

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA  
ANABİLİM DALI**

## **NURİ BİLGE CEYLAN VE YAVAŞ SİNEMA**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Kurtuluş ÖZYAZICI**

**Ankara, 2019**

**T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA  
ANABİLİM DALI**

## **NURİ BİLGE CEYLAN VE YAVAŞ SİNEMA**

**Yüksek Lisans Tezi**

**Kurtuluş ÖZYAZICI**

**Tez Danışmanı  
Doç. Dr. Ali KARADOĞAN**

**Ankara, 2019**

T.C.  
ANKARA ÜNİVERSİTESİ  
SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ  
RADYO TELEVİZYON SİNEMA  
ANABİLİM DALI

Kurtuluş ÖZYAZICI

NURİ BİLGE CEYLAN VE YAVAŞ SİNEMA

Yüksek Lisans Tezi

Tez Danışmanı: Doç. Dr. Ali KARADOĞAN

Tez Jürisi Üyeleri


Adı ve Soyadı

Doç. Dr. Ali KARADOĞAN (DANIŞMAN)

Prof. Dr. S. Ruken Öztürk

Dr. Öğretim Üyesi Gökçe Karabag Sarı

İmzası



Tez Sınavı Tarihi: 30.12.2019

**TÜRKİYE CUMHURİYETİ**  
**ANKARA ÜNİVERSİTESİ**  
**SOSYAL BİLİMLER ENSTİTÜSÜ MÜDÜRLÜĞÜ'NE**

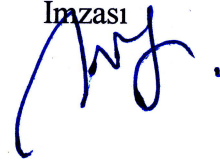
Bu belge ile bu tezdeki bütün bilgilerin akademik kurallara ve etik davranış ilkelerine uygun olarak toplanıp sunulduğunu beyan ederim. Bu kural ve ilkelerin gereği olarak, çalışmada bana ait olmayan tüm veri, düşünce ve sonuçları andığımı ve kaynağını gösterdiğimi ayrıca beyan ederim. (30.12/2019)

Tezi Hazırlayan Öğrencinin

Adı Soyadı

Kutluhan Özyücel

İmzası



## ÖNSÖZ

Tezin oluşum sürecinden tamamlanana kadarki her aşamasında büyük bir özveriyle destek olan Doç. Dr. Ali Karadoğan'a, sinema sevgimin oluşmasına katkı sunan Prof. Dr. Oğuz Onaran'a, her zaman yanımda olan ailem Şerafettin, Sevim, Nilay ve Yeşim'e ve varlıklarıyla beni cesaretlendiren ve hep mutlu eden Emre, Müge ve Semra'ya çok teşekkür ederim. Onlar olduğu için bu tez yazılabildi.

## İÇİNDEKİLER

<b>İÇİNDEKİLER.....</b>	<b>i</b>
<b>TABLolar.....</b>	<b>iii</b>
<b>GİRİŞ.....</b>	<b>1</b>
<b>1. BÖLÜM: YAVAŞ SİNEMA İÇİN KISA BİR TARİHÇE VE TANIM.....</b>	<b>10</b>
<b>A. Yavaş Sinema Tartışmalarının Tarihçesi.....</b>	<b>10</b>
<b>B. Yavaş Sinemanın Tanımlanması ve Temelleri.....</b>	<b>18</b>
<b>C. Yavaş Sinemanın Öncüleri.....</b>	<b>22</b>
<b>D. Yavaş Sinema Anlatısı.....</b>	<b>33</b>
<b>1. Öykü.....</b>	<b>35</b>
a. Dedramatizasyon, Ölü Zaman ve Rutinlik.....	35
i. İstirap, Sıkıntı, Yabancılaşma.....	40
ii. Absürt Mizah.....	41
b. Karakterler: Sessizlik, Kendini Yansıtma, İfadesizlik.....	43
c. Mekân.....	49
<b>2. Söylem: Sinematografik Özellikler.....</b>	<b>50</b>
a. Kurgu ve Uzun Çekim.....	50
b. Görüntü Düzenlemesi.....	60
i. Çerçeve ve Kamera Hareketleri.....	60
ii. Çekim Ölçekleri .....	64
iii. Kamera Konumu ve Çekim Açıları .....	66
c. Ses ve Müzik.....	67
d. Aydınlatma.....	70
<b>2. BÖLÜM: NURİ BİLGE CEYLAN VE YAVAŞ SİNEMA.....</b>	<b>72</b>
<b>A. Nuri Bilge Ceylan ve Fotoğraf.....</b>	<b>73</b>
<b>B. Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Temelleri.....</b>	<b>75</b>

