parçalanmıştır" (2007, s. 38). Antonioni, filmlerinde, klasik anlatıların gittiği yolda ilerlemez. Seymour Chatman'a göre;

Klasik anlatılarda olaylar belli bir bölüşümle meydana gelir: her olay bir diğerine neden-sonuç ilişkisiyle bağlıdır, sonuçlar başka sonuçlara neden olurlar. İki farklı olay birbiriyle belirgin bir ilişki içinde görünmese bile, bir ilişki olabileceğini çıkarırsınız ve daha genel bir kural olarak bu ilişkiyi daha sonra keşfederiz (2009, s. 42).

Chatman, bu durumu açıklarken Forster'ın *Roman Sanatı* kitabındaki örneği "Kral öldü ve sonra kraliçe öldü" cümlesini kullanır. Forster, bu cümlenin yalnızca bir öykü olduğunu, oysa "Kral öldü ve sonra üzüntüsünden kraliçe de öldü" cümlesinin bir neden-sonuç ilişkisi taşıdığı için olay örgüsü olduğunu söyler. Forster'a göre "zaman sırası bozulmuş değildir, ama neden-sonuç ilişkisinin varlığı onu gölgelemiştir" (2001, s. 128). Chatman ise insan zihninin daima bir bağlantı aradığını ve aksi söylenmediği takdirde okurların "Kral öldü ve sonra kraliçe öldü" ifadesinde nedensel bir ilişki arayacağını söyler ve bu durumun görsel alanda tutarlılık ararken de olacağını iddia eder (2009, s. 41-42). Chatman'a göre,

"Kral öldü ve sonra kraliçe öldü" ve "Kral öldü ve sonra üzüntüsünden kraliçe öldü" ifadeleri anlatısal olarak sadece yüzeydeki açıklık derecesinde farklılık gösterirler. Daha derin yapısal düzeyde nedensel öge her iki ifade de yer alır. Okuyucu "anlar" ya da karşılar; kralın ölümünün, kraliçenin ölümünün nedeni olduğunu çıkarırsar (2009, s. 42).

André Bazin, *Umberto D.* (Vittorio de Sica, 1952) filminin "geleneksel film görünümüyle olan herhangi bir ilişkiyi reddettiğini" (2013, s. 211), filmde hiçbir şeyin diğerinden daha üstün olmadığını, *Umberto D.*'nin senaristi Cesare Zavattini'nin hayalinin doksan dakika boyunca hayatında hiçbir şeyin olmadığı birini anlatan bir film yapmak olduğunu söyler ve Zavattini için Yeni Gerçekçiliğin böyle bir şey olduğuna vurgu yapar (s. 213). Lisandro Alonso'nun *Özgürlük* (*La Libertad*, 2001) filmi bir oduncunun yaşamından bir günü anlatır. 73 dakikalık film kurmaca olmasına rağmen belgesel gibidir çünkü her şey çok sıradandır. Alonso, filmleri için, "insanın hayatında üç beş yılda bir karşılaştığı olağanüstü olayları anlatmayı tercih etmiyorum. İnsan hayatının yarısı kimsenin ilgisini çekmeyen bir sıradanlıkta geçiyor. Bu minimal anları kaydetmeyi tercih ediyorum" der (Falicov'dan aktaran Flanagan, 2012, s. 104).

Kracauer, kurgulanmamış, gerçekte varolan ama keşfedilerek çıkartılabilecek öykülere "buluntu hikâye"<sup>7</sup> (*found story*) adını verir (1997,

<sup>7</sup> "Found story", Aslı Daldal tarafından "bulunmuş öykü" olarak kullanılırken (2003-2004, s. 262), Kracauer'in kitabının 2015'teki çevirisinde "buluntu hikâ-

s. 245). "Buluntu hikâye", Kracauer'e göre "bir ırmağın ya da gölün yüzeyine uzunca bir süre bakılınca farkedilebilecek rüzgârın oluşturduğu halkalardır" (1997, s. 245). Kracauer, sinemada buluntu hikâyelerin bir bölümünün "basit anlatı"<sup>8</sup> [slight narrative] olduğunu söyler ve Robert J. Flaherty'nin *Kuzeyli Nanook* (*Nanook of the North*, 1922) filmi için örnek göstererek Flaherty'nin de vurguladığı gibi "öykünün hayatın içinden çıkacağına" inanır (aktaran Kracauer, 1997, s. 247). Aslı Daldal basit anlatının, fotoğrafla içiçe bir sinema olduğunu ve filmin konusunun çoğu kez gündelik yaşantı olduğunu belirtir (2003-2004, s. 263).

Yavaş filmler genelde basit anlatılar içerir. Bu filmlerde dramatik beklentiler genelde boşa çıkar. Lisandro Alonso *Liverpool* (2008) filminde, uzun süre evinden ayrı kalan bir denizcinin, hasta annesini görmek için köyüne yaptığı yolculuğu anlatır. Köye vardığında yıllar sonra kızını da görür, ama bu karşılaşma herhangi bir dramatik etki yaratmaz. Kız, babasını ilk kez görüyor olmanın yaratabileceği duygusal etkiyi yaşamaz, aksine "bana para ver" der. Baba, kızına *Liverpool* yazılı anahtarlığı verdikten sonra oradan ayrılır. Benzer bir yolculuk Alonso'nun *Ölümler* (*Los Muertos*, 2004) filminde de vardır. Bu kez kızını bulmak için yolculuk eden hapisten çıkan bir adamdır. Filmin sonunda kızının evine ulaşır, ama kızı evde yoktur, torunu oradadır. Yolculuk boyunca herhangi bir "dramatik etki" (aksilikler, engeller) olmadığı gibi yolculuğun sonunda kızıyla karşılaşmadığı için beklediğimiz "dramatik sahne" de yaşanmaz. Alonso'nun derdi aslında gayet sıradan olan bu yolculuğu anlatmaktır.

Anaakım sinemanın sıkça başvurduğu dramatik anlatı yavaş sinemada kırılır. Bunu sağlamak için "ölü zamanlar" ve "rutinlik" kullanılır. Ivone Margulies, Chantal Akerman'ın filmlerini incelediği kitabına *Nothing Happens* (Hiçbir Şey Olmuyor) adını verir. Margulies'e göre "günde üç öğün yemek hazırlama, yemek yeme, yatak hazırlama ve banyo yapmanın çoğu kez gerçek yaşamdakiyle eşzamanlı gösterildiği" (1996, s. 66) Akerman'ın *Jeanne Dielman* (1975) filmi "gündelik yaşamın rutinliğini biribir gösterdiği için izleyicinin tahammülünü zorlar ve izleyiciyi rutinlik ve can sıkıntısı üstüne düşünmeye iter" (s. 69). Çağlayan, yavaş sinema yönetmenlerinin Akerman'ın bu rutinlik ve can sıkıntısı tasvirini filmlerinde "estetik bir stratejiye" dönüştürdüğünü belirtir (2014, s. 66). Jim Jarmusch'un *Paterson* (2016) filmi benzer bir rutinlik içerir. Her gün aynı

ye" ifadesi tercih edilmiştir (Kracauer, 2015, s. 449).

<sup>8</sup> "Slight Narrative", "hafif anlatı" olarak da kullanılmaktadır (Kracauer, 2015, s. 451).

saatte uyanan, köpeğini aynı saatte gezdirmeye çıkararak, aynı saatte bara içkisini içmeye giden Paterson karakteri, rutinin dışına çıkıp karısıyla bir kutlama amacıyla sinemaya gider, eve döndüğünde, şiir defterinin köpeği tarafından parçalandığını görür. Böylece Jarmusch, rutin bir yaşam süren karakterini, bunun dışına çıktığı için adeta cezalandırmış olur.

Yavaş sinema filmleri; anlatılarındaki ölü zaman kullanımıyla, klasik anlatıdaki neden-sonuç ilişkilerinin bozulmasıyla, böylece dramatik yapıdan uzaklaşan sahnelerin bolluğuyla ve gündelik yaşamdaki rutinlerin ve sıradanlıkların temsiliyle birbiriyle benzer. Bu anlatılar yabancılaşmış karakterlerinin yaşadığı can sıkıntısının filmin geneline hâkim olduğu hikâyeler içerir. İstirap, sıkıntı, monotonluk ve yabancılaşma bu filmlerin öykü anlatımının en önemli parçaları arasında yer alır. Öylece *Oturan Bir Fil (Da xiang xi di er zuo, Bo Hu, 2018)* filminde, Yu Cheng (Yu Zhang), kendisini terk eden kadınla konuşurken, "hayatım bir çöplük gibi ve çöpler yığıldıkça yığıyor" der. Kadın da ona yanıt verir: "Herkesin öyle, bunu tek dert edenin sen olduğunu mu sanıyorsun?"