<b>C. Yavaş Sinema Olarak Nuri Bilge Ceylan Filmleri.....</b>	<b>78</b>
<b>1. Öykü.....</b>	<b>80</b>
a. İncir Çekirdeğinden Film Yapmak.....	80
i. “Su Katılmamış Yabancı” .....	87
ii. Ceset Peşinde Manda Yoğurdu Sohbeti .....	93
b. “Yalnız ve Uyumsuz Ahlat Ağaçları”.....	96
c. “Birbirine Benzeyen, Uzayan Tekdüze Yollar”.....	110
<b>2. Söylem: Sinematografik Özellikler.....</b>	<b>114</b>
a. “Kısa Çekim Sinema, Uzun Çekim Hayattır”.....	114
b. Nuri Bilge Ceylan’ın Kamerası.....	123
i. Hayatın Temposunu Düşürmek .....	123
ii. Karaktere Yakın ya da Uzak Durmak .....	128
iii. Kameranın Tarafsızlığı .....	130
c. Sesle Anlatılan Sessiz Hikâyeler.....	132
d. “Karanlıkta Öyle Olur”.....	139
<b>SONUÇ.....</b>	<b>142</b>
<b>KAYNAKÇA.....</b>	<b>148</b>
<b>ÖZET.....</b>	<b>170</b>
<b>ABSTRACT.....</b>	<b>171</b>

## TABLÖLAR

Tablo 1. Bazı yönetmenlerin filmlerinin ortalama çekim uzunlukları.....	58
Tablo 2. Nuri Bilge Ceylan filmlerinin ortalama çekim uzunlukları.....	115
Tablo 3. Nuri Bilge Ceylan filmlerinin Cinemetrics sitesindeki ölçümleri.....	116
Tablo 4. Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin en uzun çekimleri.....	119
Tablo 5. Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki sabit kamera yüzdeleri.....	124
Tablo 6. Nuri Bilge Ceylan filmlerinin ortalama çekim uzunlukları ve sabit kamera yüzdeleri.....	125



## GİRİŞ

Estragon: Yapacak bir şey yok.

Vladimir: Al benden de o kadar!

(*Godot'yu Beklerken*, Samuel Beckett)

2018 yılında Profesyonel Tenisçiler Birliği (ATP) tenis kurallarında radikal bir değişikliğe gitti. Alınan karara göre oyunculara servis atmaları için bir süre tanındı ve bu süre 25 saniyeyle sınırlandı. Daha önceden oyuncular servis için hazırlanırken fazlaca zaman harcıyorlar, bu durum rakip oyuncunun konsantrasyonunu düşürebiliyordu. Oyuncuların itirazlarına rağmen bazı büyük turnuvalarda servise süre sınırlaması kondu. Gerekçe basitti: Sürenin uzamasının tenisin seyirlik değerini düşürmesini önlemek.

Örnekler artırılabilir. Basketboldaki top kullanma süresinin 30 saniyeden 24 saniyeye düşürülmesi, voleyboldaki servis geçme kuralının kaldırılması, atletizmde atma ve atlama dallarında sporculara süre kısıtlamasının getirilmesi ve daha pek çoğu. Zaman artık çok değerli ve büyük yatırımların olduğu spor alanında sponsorların boşa geçen zamana verecek fazla parası yok.

Böylesine hızlanan dünyada, spor kadar seyirlik bir alan olduğu tartışılmaz olan sinemanın da gidişattan kendine düşeni almaması beklenemez. Her işi daha kısa sürede yapabilmek için yanında sürekli kronometre taşıyan Frederick Winslow Taylor ve onun sanayideki temsilcisi Henry Ford'un 19. yüzyılın sonlarında geliştirdikleri model, kapitalizmin daha kısa sürede daha fazla iş yapma mantığını ortaya koymuştur. Onlardan birkaç on yıl sonra Charlie Chaplin'in *Asri Zamanlar* (*Modern Times*, 1936) filmi hızlı olmaya methiye düzen kapitalist sistemi kıyasıya eleştirmiştir.

İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra fast-food başta olmak üzere hızlı-yaşam ritüelleri insanı kuşatır. Amerikan sineması da buna ayak uydurmaktadır ama yıllar öncesinde bu hızlı akışa

karşı duran filmler vardır. Orson Welles'in uzun çekimler içeren filmleri<sup>1</sup> belki de bugün yavaş sinema olarak tanımlanabilecek pek çok özelliği içinde barındırmaktadır. İkinci Dünya Savaşı'ndan sonra İtalya'da ortaya çıkan Yeni Gerçekçilik ve sonrasındaki Fransız Yeni Dalgası klasik Hollywood filmlerine göre daha yavaştır. Hayat her zaman filmlerdeki kadar hızlı akamaz. Nuri Bilge Ceylan, filmlerini yavaş bulanlara “ben yavaş değilim onlar çok hızlı” yanıtını verir (Maro, 2014).

Bütün bunlara rağmen yavaş sinema kavramının 2010'lu yıllarla birlikte tartışılmaya başladığı düşünülünce, daha önce de olan ama “yavaş” olarak adlandırılmayan filmler için yapılan bu tanımlamanın nedenleri sinema dışında bulunabilir. Örneğin son yıllarda gelişen yavaş şehir, yavaş yemek, yavaş turizm gibi kavramlar yavaşlamanın önemine vurgu yapar. Yavaş şehir hareketi *Cittaslow*'un Türkiye temsilciliğinin internet sayfasında yavaş yaşamın neden gerekli olduğu şu cümlelerle anlatılır:

Yavaş yaşamak, hayattan zevk alabilmek, sevdiklerimize ve kendimize zaman ayırabilmek, hız için dünyaya zarar vermemektir. Arkadaşlarımızla yürürken kahve içmek yerine oturmak ve onlara zaman ayırmaktır. Hayatın hızlı gidersek erken varacağımız bir varış noktası yoktur, önemli olan hayatımızı nasıl yaşadığımızdır, her geçen anın değerini bilmemizdir (Yavaş Yaşam, 2019).

Yavaş şehir hareketine Türkiye'den dâhil olan 17 kent<sup>2</sup> kendini yavaş yaşam kültürünün savunucusu ilan etmiştir. İtalyanca şehir anlamına gelen “citta” ile İngilizce yavaş anlamına gelen “slow” sözcüklerinin birleşiminin harekete adını vermesi, hareketin İtalya çıkışlı olup, uluslararası bir niteliğe bürünmüş olmasındandır.

Yavaş şehir kavramının gelişmesi, 1980'lerin sonunda İtalya'da ortaya çıkan yavaş yemek kültürünün on yıl kadar sonra geldiği noktadır (Clancy, 2018, s. 22). Michael Clancy, yavaşlık felsefesinin gelişiminin yavaş yemek hareketine çok şey borçlu olduğunu söyler.

---

<sup>1</sup> Örneğin, Welles'in *Bitmeyen Balayı* (*Touch of Evil*, 1958) filminin açılışındaki plan-sekans yaklaşık üç buçuk dakika sürer.

<sup>2</sup> 31 Mart 2019 tarihindeki sayı (*Cittaslow Türkiye*, 2019).

1986'da İtalya'da açılan bir McDonald's restoranının protesto edilmesiyle başlayan yavaş yemek hareketi üç yıl sonra Paris'te yavaş yemek manifestosunun imzalanmasıyla uluslararası bir kimliğe bürünür. Kısa süre içerisinde 150'den fazla ülkede 150 binden fazla üye yavaş yemek hareketini destekler. Yavaş yemek üstüne toplantılar ve bienaller gerçekleştirilmeye başlar (Clancy, 2018, s. 22).

*Cittaslow* hareketinin Türkiye temsilciliğinin internet sitesinde yemek yemenin kalori alımına yönelik mekanik bir eylem değil sosyal bir tercih olduğu ve hızlı yemeğin sağlayamayacağı kaliteli, temiz ve adil gıdayı yavaş yemeğin sağlayacağı vurgusu yapılır (Cittaslow Felsefesi, 2019). Michael Clancy yavaş yemek hareketinden esinlenen beş İtalyan şehrinin belediye başkanının 1999'un Ekim ayında bir araya geldiğini ve ardından yavaş şehir, *Cittaslow* bildirgesinin imzalandığını söyler (2018, s. 22). Bugün 30 ülkede 252 kent bu bildiriye imza atıp kendini “yavaş şehir” olarak tanımlamıştır.<sup>3</sup>

Yavaş yemek ve yavaş şehir manifestolarından kısa bir süre sonra, 21. yüzyılın başlarında yavaş turizm vurgusu ön plana çıkmaya başlar (Clancy, 2018, s. 23). Jennie Germann Molz yavaş hareket etmenin önemini vurguladığı yazısına Louis L'Amour'dan alıntı yaparak “Hızlı Seyahat Et, Böylece Ne İçin Seyahat Ettiğini Kaçır” başlığını atar. Molz, hızlanmanın modernizmin bir dayatması olduğuna değinir ve kısa sürede fazla yer görme telaşındaki turistlerin seyahat ettikleri şehirlerdeki yerli halkın gündelik temposunu yavaş ve sıkıcı bulduklarını söyler (2018, s. 42). Molz, yavaş turizme odaklandığı yazısında, hızın göreceli bir kavram olduğu ve yavaşlığın, durağanlığın ya da beklemenin etnografik özelliklerinin dikkate alınması gerektiği sonucuna varır (2018, s. 61).