James Quandt, son yıllarda, festivallerdeki sanat sineması örneklerinin genel özelliklerini sıralarken "açıklanmayan bir ıstıraptan" söz eder (2009, s. 76). Rutin bir hayat ve monotonluk filmdeki karakterlerin ruh hallerine yansır. Çağlayan yavaş sinemanın dünyaya karamsar bir gözle baktığını söyler ve filmlerdeki karakterlerin endişe, depresyon, çaresizlik, sıkıntı, yabancılaşma, ruhsal tükeniş gibi durumlar içinde olduklarını vurgular (2014, s. 27). Bu yabancılaşma onları sessiz/içe dönük karakterler haline getirir. Pek çok yavaş filmin diyalog konusunda cimri olduğu söylenebilir. Çağlayan, yavaş sinemada hiçbir şeyin konuşulmadığı anların ölü zamana dâhil olduğunu söyler (2014, s. 67). Ona göre "Tsai Ming-liang'ın filmlerindeki sessizlik ve diyalog eksikliği, karakterlerinin anlamsız ve amaçsız olmasından kaynaklıdır. Başka bir deyişle, Tsai Ming-liang'ın karakterlerinin birbiriyle konuşacak fazla bir şeyi yoktur" (2014, s. 151). Béla Tarr *Torino Atı (A torinói ló, 2011)* filminde baba ve kızı, günlük rutin davranışları sırasında konuşurmamayı tercih eder çünkü ne zaman yemek yeneceği, ne zaman uyunacağı gibi şeyler zaten bellidir, bunları konuşmaya gerek yoktur.

Yavaş sinema filmleri bize her şeyin yolunda olduğu bir dünya sunmaz. Aksine, bu filmlerde çözümsüzlük ve umutsuzluk ön plandadır. Bu yüzden, yavaş sinema örnekleri, sanki aynı hikâyeyi anlatıyor gibi görünür: Karanlık bir dünya, karamsar bir bakış açısı, yolunda gitmeyen pek çok şey, yaşadığı şehre/çevreye yabancılaşmış insanlar, suskun ve

konuşmamayı tercih eden karakterler. Bu iç karartıcı tabloyu yumuşatabilecek özelliklerden biri mizahtır. Ira Jaffe, Corneliu Porumboiu'nun *Bükreş'in Doğusu* (*A fost sau n-a fost?*, 2006) filminin komikliğine vurgu yapar (2014, s. 27), Jarmusch'un *Cennetten de Garip* (*Stranger Than Paradise*, 1984) ve *Ölü Adam* (*Dead Man*, 1995) filmlerindeki ifadesiz karakterlerin yarattığı mizahtan bahseder (Murphy'den aktaran Jaffe, 2014, s. 31). Pietari Kääpä, Aki Kaurismäki'nin *Kalamar Birliği* (*Calamari Union*, 1985) filminin gerçeküstü bir komik-kolaj olduğunu (2010, s. 76), *Bir Katil Kiraladım* (*I Hired a Contract Killer*, 1990) filmindeki ana karakter Henry'nin kendini öldürmek için komik denemeler yaptığını (s. 181), *Leningrad Koboyları Amerika'ya* (*Leningrad Cowboys Go America*, 1989) filminin fazla Fin usulü mizah içerdiğini (s. 191), *Tatjana* (*Pidä huivista kiinni, Tatjana*, 1994) filminin ise ironiyle nostalji arasında gidip geldiğini (2010, s. 210) söyler. Bütün bu filmler yavaş filmlerdir.

Yavaş sinema, mekân olarak çoğu zaman büyük şehrin kargaşasından uzak yerler seçer. Büyük şehir hayatı hızlıdır, acele etmek gerekir, oysa yavaş sinema karakterlerinin acele etme derdi yoktur. Tsai Ming-liang, kısa filmi *Walker*'da (2012) karakterini Hong Kong'da hareketli şehrin içinde yavaşlatılmış çekim hızında yürütür. Çevredeki insanlar bu "garip" kişiye dikkatlice bakar. İki yıl sonra *Batıya Yolculuk* (*Xi you*, 2014) filminde aynı karakter bu kez Marsilya sokaklarında bir saatlik yolculuğa çıkar. Yine çok yavaştır. Yavaşlık büyük şehirle tezat oluşturur.

### **Söylem: Sinematografik Özellikler**

Yavaş sinemanın öyküyü nasıl ele aldığı yanında bunu nasıl bir söylemle aktardığı, hangi sinematografik özelliklerin bir filmi yavaş olarak algılamamıza neden olduğu da önemlidir. Karl Schoonover, 60 yıldır sanat filmlerinin birçoğunun seyirciler tarafından yavaş olmakla suçlandığından bahseder (2016, s. 153). Bu şikâyet halinin aslında İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra başladığı söylenebilir, çünkü Yeni Gerçekçilikle birlikte sinema alışılmadık bir yola girmiştir. Gilles Deleuze sinemanın İkinci Dünya Savaşı'na kadarki dönemini hareket-imege olarak adlandırır ve "anlık kesit" olarak tanımladığı imgelerin hareketini "sahte" diye nitelendirerek sinemanın sahte hareketin tipik bir örneği olduğunu söyler (2014, s. 12). Film çekimi sırasında yönetmenin çekimi başlatma işareti olarak "hareket/eylem" anlamına gelen "action" —Yerli filmlerde "motor"— sözcüğünü kullanması, ilk yıllarından beri sinemanın hareketle özdeşleşmesinden olsa gerek. Deleuze, bu ilk döneme "montajın" damga vurduğunu söyler; çünkü ona göre "sinemanın evrimi, kendi özünün

ya da yeniliğinin zaferi, montajla, hareketli kamerayla ve projeksiyondan ayrılan çekimin özgürleşmesiyle gerçekleşecektir" (2014, s. 14). Deleuze, İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik akımıyla birlikte sinemanın başka bir yöne evrildiğini söyler ve bu döneme "zaman-imge" adını verir. Deleuze'e göre ilk dönemdeki hareketin yerini zaman-imge döneminde "görme sineması" almıştır (2001, s. 2). Hatta Deleuze için perdedeki beden artık hareket etmez, hareketin bir öznesi ya da eylemin aracı olmaz; beden zamanı geliştiren bir unsurdur (2001, s. xi).

Deleuze, Bazin'in Yeni Gerçekçilik üstüne söylediklerinden yola çıkarak sinemanın artık gerçeği temsil etmeyi ya da yeniden üretmeyi değil gerçeği göstermeyi hedeflediğini vurgular (2001, s. 1). Yeni Gerçekçilikle birlikte montajın sinema sanatını biçimlendirmedeki işlevi farklı bir anlam kazanmış, uzun çekim, klasik Hollywood sinemasının çekim sayısı fazla ve kurgusu hızlı filmlerine alternatif olarak kullanılmaya başlamıştır. 1950'lerden itibaren gittikçe artan bir yoğunlukta tartışılan uzun çekimden kastedilenin ne olduğunu sorgulamak gerekir. John Gibbs ve Douglas Pye *Long Take (Uzun Çekim)* adlı kitaba yazdıkları giriş yazısında uzun çekim ifadesindeki uzunluğu sorgular ve bunu belirlemenin çok da kolay olmadığından bahsettikten sonra (2017, s. 6) 2001 yılında Donato Totaro'nun yaptığı çalışmayı örnek gösterir. Totaro, *Time and the Long Take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu, and Stalker* başlıklı doktora tezinde "bir çekimin uzun çekim olarak adlandırılması için en az 25-40 saniye aralığında olması gerekir" ifadesine yer verir (2001, s. 4). Gibbs ve Pye, iki üç saniyede bir kesmeye alışmış bir izleyici için on saniyenin bile uzun gelebileceğini ifade ederek Totaro'nun bu belirlemeyi yaptığı 2001'den bugüne bu sürenin daha da azalmış olabileceğini vurgular (2017, s. 6). Günümüz sinema teknolojisinin, özellikle Hollywood'un, bazı sahnelerde izleyiciyi neredeyse saniyede bir farklı çekimle buluşturması "yavaşlık" algısını da muhtemelen değiştirmiştir. Bunun yanında, dijital teknoloji artık film bobini değiştirmeden çekim yapmayı olanaklı kıldığından, 1 saat 39 dakika süren *Rus Hazine Sandığı (Russkiy kovcheg, Aleksandr Sokurov, 2002)* ya da 2 saat 18 dakika süren *Victoria (Sebastian Schipper, 2015)* gibi filmler sadece tek çekimden oluşabilmektedir. Çağlayan, steadicam ya da el kamerası sayesinde karakterlerin artık takip edilebilir olduğunu, böylece kesmeye gerek kalmadığını ayrıca dijital kayıt teknolojilerinin gelişmesinin daha uzun çekimler yapmayı mümkün kıldığını (2014, s. 54) söyler, ama yavaş sinema söz konusu olduğunda uzun çekimin teknolojik bir yeniliğin ötesinde estetik bir değer olduğunu da vurgular (s. 55). Öyleyse bu estetik değerın neden tercih edildiğini tartış-



mak, yavaş sinemayı "yavaş" yapan en önemli özelliklerden biri olan uzun çekimin neden kullanıldığını ortaya koymak gerekir.