Yavaş turizm, yavaş şehir ve yavaş yemek akımları birbirleriyle bağlantılı hareketlerdir. Temel meseleleri daha sağlıklı (ya da konforlu) bir yaşam için *yavaşlamanın* gerektiğidir.

---

<sup>3</sup> 31 Mart 2019 tarihindeki sayı (Cittaslow Türkiye, 2019).

Yemeğin tadına varmak için yavaş yemek, şehrin tadına varmak için yavaş hareket etmek/gezmek, yolculuğun tadına varmak için de yavaş seyahat etmek gerekir.

Yavaşlamanın politik/ideolojik bir tercih olmasının yanında estetik bir nedeni olduğu da söylenebilir. Ira Jaffe yavaş sinema yönetmenlerini etkileyenlerden birinin Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Luigi Pirandello gibi yazarlarla simgeleşen absürt tiyatro<sup>4</sup> olduğunu söyler (2014, s. 12). Absürt tiyatronun başyapıtlarından biri kabul edilen Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* adlı oyunu üstüne Vivian Mercier 1956'da şunları yazar: “Bir oyun ki hiçbir şey olmuyor ama izleyiciler koltuklarına yapışmış izliyor. Üstelik ikinci perde ilk perdenin kurnazca bir tekrarı, yani [Beckett] iki kez hiçbir şeyin olmadığı bir oyun yazmış” (Theatre of the Absurd, 2019).

Sevda Şener, absürt tiyatroda “zaman ve yerden bazen hiç bahsedilmediğini, oyun kişilerinin özellikleri ve adlarının belli olmadığını, olayların gelişiminde ya da oyun kişilerinin karakter açılımında tutarlılığın gözetilmediğini” söyler (Şener, 2019, s. 302). “The Drama Teacher” sitesinde absürt tiyatroda sahnedeki hareketlerin tekrarlardan ibaret ve yavaş olduğu vurgulanır, diyaloglar da “—zaman zaman çılgın monologlarla desteklense de— genelde yavaş ve monotondur” (Theatre of the Absurd, 2019). Daha sonra bahsedeceğim gibi anlatıdaki nedensizlik, belirsizlik, diyaloglardaki ve filmin geneline yayılan monotonluk yavaş sinemada da karşımıza çıkar. Yavaş sinema filmlerinin bazısında yer alan absürt mizah da yavaş filmlere yine absürt tiyatronun bıraktığı miraslardan biridir.

Yavaş sinemanın absürt tiyatrodan bazı özellikler almasının yanında Nadin Mai, yavaş sinemayı resimle ilişkilendirir (2013, s. 2). Mai, Louvre müzesinin bir koleksiyon oluşturmak için filmler toplamaya başladığını, Tsai Ming-liang'dan da Tayvan'daki bir müze için bir video-

---

<sup>4</sup> Türk Dil Kurumu'na göre “saçma” anlamına gelen sözcük “absürt” olarak yazılsa da (bkz. Absürt) tiyatro terimi olarak “absürd tiyatro” (Çalışlar, 1995; Şener, 2019) şeklinde de kullanılır. Oscar G. Brockett'in *Tiyatro Tarihi* kitabının çevirisinde ise kavrama “absürt tiyatro” adı verilmiştir (Brockett, 2016). Dilde bütünlüğü sağlamak adına ben de “absürt” sözcüğünü kullanmayı tercih ettim.

yerleştirme çalışması istendiğini söyleyerek bütün bunların sinemanın bir sanat formu olarak kabul edilmeye başladığının göstergesi olduğunu belirtir. Hatta Ming-liang “Sonunda filmlerim kendine bir yuva buldu: Müzeler” demiştir (aktaran Mai, 2013, s. 2).

Mai, hareketin [kinesis] yalnızca sinemada olmadığını, örneğin 19. yüzyıl empresyonist ressamlarının ya da 20. yüzyıl fütüristlerinin tablolarına hareketi kattıklarını söyler. Ona göre bu resimlerde yer alan atlar, demiryolları, su, dans eden insanlar, arabalar, trenler hep hareketi simgeler (2013, s. 3). Bu durumun aksine, Mai’ye göre “örneğin Filipinli yönetmen Lav Diaz, hareket eden nesneleri göstermekten kaçınır, hareketi bize o nesnelerin sesleri aracılığıyla aktarmayı tercih eder” (2013, s. 4). Mai, bu yüzden statik sanatın durağanlıkla, sinemanın hareketle özdeşleştirilmesini doğru bulmaz. Ona göre, müziğin ve diyalogun azlığı da yavaş sinemayı statik sanata yakınlaştıran özelliklerdendir (2013, s. 5). Mai, Lav Diaz’ın bir röportajında, “filmlerim resim gibidir, orada durur, bir şey değişmez. Filmin karşısından kalkar, başka bir yere gidersiniz, sonra geri dönersiniz, yine oradadır” dediğini aktarır ve bu durumun yavaş sinemayı resme yakınlaştırdığını vurgular (aktaran Mai, 2013, s. 5). Mai, video-art örneklerinin sinemayla resim galerilerini bir araya getirdiğini söyler ve Douglas Gordon’ın *24 Saatlik Sapık* (*24 Hour Psycho*) çalışmasını örnek gösterir. Bu çalışma, Hitchcock’un *Sapık* (*Psycho*, 1960) filminin 24 saate yayılan şekilde yavaşlatılmış halidir. Mai sorar, “bu bir film midir yoksa statik sanat mı?” (2013, s. 7).

Yavaşlama kaygısı sanat galerinde de kendini gösterir. 6 Nisan 2019’da Yavaş Sanat Günü kapsamında 166 yerde etkinlik düzenlenmiştir (Bailey, 2019). Phil Terry’nin, sanat galerilerinde, resimlerin karşısında geçirilen zamanın birkaç saniye olmasından duyduğu rahatsızlığı dünya çapında bir etkinliğe dönüştürdüğü Yavaş Sanat Günü, tablolara daha uzun bakmayı önermektedir. Ona göre "yavaşlamak, sanata, cesaret kıran yerine enerji veren farklı bir gözle bakmamızı sağlar” (Bailey, 2019).

Teknolojik gelişmeler de “yavaş hareketi” “estetik bir alternatif” olarak karşımıza çıkarır. Son çıkan cep telefonları “slow motion” video çekme [yavaş çekim] özelliğini geliştirmektedir. Önceleri, kaydedilmiş bir görüntüyü yavaş oynatma seçeneği varken, artık kaydı yaparken yavaş çekim özelliğiyle, farklı bir estetik yaratılmış olur.

Son on yılda yavaş sinema dendiğinde arkasından “sıkıcı sinema”, “suskun/diyaloqsuz sinema” ifadeleri gelmektedir. Bu yüzden bugün “yavaş” olarak adlandırılan pek çok film sıradan seyirci için aslında bir değer yargısını (örneğin sıkıcı olmayı) içermektedir. Buna rağmen bütün bu yavaşlama hareketlerinden de anlaşılacağı gibi, yavaşlamak, yaşama ve sanata farklı ve onu yücelten bir bakış ile yaklaşmamıza neden olur. Daha farkında olarak (ya da hissederek) yaşamak, daha farkında gezmek, daha farkında yemek yemek ve zaman geçirmek için değil, daha farkında olarak film izlemek.

Bu tezdeki amacım, yavaş sinema dendiğinde adı Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Lav Diaz gibi yönetmenlerle birlikte anılan Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerinin bu tanımlamayı ne kadar hak ettiğini tartışmak. Fazla diyalog içermeyen ilk filmleri için “sıkıcı, durağan” gibi yorumların yapıldığı Nuri Bilge Ceylan, son filmlerinde karakterlerini daha fazla konuşturmaya başladı; ilk filmlerinde amatör oyuncular tercih etmesine rağmen, son filmlerinde profesyonel oyunculara yer verdi. Bunun gibi bazı değişimlerin Nuri Bilge Ceylan sinemasının yavaşlığını da değiştirip değiştirmediğini bu tezde tartışmak istiyorum.

2010 yılında *Sight & Sound* dergisinden filizlenerek yükselen tartışmanın üzerinden on yıl bile geçmeden, yavaş sinema üzerine yapılan çalışmaların sayısı epeyce artmıştır. Bunda yavaş sinema olarak kabul edilebilecek filmlerin sayısının, ama bundan daha çok bu filmlerin festivallerdeki etkisinin artmasının büyük rolü olduğu söylenebilir. Mathew Flanagan, Michel Cement’ten alıntı yaparak yavaş filmlerin festival dolaşımına girmesinin, sayılarındaki artışın

en büyük nedeni olduğunu söyler; ona göre bu filmler genel izleyici tarafından sıkıcı bulunuyorken, festival izleyicisi ya da sinefiller arasında oldukça popülerdir (Flanagan, 2008).