Bazin'in montaj ve gerçeklik ile ilgili düşüncelerini aktardığı yazılarından biri Jean Tourane'in *Başkalarına Benzemeyen Bir Peri (Une fée... pas comme les autres, 1956)* ile Albert Lamorisse'in *Kırmızı Balon (Le ballon rouge, 1956)* filmini karşılaştırdığı "Montajın Sınırları ve Nitelikleri" başlıklı yazısıdır. Bazin, Tourane'in filmindeki hayvanların evcil değil yalnızca uysal olduklarını, ortaya çıkan sonucun montaj becerisiyle elde edildiğini söyler ve ekler: "Kurgunun zevkine varmak yerine iyi düzenlenmiş bir gösterinin keyfini çıkarabiliriz. Montaj, izleyicinin talep ettiği gerçekliğin durumunu koruyan soyut bir anlam yaratıcısıdır" (Bazin, 2013, s. 57). Bazin, daha sonra *Kırmızı Balon* filminin gerçekliğini vurgular ve Lamorisse'in kırmızı balonunun bizim ekranda gördüğümüz, kameranın önündeki tüm hareketleri gerçekten yaptığını söyler. Bazin'e göre "görünüm, gerçekliğin kendisi tarafından yaratılmıştır" (Bazin, 2013, s. 57).

Dudley Andrew, Bazin'in asıl derdinin sinemanın gerçeklik üzerine olan bağımlılığı olduğunu vurgular (1995, s. 150). Tiago de Luca ise Bazin'in nesnel gerçekliği manipüle eden Sovyet montajcılarında ya da Alman dışavurumcularından çok mekânı, alan derinliğini ve amatör oyuncularını kullanan yönetmenleri yücelttiğini söyler (2011, s. 15-16) çünkü "Bazin'e göre tıpkı fotoğraf gibi sinemanın da gerçekle ontolojik bir ilişkisi vardır" (s. 15). Uzun çekim, böylece, montaj gibi kişisel bir gerçeklik oluşturmak yerine, gerçeği göstermeyi hedefler. Çinli yönetmen Jia Zhangke de bir söyleşide uzun çekimin gerçek zamanı koruduğunu, böylece zamanın bozulmadığını, anlatmak istediği monotonluğun/çıkmanın böylece daha kolay anlaşılabilirliğini söyler (aktaran Flanagan, 2012, s. 86).

Flanagan'a göre yavaş sinemanın belirleyici özelliklerinden biri uzun çekimlerle sağlanan yavaş kamera hareketleridir (2012, s. 63). Çağlayan da yavaş sinemada uzun çekimlerin başat olmasına rağmen, bu filmleri yorumlayan insanların uzun çekimden çok yavaş kamera hareketine vurgu yaptıklarını söyler (2014, s. 55). Çerçevdekilerin yavaşlığı sabit kamera ile ve kameranın yatay çevrinme (pan), dikey çevrinme (tilt) ya da kaydırma hareketlerini yavaş yapmasıyla sağlanır. Kameranın sabitliği ve çevrinme ya da kaydırma hareketlerinin yavaşlığı filmin temposunu da yavaşlatır. Angelopoulos *Ulis'in Bakışı (To vlemma tou Odyssea, 1995)* filminde Harvey Keitel'in canlandığı A'nın Lenin heykeliyle birlikte nehirde yaptığı yolculuğu yaklaşık on dakika boyunca gösterir. Kafası ve gövdesi parçalanarak gemiye yüklenen Lenin heykelini kıyıda

bulunan halk istavroz çıkararak selamlar. Angelopoulos, kamerasını bazen gemiye bazen de kıyıya çevirir ve on dakika boyunca bizi bu vedayla baş başa bırakır. Gemi nehirde yavaşça ilerlemektedir. Aslında bu yavaşlık şüphesiz sinemadaki algımızla ilgili bir yavaşlıktır. Gerçek yaşamda da kıyıda izlediğimizde nehirde ilerleyen bir gemi hızlı gitmez, ancak sinemada olayların bir an önce olup bitmesi beklenir.

Song Hwee Lim de "durağan sinema yalnızca uzun çekimde sabit kalan kamera ile değil, aynı zamanda çekim içinde olanların azlığıyla da sağlanır" (2014, s. 80) diyerek yavaş sinemanın minimalizmle olan bağını vurgular. Yavaş sinemanın "durağanlığı" öne çıkarmasının nedeni ne olabilir? Davis, bu soruya Lim'in ve Jaffe'in çalışmalarından yola çıkarak yanıt verir: "Lim de Jaffe da yavaş sinemadaki durağanlığın, izleyiciyi filmin dünyasının dışına taşıdığını savunur ve bu *zihinsel yolculuk* izleyicinin film üstüne, hatta kısa süreliğine, filmin dışındaki konularda düşünmesini sağlar" (Davis, 2016, s. 101). Tsai Ming-liang'ın *Sokak Köpekleri* filminde hemen önünde duran kadına sarılmak için dakikalarca bekleyen adamlarla birlikte biz de bekleriz. Nuri Bilge Ceylan'ın *Üç Maymun* filminde patronunun suçunu üstlenmeden önce şoförün, karısının uyuduğu yatakta oturup düşünmesi bizi de düşündürür. Bu yavaşlık ve durağanlık anlatıyı beyazperdenin dışına taşır, izleyici yalnızca filmde olanı değil belki de kendi yaşamını düşünür.

Bordwell, Angelopoulos'un *Yeniden Yaratma*<sup>9</sup> (*Anaparastasi*, 1970), *Kumpanya* (*O thiasos*, 1975), *Arıcı* (*O melissokomos*, 1986) ve *Puslu Manzaralar* (*Topio stin omihli*, 1988) filmlerinin boş çekimler içerdiğini söyler:

Boş çekimler ayrıca, belirli bir yavaşlık da yaratır. Bu sahneler, izleyicinin algılayabilmesi için, perde üzerinde belirli bir süre kalmak durumundadır ve bu, dramatik ritmin kırılmasına neden olur. İzleyiciler, gördüklerini anlamlandırabilmek için değişik yöntemleri denemek zorundadırlar. Sonuçta, kendine özgü görselliğin ötesinde, bu görüntüler, dramatik ilerlemenin geciktirilmesine ve böylece de derin düşünselliğin gizlenmesine ve kuru, bastırılmış duygusallığa neden olur (2000, s. 110-111).

Luke Andrew Buckle, Abbas Kiarostami sinemasında Yeni Gerçekçiliğin izlerini incelediği çalışmasında gerçekliğin temsili ve gerçek yaşamın nesnel gözlemine önem verdiği için Kiarostami'nin Yeni Gerçekçiler

<sup>9</sup> Çeviride *Yeniden Yapım* ve *Yeniden Yapılanma* adlarıyla yer almış (Bordwell, 2000).



gibi uzun ve genel çekimleri tercih ettiğini söyler (2011, s. 21). Mathew Flanagan, uzun çekimlerle birlikte genel çekimin de yavaş sinemanın bir özelliği olduğunu vurgular (2012, s. 23). András Bálint Kovács ise Antonioni'nin gezinen karakterlerinin arka planı olarak manzaraları kullanmasının, onun stilinin en dikkat çekici unsurlarından biri olduğunu söyler (2010, s. 158). Kovács'a göre;

Yeni Gerçekçiler karakterlerini yoksul ve boş arazilerde dolaştırırken bu karakterler, içinde buldukları ortamdan kopmuştur, karakterler ile çevre arasındaki dramatik gerilim ortadan kalkmış ve iletişimi kesilmiştir. Antonioni filmlerinde ise karakterler, içinde buldukları çevrenin bir parçasıdır, manzaranın çıplaklığı ile bu manzaranın içinde gezinen karakterlerin ruh halleri arasında bir koşutluk olduğu çok açıktır (2010, s. 158).

Mathew Flanagan, kırsal bir bölgenin görüntülerinden oluşan Danièle Huillet ve Jean-Marie Straub'un yönettiği *Trop tôt, trop tard* (1981) filmi ile ilgili yorumlardan bahsederken "oraları tadıyorsun, düşünüyorsun" ve "bu filmde bir aktör varsa manzaradır" gibi ifadelerin altını çizerek Kracauer'e gönderme yapar (aktaran Flanagan, 2012, s. 34). Kracauer sinemanın bize gündelik yaşamda fark edilmeyen detayları gösterdiğini söyler ve bir ovanın üstünden geçen bulutun gölgesinin ya da rüzgârda kıvıldaayan yaprağın tıpkı düşler gibi seyircinin zihnine yerleşeceğini belirtir (1997, s. 52). Yavaş filmlerin şehir yaşamını göstermekten çok kırsal alanlara ve doğaya odaklanması onların önemli özelliklerinden biridir. Özgür Yaren, Kiarostami'nin "pastoral manzaralarından" bahsederken "iç dünyaya yapılan yolculuk kaçınılmaz biçimde kırlardan geçer ve dış gerçekliğin dayanılmazlığına karşı güç toplamamıza yarar" der (2016, s. 18). Yavaş filmlerin bizi kahramanın iç dünyasına götürme çabası, onları şehir yaşamından çok doğada göstermekle daha mümkün hale gelir.