Nuri Bilge Ceylan, 1997’de çektiği ilk uzun filmi *Kasaba*’dan itibaren durağan ve suskun (daha doğru bir ifadeyle diyalogsuz ya da az diyaloglu) bir yaşamın portresini çizer.<sup>5</sup> Ceylan’ın ilk iki filmi *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* (1999) taşrada geçer. Gündelik yaşamın sıkıcılığı ve monotonluğu insanların yüzlerine yansır, karakterler genelde ifadesizdir. Ceylan, *Uzak* (2002), *İklimler* (2006) ve *Üç Maymun* (2008) filmleriyle kahramanlarını taşradan büyükşehre taşır ama suskunluk/diyalogsuzluk, monotonluk ve (bu kez büyükşehirde) yabancılaşma devam eder. Birkaç tanıdık kent işareti dışında büyükşehri hatırlatan görüntüler karşımıza çıkmaz.<sup>6</sup> Ceylan, İstanbul(lu) filmlerinde bile bize şehrin en تنها hallerini gösterir. Hatta *Uzak* ve *İklimler* filmlerinin bazı bölümleri taşrada geçer. Bu filmler somut olaylardan çok insanların ruh haline odaklanan, yönetmenin kendi deyimiyle “olaydan çok atmosferi anlatmayı tercih eden” (Eralp, 2006), diyalogun az olduğu, varsa da gönülsüz konuşmalardan ibaret, karanlık filmlerdir. Doğa görüntüleri olduğunda bile canlı, renkli bir doğa sunulmaz. Soğuk, puslu hava, uzakta, izole bir yerde olmayı vurgulayan görüntüler karakterlerin can sıkıntısını/bunalmışlığını ve bulundukları ortama ne kadar yabancılaştıklarını vurgular. *Bir Zamanlar Anadolu’da* (2011) filmiyle yeniden taşraya dönen Ceylan’ın son iki filmi *Kış Uykusu* (2014) ve *Ahlat Ağacı* (2018) da taşrada geçer. Bu filmlerdeki karakterler de önceki filmlerindeki gibi can sıkıntısı çeker, bunalmış ve yabancılaşmıştır ama daha konuşkan kişilerdir.

Türkçe’de “yavaş” sözcüğü “ağır” sözcüğüyle eş anlamlıdır. “Ağır” aynı zamanda “yoğun” ya da “düşündüren” anlamına gelir. “Ağır roman” ya da “ağır film” ifadesi “kolayca

---

<sup>5</sup> Hatta Ceylan’ın kısa filmi *Koza* (1995) hiç konuşma içermez.

<sup>6</sup> Yönetmenin bu konuda ne kadar başarılı olduğuna Ira Jaffe’in Ceylan’ın *Uzak* ve *İklimler* filmlerini de incelediği *Slow Movies: Countering the Cinema of Action* adlı kitabında sarf ettiği sözler örnek gösterilebilir. Jaffe, *Uzak* filminden bahsederken, filmin sonlarında Muzaffer Özdemir’in canlandırdığı Mahmut karakterinin nehir kıyısında bir bankta oturduğunu söyler (Jaffe, 2014, s. 111). Oysa Mahmut’ın oturduğu bank nehrin değil İstanbul Boğazı’nın kıyısındadır.

anlaşılamayacak, anlamak için emek sarfedilmesi gereken”, başka bir deyişle “üstüne düşünülecek” yapıtlar için kullanılır. Yavaş sinema kavramının tartışıldığı son on yılda bir kısım sinemasever “yavaş” sözcüğünün olumsuzluk taşıdığını ifade edip “düşündüren” sözcüğünü kullanmayı tercih etmiştir.<sup>7</sup> Nuri Bilge Ceylan’ın filmleri söz konusu olduğunda yönetmenin “yavaş” sinemadan “ağır” sinemaya geçtiğini söylemek mümkün müdür? Başka bir deyişle ilk beş filminde gündelik yaşamın sıkıcılığına vurgu yapan, durağan ve suskun bir anlatımı tercih eden yönetmen, son üç filminde hareketlenmiş ve daha büyük sözler söylemeyi mi dert edinmiştir? Daha konuşkan filmlere imza atması yönetmenin yavaş sinemadan çıkışına işaret midir?

Bu tezde önce yavaş sinema tartışmalarının tarihçesini ve yavaş sinemanın sanat sineması ve minimalist sinema içindeki yerini incelemeye çalışacağım. Ardından yavaş sinema olarak adlandırılan sinemanın temel özelliklerini sıralamaya çalışacağım. 2011 Haziran’ında yazdığı *Realism of The Senses: A Tendency in Contemporary World Cinema* başlıklı doktora teziyle Tiago de Luca yavaş sinema üstüne ilk kuramsal ipuçlarını vermeye başlar. 2012 yılında Mathew Flanagan’ın yazdığı doktora tezi *Slow Cinema: Temporality and Style in Contemporary Art and Experimental Film* yavaş sinemanın belirgin özelliklerini ortaya koymaya çalışır. 2014’te Orhan Emre Çağlayan dört yıl sonra kitaplaştıracığı doktora tezi *Screening Boredom: The History and Aesthetics of Slow Cinema* ile yalnızca yavaş sinemanın tarihçesini ortaya koymakla ya da kuramsal çerçevesini çizmekle kalmaz aynı zamanda seçtiği üç yönetmeni (Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Nuri Bilge Ceylan) inceleyerek yavaş sinemanın bu yönetmenlerde nasıl belirginleştiğini gösterir. 2015’te Nadin Mai’nin Filipinli yönetmen Lav Diaz’ın sinemasını incelediği tezi *The Aesthetics of Absence and Duration in the Post-trauma*

---

<sup>7</sup> Harry Tuttle, yavaş filmlere adadığı bloğuna “Unspoken Cinema” [Diyaloğsuz Sinema], bloğun alt başlığına “Contemporary Contemplative Cinema” [Çağdaş Düşündüren Sinema] adını verir. Tuttle, daha sonra tartışacağım üzere, öznel bir değer yargısına vurgu yaptığına inandığı için bu filmlerin “yavaş” olarak adlandırılmasına karşı çıkar, onların insanı düşünmeye iten filmler olduğunu savunur (2010a).

*Cinema of Lav Diaz* da diğer çalışmalar gibi yavaş sinemayı tanımlamaya çalışır. Bu tezlerle birlikte 2014'te basılan Ira Jaffe'in *Slow Movies Countering the Cinema of Action* ve Song Hwee Lim'in *Tsai Ming-liang and a Cinema of Slowness*, Justin Remes'in 2015'te basılan *Motion(less) Pictures: The Cinema of Stasis* kitapları ile Tiago de Luca ve Nuno Barradas Jorge'nin 2016'da derlediği *Slow Cinema* kitapları yavaş sinemayı tanımlamayı ve özelliklerini belirlemeyi amaçlayan çalışmalardır. Tezimin yavaş sinemanın tarihçesinin anlatıldığı ve kavramın özelliklerinin sıralanmaya çalışıldığı ilk bölümünün temelleri yaklaşık son on yıla yayılan bu çalışmalara dayanıyor. Bu çalışmalardan yararlanarak kurduğu blog sayfası "The Arts of Slow Cinema" ile yavaş sinemaya katkı sunan Nadin Mai'nin; akademik çalışmalar olmamasına rağmen "Unspoken Cinema: Contemporary Contemplative Cinema" adlı blog sayfasıyla yavaş sinema tartışmalarının ilerlemesini sağlayan Harry Tuttle'ın yazıları da yine ilk bölüme rehberlik ediyor.

Tezimin sonraki bölümünde Nuri Bilge Ceylan filmlerinin öykü ve söylemleriyle yavaş sinemaya ne oranda dâhil olduğunu tartışmaya, ilk uzun filmi *Kasaba*'dan son filmi *Ahlat Ağacı*'na kadarki sekiz filmini yavaş sinema çerçevesinde incelemeye çalışacağım. Filmlerin olay örgüsü, dramatik yapısı, karakterlerin seçimi gibi özelliklerinin yanında uzun çekimlerin kullanımı, kameranın ne oranda sabit kaldığı gibi sayısal analizleri de yaparak Ceylan sinemasının teknik anlamdaki "yavaşlığını" da ortaya koymaya çalışacağım. Bu tezdeki amacım bir yandan Nuri Bilge Ceylan sinemasının yavaşlığını sorgulamak, diğer yandan bu sinemanın kendi içindeki evrimini yavaş sinema bağlamında incelemek olacak.