Yavaş sinema tanımlanırken, onun sessizliğine de vurgu yapılır. Örneğin Lim, Tsa Ming-liang sinemasını "durağanlığın, sessizliğin ve yavaşlığın sineması" olarak tanımlar (2014, s. 98). Buradaki "sessizlik" mutlak bir sessizlik değildir. Günümüzde klasik anlatı sinemasındaki gü-rültülü ses efektlerinin, yoğun diyalogun ve müziğin azlığı/eksikliği bu filmlerin sessiz olarak tanımlanmasında önemli rol oynar. Buna rağmen bu filmlerin ses kuşağının filmin anlatısında önemli bir role sahip olduğu söylenebilir. Michel Chion, Bresson'un "sesli film sessizliği mümkün kıldı" sözünden yola çıkarak (Chion, 1994, s. 56), sessizliğin bir boşluk olmadığını, daha önceden duyduğumuz ya da hayal ettiğimiz sesin tersi

olduğunu, başka bir deyişle, bir zıtlığın sonucu olduğunu söyler (1994, s. 57). Lim ise Chion'un bu sözlerine karşılık Ming-liang'ın filmlerindeki sessizliğin işitildiğini vurgular (2014, s. 121). Lim, Ming-liang karakterlerinin, gündelik yaşam ritüellerini gerçekleştirirken, -yemek yerken, uyurken, giyinirken vs.- hep sessiz kaldıklarını oysa örneğin Quentin Tarantino'nun, karakterlerini yalnızken bile konuşturduğunu vurgular (2014, s. 126). Ming-liang'ın karakterleri birlikte oldukları sahnelerde de fazla konuşmaz. Bu yüzden yavaş sinemanın sessiz karakterlerinin, filmin temposunda yavaşlığı sağlayan unsurlardan biri olduğu söylenebilir. Çağlayan görsel anlatı yavaş, durağan ya da monoton olduğunda sesin ön plana çıktığını söyler, böylece ortam sesi belirginleşir. Ortam sesinin sürekli işitilmesi ve ritmik bir gürültünün oluşması, Çağlayan'a göre Béla Tarr'ın yavaş sinemasının başat özelliklerinden biridir (2018b, s. 37). İzleyici bu şekilde, monoton giden yaşamı ya da karakterin sessizliğini daha kolay fark eder. Lim'e göre Tsai Ming-liang'ın "sessiz filmleri" bizi yalnızca izleyici değil, aynı zamanda dinleyici de yapar ve hem görsel hem de işitsel bir dünyayı algılamamıza, düşünmemize neden olur (2014, s. 125). Yavaş sinema karakterlerinin suskunluğu ve filmlerdeki diyalog eksikliği, ortam seslerinin ya da ağlamak, işlemek, yemek yemek gibi insan doğasına ait seslerin belirginleşmesine neden olur.

Yavaş sinema filmlerinin yukarıda sayılan bazı ortak yönleri olsa da yönetmenlerin *auteur* oldukları düşünüldüğünde, filmlerinde kendilerine özgü tarzları benimsemeleri kaçınılmazdır. Bu yüzden her ne kadar yavaş sinema ortak paydasında buluşsalar da yavaş sinema yönetmenlerinin, filmlerini diğer örneklerle yaklaştıran ya da onlardan uzaklaştıran özellikleri vardır. Yazının geri kalanında yukarıda sayılan özellikler ışığında Nuri Bilge Ceylan sinemasının yavaş sinemaya ne oranda dâhil olduğunu tartışmaya çalışacağım.

### **Yavaş Sinema Olarak Nuri Bilge Ceylan Filmleri**

Nuri Bilge Ceylan, bir söyleşide Türkiye'deki bazı eleştirmenlerin *Mayıs Sıkıntısı* (1999) filmini kaplumbağa ritminde bulduğunu söyler<sup>10</sup> (Ciment,

<sup>10</sup> 1999 yılındaki bir televizyon programında sinema yazarı Ali Hakan, *Mayıs Sıkıntısı* filmini beğendiğini ama filmin ritimsizliğinin ve durağanlığının bazı yerlerde sıkıcı hale geldiğini ve seyirciyi zorladığını, ağır filmlerden hoşlanmayanların, sinemada ritim isteyenlerin bu filmi sevmeyeceklerini söyler. Tuna Erdem ise filmi ağır ve fotoğrafa yakın bulduğunu, filmin temposunun kaplumbağa ritminde olduğunu belirtir (Hakan, Taşçıyan, Açar & Erdem, 1999).

2003b, s. 97). Başka bir söyleşideyse “yavaşlığın” göreceli olduğunu, kendi filmini “yavaş” değil, başkalarının filmini “hızlı” diye tanımlamak istediğini belirtir (Alam, 2019, s. 233). Ceylan, ilk uzun filmi *Kasaba*’dan (1997) son filmi *Ahlat Ağacı*’na (2018) dek filmlerinin “yavaş” olarak nitelendirilmesini kabul etmiş görünmektedir. Ceylan’ın filmlerindeki öykü ve söylem incelendiğinde “yavaş sinema” içinde nasıl bir yer bulduğunu tartışabiliriz.

### **Öykü: Sıradan yaşamlar, sıradan öyküler**

Herkes gibi beni çeken konular var tabii ama yine de konu çok önem verdiğim bir şey değil. Her konuda film yapılabilir. İncir çekirdeğinden bile dünyanın en iyi filminin çekilebileceği konusundaki inancım hâlâ değişmedi (Ceylan, 2003, s. 9).

Nuri Bilge Ceylan sineması sıradan olaylar, herkesin hayatında karşılaşılabileceği durumlar içerir. *Kasaba* filminin konusu pek çok kişiye “incir çekirdeğini doldurmayacak kadar önemsiz” gelebilir. Sıradan bir Anadolu kasabası, sıradan bir okul, okuldan eve giden iki kardeş ve evin bahçesinde hayata dair uzun konuşma. Film kasabada yaşayan insanların her gün tanık olduklarını göstermeyi amaçlar. *Mayıs Sıkıntısı* film çekmek için İstanbul’dan doğup büyüdüğü kasabaya gelen Muzaffer’in (Muzaffer Özdemir) çabasına odaklanır. Klasik anlatı sinemasındaki beklentilerimiz, ortaya çıkabilecek büyük engeller vs. gerçekleşmez, Muzaffer filmini kolayca çeker. Biz onun film çekme sürecine ve çevresindekilerin gündelik sıkıntılarına (babanın kadastrocuları beklemesi, Saffet’in İstanbul’a kaçma isteği, küçük Ali’nin müzikli saat alma çabası) tanık oluruz. *Uzak*’ta (2002) kasabadan büyük şehre gelen Yusuf (Mehmet Emin Toprak) ile yanına geldiği Mahmut (Muzaffer Özdemir) arasındaki gerilimi, daha çok kişilikleri üzerinden yaşarız. *İklimler* (2006) bitmiş bir ilişkinin sonrasını anlatır. Bu dört film de pek çok kişinin yaşayabileceği ya da çevresinde tanık olabileceği konuları içerir. Bu özellikleriyle bu filmlerin yavaş sinema yönetmenlerinin tercih ettiği ve daha önceden bahsedildiği gibi Kracauer’in “basit anlatı” olarak tanımladığı filmlerle ortak olduğu söylenebilir. Filmlerdeki karakterler de sıradan, karşılaşılabileceğimiz insanlardır. Zaten Ceylan bu filmlerde yakın çevresini oynatır, hatta *İklimler*’de kendini başrole koyar. Bu filmlerde sert dramatik çatışmalara rastlanmaz. Yaşanan daha çok kişilik çatışmalarıdır. Hatta Ceylan, *Uzak* filminin senaryosunda önce dramatik çatışmaların çok daha belirgin olduğu sahnelere yer vermiştir. Örneğin senaryoda Mahmut’un komşusu olan bir Fransız cinayete kurban gider. Ceylan, “filmin çok uzayacağını ve

cinayet sahnesinin filmde bir eksen haline geleceğini, daha önem verdiği yerlerin gölgede kalacağını” düşünerek Fransız’la ilgili tüm sahneleri kurguda atar (Köstepen, Yücel, Okur & Türk, 2004, s. 197). Belli ki Ceylan, olayların karakterleri anlamamızın önüne geçmesini istemez.

Üç Maymun’la birlikte Ceylan sinemasında dramatik çatışmaların belirginleştiğine tanık oluruz. Patronu kaza yapınca, onun suçunu üstlenen şoförü ve ailesinin yaşadıkları bir Yeşilçam melodramını aratmaz. Aldatılan koca, kendilerini bu duruma düşüren adamı öldüren gururlu oğlan, hatta zaman zaman düş sahneleriyle ortaya çıkan ölmüş küçük kardeş dramatik çatışmayı diri tutar. Neden-sonuç ilişkilerinin en belirgin olduğu Ceylan filmi belki de Üç Maymun’dur. Sonrasında çektiği *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) filmi de öyküyü tıpkı Üç Maymun’daki gibi bir cinayetten yola çıkarak bize anlatır. Ancak film bize cesedin peşinde olan insanların kişiliklerini, yaşadıkları sıkıntı hallerini göstermeyi tercih eder. Klasik anlatı sinemasında bir gerilim filmi olabilecek konu, bir drama, hatta zaman zaman komediye dönüşür. Karakterlerin sunumu filmi bir cinayet öyküsünden çok bir taşra öyküsüne dönüştürür. *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* filmleriyle Ceylan, olayların peşinden gitmeyi bırakır, yeniden bizi insanlık halleriyle buluşturur. Bu filmlerdeki karakterler de sıradan, kendi rutinlerini yaşayan taşra insanlarıdır. Yaşadıkları çatışmalar da, karşılaşılan olaylardan çok doğaları gereği, kişiliklerinden kaynaklanan çatışmalardır.

Ceylan’ın neden-sonuç ilişkilerine bazen bağlı, bazen kopuk ilerleyen filmlerindeki karakterler yaşadıkları yerden/ortamdan bunalmış insanlardır. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*’nda Saffet (Mehmet Emin Toprak), *Uzak*’ta Mahmut (Muzaffer Özdemir), *İklimler*’de İsa (Nuri Bilge Ceylan), *Üç Maymun*’da Hacer (Hatice Aslan), *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde doktor ve savcı (Muhammet Uzuner ve Taner Birsnel), *Kış Uykusu*’nda Aydın ve Nihal (Haluk Bilginer ve Melisa Sözen), *Ahlat Ağacı*’nda Sinan (Doğu Demirkol) bu durumu en belirgin yaşayanlardır. Çoğu gitmek ister, ama gidemez, buldukları yeri terk edemez. Hem bu karakterlerin hem de çevrelerindeki diğer karakterlerin taşıdıkları can sıkıntısı film boyunca kendini gösterir. Bu karakterler “yavaş sinemanın” sessiz, bıkkın karakterleriyle neredeyse birebir örtüşür. Bazıları konuşmayı fazla tercih etmez, konuşacak pek bir şey yoktur çünkü. Konuşmak istediklerindeyse, ya *İklimler*’deki İsa gibi beceremezler ya da *Kış Uykusu*’ndaki Aydın ya da *Ahlat Ağacı*’ndaki Sinan gibi kırıp dökerler çünkü konuşmak, hele etkili konuşmak onların bilmediği bir alandır.

Ceylan'ın filmlerindeki karakterlerin sıkıntısı ve sessizliği ölü zamanlarla desteklenir, böylece dramatik yapının bozulduğuna tanık oluruz. Örneğin *Uzak* filminin hemen başında Yusuf'un kasabadan ayrıldığı sahne tek plandır ve yaklaşık üç dakika süren bu sahne uzun uzun, kesmeden gösterilir. Mahmut'un televizyon izlediği sahneler gibi pek çok sahnede hiçbir şey olmaz, ancak Ceylan bize bu sahneleri uzun uzun göstermeyi tercih eder. Ali Karadoğan *Uzak* filminin "ölü zamanları kullanma konusundaki yeteneğini" vurgular (2012, s. 235).

Ceylan çoğu taşrada geçen öykülerini anlatırken bize renkli bir dünya sunmaz. İstanbul'da geçen filmlerinde de şehrin تنها hallerine tanık oluruz. *Uzak*'ta karla kaplı, çok kolay tanıyamayacağımız bir İstanbul vardır. *İklimler*'deki İstanbul birkaç sahne dışında kendini belli etmez. *Üç Maymun*'daki İstanbul ise varoşlardır, bildiğimiz canlı İstanbul görüntüsünden çok uzaktır. Ceylan bu durum için "Filmlerimdeki İstanbul'un karanlık ve hüzünlü görünmesi, karakterlerimin iç dünyasının bir tezahürü. Ve tabii dolayısıyla benim iç dünyamın bir yansıması" der (Pekçelen, 2016, s. 164).

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki sıkıntı hali, filmlerin taşıdığı mizahla dağılır. *Kasaba*'daki babanın "Uyarlığın beşiği" ifadesinin İngilizcesini ve Fransızcasını söyleyip Nusaybin'in Türkiye'de olduğunu bilmemesi ve yaptığı bilgiç konuşmalar sırasında burnunu karıştırması izleyicinin gülümsemesine neden olur. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in kasabalıyla kurduğu diyaloglar ve oluşan tezat komik durumlar yaratır. Örneğin, Pire Dayı'nın evini sorduğunda, köylü kadının "Ne olacaktı?" diye yanıt vermesi üstüne "Cinayet masasından geliyoruz, birkaç sorumuz olacaktı" diyen Muzaffer küçük bir kasabada, yaşını almış bir ihtiyarın evi sorulduğunda şüphe ile yaklaşan kasabalıyı tiye alır. Muzaffer, Saffet'i İstanbul'a gelmemesi için ikna etmeye çalışırken, "İstanbul'da herkes bunalımda, bir iki arkadaş Boğaz Köprüsü'nden atladı" deyince Saffet'in "ben manyak mıyım Boğaz Köprüsü'nden atlayayım" diye yanıt vermesi de mizahi bir durum oluşturur. Bir olaya kasabalı-kentli bakışının ne kadar farklı olabileceği bu diyalogda kendini belli eder. Benzer diyaloglar *Uzak*'ta da yaşanır. Mahmut'un alaycılığı ve Yusuf'un saflığı izleyiciyi güldürür. Bir camide fotoğraf çekerken Mahmut Yusuf'a "ışığı biraz kaldır" der, Yusuf ayak ayarı yapmak yerine koca lambayı kucaklar. Mahmut'un fareyi yakalamak için kurduğu tuzak konusunda Yusuf'u uyarması ve sonra tuzağa kendisinin yakalanması da Ceylan'ın Mahmut'un alaycılığını cezalandırmasıdır.

*İklimler*'de İsa'nın Bahar'la (Ebru Ceylan) minibüste yalnız kaldığında romantik sözler söyleme çabası, *Üç Maymun*'da Servet (Ercan Kesal), Hacer'i arabasına almak için durduğunda arkadan korna çalan arabalara sinirlenmesi ve kavga etmek için çıktığında arabada iri yarı adamları görünce korkması mizah içeren sahnelerdir. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmleri de mizahın özellikle diyaloglarda kendini gösterdiği filmlerdir. Filmlerin taşıdığı mizahla izleyici, yavaş temponun yarattığı durağanlıktan ve karakterin yaşadığı bunaltıcı havadan bir süreliliğine kurtulur.

### **Söylem: "Uzun plan hayattır"**

Ercan Kesal, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin senaryosu için yaptıkları toplantılarda Ceylan'ın "ilk sahnenin olabildiğince uzun, tek plan ve kesintisiz çekilmesi gerektiğini" söylediğini aktarır (2018, s. 40). Ceylan *Üç Maymun* için tuttuğu kurgu günlüğüne de şunları yazar: "Uzun planlarda hemen hayat duygusu ortaya çıkıyor sanki. Kesmeler ve kısa planlar sinema, uzun planlar hayat demek sanki" (2008b s. 16). Ceylan bu sözleriyle gerçeğe yakınlık algısı oluşturduğu için uzun çekimleri tercih ettiğini belli eder.

Yavaş sinema yönetmenlerinin uzun çekimleri tercih ettiğini daha önce söylemiştik. Kullanıcılara filmlerin ortalama çekim uzunluğunu hesaplatarak bir veri tabanı işlevi sunan *Cinematics* sitesine göre bazı filmlerin Ortalama Çekim Uzunlukları (Ortalama Ç. U.) Tablo-1'de gösterilmiştir.

Totaro'nun yukarıda bahsedilen 2001'deki çalışması temel alındığında Antonioni'nin *Serüven* ve *Gece* filmleri dışında Tablo 1'de görülen tüm filmlerin uzun çekimler içerdiği söylenebilir. Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri bu tabloda kendine nerede yer bulmaktadır? Ceylan'ın sekiz uzun filminin ortalama çekim uzunluğunu belirlemek için filmlerin Bluray/DVD kopyalarından ölçüm yaptım. Ayrıca karşılaştırma yapılması açısından başkaları tarafından *Cinematics* sitesinde yapılan ölçümleri de Tablo 2'de paylaşıyorum.<sup>11</sup>

Bu tablodan da anlaşılacağı gibi Ceylan'ın *İklimler*, *Üç Maymun* ve *Uzak* filmleri Totaro'nun uzun çekimin süresi olarak 2001'de belirlediği 25 saniye civarındadır. Gibbs ve Pye'in, bu sayıların günümüzde daha da düşmüş olabileceği, hatta "on saniyenin bile uzun çekim sayılabileceği"

<sup>11</sup> Jenerik süreye dâhil edilmemiştir.

Film	Yönetmen	Ölçümü Yapan	Ölçüm Tarihi	Ortalama Ç.U. (sn)
Torino Atı (2011)	Béla Tarr	Adrian Tomas Samit	01.11.2011	229.2
Werckmeister Harmonies (2000)	Béla Tarr	Tristan Mentz	31.01.2009	219.4
Sokak Köpekleri (2013)	Tsai Ming-liang	Andrea Giudice-andrea	01.12.2014	102.2
Kurban (1986)	Andrei Tarkovski	Mohsen Nasrin	22.07.2011	72.3
Liverpool (2008)	Lisandro Alonso	Adrian Tomas Samit	01.01.2013	65.9
Stalker (1979)	Andrei Tarkovski	Reinier Verhoef	03.03.2009	63.8
Özgürlük (2001)	Lisandro Alonso	Cid Vasconcelos	04.05.2012	62.9
Elveda Sinema (2003)	Tsai Ming-liang	Cid Vasconcelos	12.06.2009	57.9
Serüven (1960)	M. Antonioni	Julian Sittel	30.03.2016	17.8
Gece (1961)	M. Antonioni	Julian Sittel	18.02.2016	15.8

Tablo-1: Bazı filmlerin ortalama çekim uzunlukları.  
Cinemetrics sitesinden alınmıştır (Erişim Tarihi: 21 Ekim 2019)

düşüncesini hesaba kattığımızda *Kasaba* dışındaki tüm filmlerin uzun çekimler içerdiğini söyleyebiliriz. Buna rağmen Ceylan'ın filmlerinin, yukarıdaki tabloda görüldüğü gibi Béla Tarr, Tsai Ming-liang ve Lisandro

Film	Ortalama Ç.U. (sn)	Cinemetrics ölçümü	Cinemetrics Ölçümünü Yapan	Cinemetrics Ölçüm Tarihi
İklimler (2006)	29,03	28,8	Cagri Inceoglu	05.01.2015
Üç Maymun (2008)	25,62	Ölçüm yapılmamıştır	-	-
Uzak (2002)	24,64	23,7	Cagri Inceoglu	20.08.2015
Bir Zamanlar Anadolu'da (2011)	19,80	19,1	Cagri Inceoglu	26.08.2015
Mayıs Sıkıntısı (1999)	14,22	14,1	Cagri Inceoglu	15.09.2015
Kış Uykusu (2014)	11,98	Ölçüm yapılmamıştır	-	-
Ahlat Ağacı (2018)	11,21	Ölçüm yapılmamıştır	-	-
Kasaba (1997)	9,25	9,4	Cagri Inceoglu	25.12.2014

Tablo-2: Birinci sütündeki değerler (Ortalama Ç.U) benim tarafımdan ölçülmüştür. Diğer değerler ise Cinemetrics sitesinden alınmıştır (Erişim Tarihi: 21 Ekim 2019)



Alonso gibi yavaş sinema dendiğinde akla gelen ilk yönetmenler kadar uzun çekimlere sahip olmadığı görülmektedir. Ceylan'ın filmleri Tarkovski kadar uzun çekimler de içermemekte, çekim uzunluğu söz konusu olduğunda Antonioni filmleri ile benzeşmektedir.

Ortalama çekim uzunluğunun yanı sıra filmin içinde yer alan uzun çekimler de filmin "yavaş" algılanmasına neden olabilir. Tablo-3'te Ceylan'ın sekiz uzun filmdeki en uzun çekimlerin süresi gösterilmektedir.

Bu tablodan da anlaşılacağı gibi Ceylan'ın uzun çekimleri en az kullandığı filmlerinden biri olarak kabul edilebilecek *Kış Uykusu*'nda bile iki dakikayı aşan çekimler yer almaktadır. Başka bir deyişle kamera iki dakika boyunca hiçbir kesme olmadan ilerlemektedir. *İklimler*'de bu sayının beş buçuk dakikayı aştığına tanık oluruz. Her ne kadar ortalama çekim uzunluğu diğer yavaş sinema yönetmenleri kadar uzun olmasa da filmlerdeki bazı sahnelerin epeyce uzun çekimler içermesi bu filmleri "yavaş" olarak algılamamıza neden olabilir.

Uzun çekimin filmlerin yavaş olarak algılanmasında önemli olduğunu, ancak kameranın yavaş hareketinin de yavaşlığa katkı sunduğunu daha önce söylemiştik. Ceylan'ın filmlerinde de kameranın yavaş hareketine tanık oluruz. Bu yavaş kamera hareketleri birkaç istisna içerir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Ali'nin (Muhammed Zımbaoğlu) kümeden yumurta çaldığı sahne, babanın pazar yerinde kadastrocuları aradığı sahne, *İklimler*'de motosikletin devrildiği sahne, *Kış Uykusu*'nda arabanın camına taş atıldığı sahne, *Ahlat Ağacı*'nda Sinan'ın evde parasının çalındığı sahne gibi bazı yerlerde hızlı çevrinmelere rastlanır. Ancak bunlar filmde çok kısa

Film	Ortalama Ç.U. (sn)	En Uzun Çekim (sn)
İklimler (2006)	29,03	332
Üç Maymun (2008)	25,62	169
Uzak (2002)	24,64	192
Bir Zamanlar Anadolu'da (2011)	19,80	181
Mayıs Sıkıntısı (1999)	14,22	178
Kış Uykusu (2014)	11,98	121
Ahlat Ağacı (2018)	11,21	223
Kasaba (1997)	9,25	146

Tablo-3: Nuri Bilge Ceylan filmlerinin ortalama çekim uzunluğu ve en uzun çekimin süresi.



süren sahnelerdir. Onun dışında Ceylan kamerasını ya sabit tutar ya da çok yavaş hareket ettirir.

Yavaş sinema yönetmenlerinin yakın çekimleri tercih etmeyip, genel çekim kullanmalarının, onların gerçekçiliği vurgulama kaygılarından olduğunu söylemiştik. *Kasaba*'da Ceylan'ın ayrıntı çekimlere yer verdiğini, bunu yaparken yalnızca insanların yüzlerini ya da gözlerini, kulaklarını değil, doğayı da (yapraklar, eşeğin gözü, kaplumbağa gibi) kullandığına tanık oluruz. *Mayıs Sıkıntısı*'nda *Kasaba*'daki kadar olmasa da yine yakın çekimlere sıkça rastlanır. Ayrıntı çekimler ise yok denecek kadar azdır. Filminden sonra yapılan bir söyleşide Ceylan "bu filmde daha önceki filmlere göre daha az yakın plan kullandım. Yakın plan olabilir tabii, mesela Bergman sineması bayağı yakın plana dayanır, ama yakın planın iyi bir gerekçesi olması lazım" der (Göktürk & Çapan, 2003, s. 102).

*Uzak*, Ceylan'ın önceki filmleriyle kıyaslandığında yakın çekimleri daha az kullandığı bir filmidir. Yakın çekimler daha çok, daha duygusal olan Yusuf'un yüzüne yapılır. Hasan Akbulut, *Uzak* filminde Nuri Bilge Ceylan'ın kamerasının tıpkı filmin adı gibi, kendisi ile kaydettiği kişiler ya da nesnelere arasında belli bir uzaklık bıraktığını söyler (2005, s. 32). Ceylan benzer tavrı *İklimler*'de de gösterir. Filmde Bahar rolündeki Ebru Ceylan yakın planda olduğu ve filmde kullanılmayan bir görüntüsüyle ilgili düşüncesi sorulduğunda şu yanıtı verir:

Filmin başlarındaki arkadaşlarla akşam yemeği sahnesi aslında değişik açılardan çok versiyonlu çekildi. [...] dramatik etkiyi vurgulayan birçok yakın plan çekim yapıldı. Ama Bilge kurguda yine her zamanki gibi, tek bir genel plandan oluşan versiyonunu tercih etti. Artık iyice anlamış bulunuyorum ki Bilge, ne hayatta ne de sinemada hiçbir duygunun gereğinden fazla altının çizilmesinden ya da abartılmasından hoşlanmıyor (Ceylan, 2009, s. 205).

Bu sözlere rağmen filmdeki yakın çekimlerin daha çok Bahar'ın görüntüleri olduğu söylenebilir. Ceylan, filmde daha olumsuz yansıttığı İsa'ya ya da Serap'a (Nazan Kesal) kamerasını uzak tutar.

Ceylan *Üç Maymun*'da yakın çekimlere *Uzak* ve *İklimler*'dekinden daha sık başvurur. Hatta özellikle erkek karakterlerin yaşadığı sıkıntıyı anlatmak için ayrıntı çekimlere de rastlanır. Kendisine bu filmde neden daha fazla yakın plan çektiğiyle ilgili bir soru yöneltildiğinde Ceylan, bunun farkında olmadığını, çalıştıkları evin çok küçük olduğunu, kamerayı çok uzağa götürme şansının fazla olmadığını, özellikle filmin ikinci yarısı

sında, tüm anlamı bakışlarla ortaya çıkarmaya çalıştığı için yakın çekime ihtiyaç duymuş olabileceğini söyler (Yücel, 2012, s. 363).

*Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* gibi diyalogların fazla olduğu filmlerde de yakın çekimlere rastlarız. Ceylan karşılıklı konuşmaların olduğu sahnelerde amors çekimleri kullanmayı tercih eder. Böylece çerçevede sağladığı hiyerarşiyi, çekim ölçüğüyle de pekiştirir. Genelde dinleyen kişinin omzundan yapılan çekimle konuşan kişiyi daha net görür, flu bir şekilde omzu görünen kişiyi yalnızca hissederiz. Ceylan, konuşmaların yarattığı duygusal atmosferi daha yakından hissetmemizi sağlamak içinse ayrıntı çekimlere yer verir.

Ceylan'ın filmlerindeki ses tasarımı ayrı bir yazının konusudur, ancak yavaş sinema bağlamında incelendiğinde filmlerinin doğal sesleri fazlasıyla yansıtması Ceylan'ı yavaş sinema yönetmenlerine yaklaştırır. Daha önce yavaş sinemanın, insan sesinin eksikliğinden doğan boşluğu abartılı efekt kullanımıyla doldurduğundan bahsetmiştik. Bu durum, Ceylan'ın filmleri için de geçerlidir. Ceylan'ın taşrada geçen filmlerinde doğanın sesleri baskındır. Rüzgârın, yağmurun, gök gürültüsünün, fırtınanın, ağaçların sesleri kendini fazlasıyla hissettirir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* konuşmanın da az olduğu filmler olduğundan karakterlerin seslerinden çok doğanın sesini duyarız. *Ahlat Ağacı*'nda köpek havlaması, çakal uluması sohbetlere karışır. *İklimler*'in ve *Kış Uykusu*'nun başında abartılı bir sinek vızıltısı sesi vardır. Alam'ın da belirttiği gibi Ceylan doğanın seslerinin kendisine müzik gibi geldiğini söyler (2019, s. 231). Ceylan İstanbul'un da seslerini yoğun bir şekilde kullanmaktan kaçınmaz. *Uzak*'taki gemi düdüğü, *İstiklal Caddesi*'ndeki kalabalığın gürültüsü, *Üç Maymun*'daki tren sesi zaman zaman kendini hissettirir. Ceylan gündelik yaşamın vazgeçilmezi olan televizyon seslerini de filmlerde bize duyurur. Bazen ekranlarını görür, görmediğimiz zamanda da televizyondaki filmin ya da haberlerin sesini duyarız.

## Sonuç

2000'li yıllarla birlikte tanımlanmaya başlayan "yavaş sinema", karakterlerinin genelde sıkıntı hallerinin yansıtıldığı, klasik anlatı sinemasındaki dramatik çatışmalardan uzak, gündelik yaşamın rutinlerine vurgu yapan filmler içerir. Bu öykü evreni uzun çekimlerle ve yavaş kamera hareketleriyle desteklenerek tempoda bir yavaşlığın hissedilmesine neden olur. Nuri Bilge Ceylan filmlerinin öyküleri incelendiğinde genel hatlarıyla yavaş sinemaya yakın olduğu söylenebilir. Filmlerdeki sıkıntı hali, karak-

terlerin genel özellikleri ve mekân tercihleri filmleri "yavaş sinema" olarak değerlendirmemizi sağlar. Ancak karakterlerin sessizliği, dramatik çatışmaların belirginliği düşünüldüğünde klasik anlatı sinemasına yaklaşan filmleri olduğu sonucuna da varabiliriz. *Üç Maymun*'dan itibaren dramatik çatışmalar belirginleşir, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminden itibaren ise karakterler daha konuşkan olur. Buna rağmen bu filmleri yavaş sinemadan klasik anlatı sinemasına giden yolda yer alan filmler olarak değerlendirmek daha doğru olacaktır.

Söylem/sinematografi açısından incelendiğinde Ceylan'ın filmlerinin yavaş sinemanın örnekleri olduğu iddia edilebilir. Bu filmlerin hepsi yavaş kamera hareketleri içeren, çekimlerin genelde uzun olduğu, karakterler sessizleştiğinde doğanın sesinin ön plana çıktığı filmlerdir. Her ne kadar *Kasaba*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmleri Ceylan'ın diğer filmleriyle karşılaştırıldığında ortalama çekim uzunluğu bakımından daha kısa süreler içerse de bu filmler klasik anlatı sinemasındaki kısa çekim sürelerine yaklaşımdan epeyce uzaktır. Yine de *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* ile birlikte Ceylan sinemasının kısmen hızlandığı iddia edilebilir. Bu filmlerde Ceylan hem karakterlerini daha çok konuşturmaya, hem dramatik çatışmayı artırmaya, hem de kurguda daha sık kesmeye başvurmaya başlamıştır. Ancak bu iki film de üç saatten uzun sürer. Sürenin uzaması, izleyicide sıkılma duygusunu tetikleyebilir, bu da filmin yavaş olduğu algısına neden olabilir. Şu soru sorulabilir: Bu filmler üç saat değil de bir buçuk saat sürseydi yine "yavaş" yorumu yapılır mıydı? Bu sorunun yanıtını vermek kolay değil, ama Ceylan'ın sekiz uzun filmini göz önünde bulundurduğumuzda *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*'nın diğer filmleriyle kıyaslandığında daha "hızlı" olduğu, genel özellikleriyle yavaş sinemadan etkiler taşısalar da yavaş sinemaya örnek verilecek filmler olarak kabul edilemeyecekleri söylenebilir.

### Kaynakça

Acar, B. (2007). Antonioni'ye Veda. *Altıyazı*, 65, 38-40.

Akbulut, H. (2005). *Nuri Bilge Ceylan Sinemasını Okumak: Anlatı, Zaman, Mekân*. İstanbul: Bağlam.

Alam, M. (2019). Meselem İnsan Denilen Muamma... Nuri Bilge Ceylan'la söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (s. 219-244).

İstanbul: Doğan Kitap. [Söyleşi 6 Ekim 2011 tarihinde Mithat Alam Film Merkezi'nde gerçekleştirilmiştir].

Andrew, J. D. (1995). *Büyük Film Kuramları* (Çev. İ. Şener). İstanbul: Sistem.

Bazin, A. (2013). *Sinema Nedir?* (Çev. İ. Şener). İstanbul: Doruk.

Bordwell, D. (2000). Modernizm, Minimalizm, Melankoli: Theo Angelopoulos ve Görsel Biçim (Çev. A. Ufuk). *Yeni İnsan Yeni Sinema*, 7, 102-122.

Bordwell, D. (2011, 10 Temmuz). Good and Good For You. *David Bordwell's Website On Cinema*. <http://www.davidbordwell.net/blog/2011/07/10/good-and-good-for-you/> (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2019).

Bordwell, D. (2015). Hou Hsiao-hsien: Constraints, Traditions and Trends. <https://vimeo.com/129943635> (Erişim Tarihi: 5 Mart 2019).

Bostan, M. (2018). Buğday ve "İrfani Sinemanın" Geleceği. *Faryap*, 104, 49-51. [https://www.academia.edu/35836460/Bu%C4%9Fday\\_ve\\_%C4%Borfani\\_Sinema\\_n%C4%B1n\\_Gelece%C4%9Fi](https://www.academia.edu/35836460/Bu%C4%9Fday_ve_%C4%Borfani_Sinema_n%C4%B1n_Gelece%C4%9Fi) (Erişim Tarihi: 14 Eylül 2019).

Buckle, L. A. (2011, Aralık). *Contemporary Neorealist Principles in Abbas Kiarostami's Filmmaking (1997-2005)* (Yayınlanmamış Yüksek Lisans Tezi). University of Hertfordshire, Hertfordshire.

Ceylan, E. [Ebru]. (2009). Fotoğraflarla Kamera Arkası Yorumları: Ayazda İki Yürek. N. B. Ceylan (Ed.), *İklimler* (s. 203-207). İstanbul: Norgunk. [Yazı ilk olarak Ekim 2006'da Film Artı dergisinde yayınlanmıştır]

Ceylan, N. B. (Yönetmen). (1997). *Kasaba* [Film]. Türkiye: NBC Film.

Ceylan, N. B. (Yönetmen). (1999). *Mayıs Sıkıntısı* [Film]. Türkiye: NBC Film.

Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2002). *Uzak* [Film]. Türkiye: NBC Film.

Ceylan, N. B. (2003, Mayıs). "Sanki Her şey Kendiliğinden Oluyor Gibi". *Sonsuzkare*, 1, 9.

Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2006). *İklimler* [Film]. Türkiye-Fransa: Pyramide Films-Co Production-İmaj-NBC Film.

Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2008). *Üç Maymun* [Film]. Türkiye-Fransa-İtalya: Zeynofilm-NBC Film-Pyramide Productions-BIM Distribuzione.

- Ceylan, N. B. (2008). *Üç Maymun Kurgu Günlüğü*. [Altyazı Aylık Sinema Dergisi'nin ücretsiz eki]. İstanbul.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2011). *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Film]. Türkiye-Bosna-Hersek: Zeynofilm vd.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* [Film]. Türkiye-Fransa-Almanya: Zeynofilm vd.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2018). *Ahlat Ağacı* [Film]. Türkiye vd: Zeynofilm vd.
- Chatman, S. (2009). *Öykü ve Söylem: Filmde ve Kurmacada Anlatı Yapısı* (Çev. Ö. Yaren). Ankara: Deki.
- Chion, M. (1994). *Audio-vision: Sound On Screen*. New York: Columbia University Press.
- Ciment, M. (2003a). Michel Ciment: The State of Cinema. <http://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.siff.org/fest03/special/state.html> (Erişim Tarihi: 23 Şubat 2019).
- Ciment, M. (2003b). "Bir Tema Üzerine Çeşitlemeler Hoşuma Gidiyor..." Nuri Bilge Ceylan'la söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Mayıs Sıkıntısı: Senaryo* (s. 91-99). İstanbul: Norgunk. [Söyleşi ilk olarak 13 Mayıs 2000 tarihinde gerçekleştirilmiş, Nisan 2001 tarihinde *Positif* dergisinin 482. sayısında yayınlanmıştır].
- Cinematics. (2019). *Cinematics Database*. <http://www.cinematics.lv/database.php> (Erişim Tarihi: 12 Ekim 2019).
- Cittaslow Felsefesi. (2019). <https://cittaslowturkiye.org> (Erişim Tarihi: 31 Mart 2019).
- Çağlayan, O. E. (2014). *Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema*. (Doktora Tezi). University of Kent, Kent. (Sonradan yayınlandı)
- Çağlayan, O. E. (2018a). *Poetics of Slow Cinema: Nostalgia, Absurdism, Boredom*. Cham: Palgrave Macmillan.
- Çağlayan, O. E. (2018b). Sounds of Slowness: Ambience and Absurd Humour in Slow Sound Design. *The New Soundtrack*, 8(1), 31-48.
- Çam, A. (2017). Dünyanın Sonu ya da Torino Atı'nın Bazı Planları Hakkında. *Duvar*, 29, 24-29. [https://www.academia.edu/34363643/A\\_torinoi\\_lo](https://www.academia.edu/34363643/A_torinoi_lo) (Erişim Tarihi: 14 Eylül 2019).

Daldal, A. (2003-2004, Kasım-Aralık-Ocak). Gerçekçi Geleneğin İzinde: Kracauer, "Basit Anlatı" ve Nuri Bilge Sineması. *Doğu Batı*, 25, 255-273.

Dargis, M. & Scott, A. O. (2011, 3 Temmuz). In Defense of the Slow and the Boring. *The New York Times*. <https://www.nytimes.com/2011/06/05/movies/films-in-defense-of-slow-and-boring.html> (Erişim Tarihi: 23 Şubat 2019).

Davis G. (2016). Stills and Stillness in Apichatpong Weerasethakul's Cinema. T. de Luca & N. B. Jorge (Ed.), *Slow Cinema* (s. 99-111). Edinburgh: Edinburgh University Press.

de Luca, T. (2011). *Realism of The Senses: A Tendency In Contemporary World Cinema*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Leeds, Leeds.

de Luca, T. & Jorge, N. B. (2016). Introduction: From Slow Cinema to Slow Cinemas. T. de Luca & N. B. Jorge (Ed.), *Slow Cinema* (s. 1-21). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Deleuze, G. (2001). *Cinema 2: The Time-Image* (6th Edition). Minneapolis: University of Minnesota.

Deleuze, G. (2014). *Sinema 1: Hareket-İmge* (Çev. S. Özdemir). İstanbul: Norgunk.

Düşünme. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi <https://islamansiklopedisi.org.tr/dusunme> (Erişim Tarihi, 14 Eylül 2019).

Flanagan, M. (2008, Kasım). Towards an Aesthetic of Slow in Contemporary Cinema. 16:9. [http://www.16-9.dk/2008-11/side11\\_inenglish.htm](http://www.16-9.dk/2008-11/side11_inenglish.htm) (Erişim Tarihi: 3 Şubat 2019).

Flanagan, M. (2012). 'Slow Cinema': *Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Exeter, Exeter.

Forster, E. M. (2001). *Roman Sanatı* (3. Baskı) (Çev. Ü. Aytür). İstanbul: Adam.

Gibbs, J. & Pye, D. (2017). Introduction 1: The Long Take: Critical Approaches. J. Gibbs & D. Pye (Ed.), *The Long Take* (s. 1-26). Londra: Palgrave.

Göktürk, Y. & Çapan, S. (2003). Böbrek denince... Nuri Bilge Ceylan'la söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Mayıs Sıkıntısı: Senaryo* (s. 101-117).

İstanbul: Norgunk. [Söyleşi ilk olarak Ocak 2000 tarihindeki Roll dergisinin 38. sayısında yayınlanmıştır].

Güler, A. (2017, 24 Kasım). Bir İlim-Kurgu filmi: Buğday. *Mücerret*. <http://www.mucerret.com/yazarlar/bir-ilim-kurgu-filmi-bugday/#comments> (Erişim Tarihi: 14 Eylül 2019).

Hakan, A., Taşçıyan, A., Açar, M. & Erdem, T. (Sunucu). (1999). *Beyazperde* [Televizyon Programı]. İstanbul: NTV. [https://www.youtube.com/watch?v=Wg2X2y92Wvg&list=PLtYl4zY2IjHV\\_aIdjcTMsQU-cHS2abN3sc&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=Wg2X2y92Wvg&list=PLtYl4zY2IjHV_aIdjcTMsQU-cHS2abN3sc&index=2) (Erişim tarihi: 22 Şubat 2019).

Jaffe, I. (2014). *Slow Movies: Countering the Cinema of Action*. New York: Wallflower Press.

James, N. (2010, Nisan). Passive Agressive. *Sight & Sound*, 20(4), 5.

Kääpä, P. (2010). *The National and Beyond: The Globalisation of Finnish Cinema in the Films of Aki and Mika Kaurismäki*. Almanya: Peter Lang.

Karadoğan, A. (2012). Sanat Sinemasına *Uzak*'tan Bakmak. S. Büker ve S. R. Öztürk (Ed.), *Sinemada Hayat Var* (s. 229-241). Ankara: Deki.

Kesal, E. (2018). *Evvel Zaman* (2. Baskı). İstanbul: İletişim.

Kois, D. (2011, 29 Nisan). Eating Your Cultural Vegetables. *The New York Times Magazine*. <https://www.nytimes.com/2011/05/01/magazine/mag-01Riff-t.html> (Erişim Tarihi: 23 Şubat 2019).

Kolver, S. G. (2018, 3 Ağustos). Nuri Bilge Ceylan: Gıcık karakterlerle uğraşmayı seviyorum. Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi. *Cinedergi*. <http://www.cinedergi.com/2018/08/03/nuri-bilge-ceylan-gicik-karakterlerle-ugrasmayi-seviyorum/> [Bu söyleşi 2014'te gerçekleştirilmiştir]. (Erişim Tarihi: 12 Ekim 2019).

Kovács, A. B. (2010). *Modernizmi Seyretmek: Avrupa Sanat Sineması (1950-1980)* (Çev. E. Yılmaz). Ankara: Deki.

Köstepen, E., Yücel, F., Okur, Y. & Türk, İ. (2004). Sinema Pratiğini Fotoğrafa Benzetmeye Çalışıyorum. Nuri Bilge Ceylan'la söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Uzak* (s. 197-207). İstanbul: Norgunk. [Söyleşi ilk olarak Altyazı dergisinin Şubat 2003 tarihli 15. sayısında yayınlanmıştır].

Kracauer, S. (1997). *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*. New Jersey: Princeton.



Kracauer, S. (2015). *Film Teorisi: Fiziksel Gerçekliğin Kurtuluşu* (Çev. Ö. Çelik). İstanbul: Metis.

Kuo, N. (2012). A Cinematic Approach to Slow Art With Nadin Mai. *Slow Art Day*. <http://www.slowartday.com/a-cinematic-approach-to-slow-art-with-nadin-mai/> (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2019).

Lim, S. H. (2014). *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*. Honolulu: University of Hawai'i Press.

Margulies, I. (1996). *Nothing Happens: Chantal Akerman's Hyperrealist Everyday*. Durham ve Londra: Duke University Press.

Pekçelen, S. (2016). "Oyuncularla İlişkim Biraz Hastalıklıdır". Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Söyleşiler* (2. Baskı) (s. 160-164). İstanbul: Norgunk. [Söyleşi Ekim 2008'de *Time Out* (İstanbul) dergisinde yayınlanmıştır].

Quandt, J. (2009). The Sandwich Process: Simon Field Talks About Polemics and Poetry at Film Festivals. Richard Porton (Ed.), *Dekalog 3: On Film Festivals* (s. 53–80). Londra: Wallflower Press.

Schoonover, K. (2016). Wastrels of Time: Slow Cinema's Laboring Body, the Political Spectator, and the Queer. T. de Luca ve N. B. Jorge (Ed.), *Slow Cinema* (s. 153-168). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Shaviro, S. (2010, 12 Mayıs). Slow Cinema vs Fast Films. *The Pinocchio Theory*. <http://www.shaviro.com/Blog/?p=891> (Erişim Tarihi: 23 Şubat 2019).

Şenel, G. (2018, 5 Mayıs). Semih Kaplanoğlu ile Hayat, Sinema ve "Buğday" Üzerine. *Akademya*. <https://akademyadergisi.com/semih-kaplanoglu-ile-hayat-sinema-ve-bugday-uzerine/> (Erişim Tarihi: 14 Eylül 2019).

Tefekkür. Türkiye Diyanet Vakfı İslam Ansiklopedisi. <https://islamansiklopedisi.org.tr/tefekkur> (Erişim Tarihi, 14 Eylül 2019).

Totaro, D. (2001). *Time and the Long Take in The Magnificent Ambersons, Ugetsu, and Stalker*. (Yayınlanmamış Doktora Tezi). University of Warwick, Warwick.

Tuttle, H. (2010a, 17 Mart). Slower or Contemplative? *Unspoken Cinema*. <http://unspokencinema.blogspot.com/2010/03/slower-or-contemplative.html> (Erişim Tarihi: 23 Şubat 2019).



Tuttle, H. (2010b, 12 Mayıs). Slow Films Easy Life. *Unspoken Cinema*. <http://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/slow-films-easy-life-sight.html> (Erişim Tarihi: 23 Şubat 2019).

Yaren, Ö. (2016). Kiarostami'nin İzleri. *Altyazı*, 164, 18-20.

Yücel, F. (2012). "Gerçek, Sakladığımız Tarafı". Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Üç Maymun* (s. 355-365). İstanbul: Doğan Kitap. [Söyleşi ilk olarak Ekim 2008'de *Altyazı* dergisinde yayınlanmıştır].