# 1. BÖLÜM: YAVAŞ SINEMA İÇİN KISA BİR TARİHÇE VE TANIM

## A. Yavaş Sinema Tartışmalarının Tarihçesi

Yavaş sinemanın özelliklerini belirlemeden önce 2000'lerle birlikte alevlenen yavaş sinema tartışmalarının tarihçesine değinmek istiyorum. Orhan Emre Çağlayan 2014 yılında yazdığı doktora tezinde yavaş sinema tartışmalarının görünür hale gelmesinde *Sight & Sound* dergisinin Nisan 2010 sayısında derginin editörü Nick James'in yazdığı yazının önemli bir payı olduğunu söylese de (2014, s. 1), Matthew Flanagan'ın (2008) aktardıklarından yola çıkarak yavaş sinema tartışmalarının 2000'lerin başında ortaya çıktığı söylenebilir. 2003 yılında 46. San Fransisco Film Festivali kapsamında Fransız film eleştirmeni Michel Ciment, sinemanın o günkü durumunu gözler önüne seren bir konuşma yapmıştır. Günümüz sinemasını değerlendiren Ciment'e (2003b) göre 1960'larda Hollywood Sineması'na alternatif olarak gelişen Doğu Avrupa, İtalyan ve Alman sinemalarının yerini bugün, o tarihlerde çok fazla bilinmeyen Avustralya, İran, Güney Kore, Tayvan, Arjantin gibi ülkelere çıkan sinemacılar almıştır. Buna rağmen, birkaç istisna dışında bu ülkelere çıkan yönetmenlerin filmleri ancak festival izleyicisiyle buluşabilir çünkü ticari salonları "göz boyayan görüntülerle süslü aşırı gürültülü filmler" işgal etmektedir (Ciment, 2003b).

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 *New Hollywood Cinema* başlıklı kitabında karşılaştırdığı ortalama çekim uzunluklarına vurgu yaparak sinema seyircisinin sabırsızlaşmasının ortalama çekim uzunluğunu düşürdüğünü söyler (2003b). King, *Spartaküs* (*Spartacus*, Stanley Kubrick, 1960) filminin ortalama çekim uzunluğunun 7.85 saniye iken, aynı türde sayılabilecek *Gladyatör* (*Gladiator*, Ridley Scott, 2000) filminde bu değerin 3.36 saniye olduğunu, savaş sahnelerinde ise bu değerin 2.08-0.59 saniye aralığında gerçekleştiğini söyler (2002, s. 245-246). Aynı türde olan filmlerde ortalama çekim uzunlukları

yarı yarıya hatta daha fazla oranda azalmış, başka bir deyişle filmler hızlanmıştır. Ciment’e göre;

[...] sabırsız televizyon ve sinema seyircisi, görüntü ve ses bombardımanına tutulmuş filmler talep ederken bu teknoloji fetişizmine tepki gösteren bazı yönetmenler daha yavaş ve düşündürten 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 bulundukları durumu anlatan filmler çekmeyi tercih etmektedir (2003b).

Yavaş sinema tartışmalarının temelini oluşturacak “yavaş” ve “düşündürten” sözcükleri bu konuşmada belirginleşir. Ciment’in adres gösterdiği yönetmenler arasında Yunanistan’dan Theo Angelopoulos, Türkiye’den Nuri Bilge Ceylan, İran’dan Abbas Kiarostami, Macaristan’dan Béla Tarr, Tayvan’dan Tsai Ming-liang ve Hou Hsiao-hsien, Rusya’dan Aleksandr Sokurov gibi isimler vardır (2003b).

Michel Ciment’in sinemanın yavaş ve düşündürücü olmasına vurgu yaptığı bu konuşmasını daha ilgi çekici bir konuma yükselten ve aynı zamanda yavaş sinema tartışmalarını alevlendiren ise beş yıl sonra Mathew Flanagan’ın “16:9” adlı blogunda yayınladığı yazıdır. Flanagan daha sonra tez olarak geliştireceği yazısında günümüz sinemasındaki yavaşlığın estetiğine odaklanır.<sup>8</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>8</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 Çağlayan’ın 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. Yazdığı yazılardan benzer kaygıları olduğu anlaşılan Nadin Mai de yavaş sinema üstüne çalışmalara yer verdiği “The Arts of Slow Cinema” adlı blogunda “yavaş sinemanın estetiği” konulu yazılar yazmıştır.

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 “bizi kuşatan sinema/medya endüstrisindeki ses/görüntü bombardımanına karşı bu filmler bizi özgürleştirir. Uzun çekimler sayesinde gözlerimiz görüntüler üstünde daha rahat dolaşır, böylece öykünün içindeki detayları görmemiz/anlamamız kolaylaşır. Hikâye anlatımında da dramatik anlatının hegemonyası kırılır” (2008). Flanagan’ın bu yazısı sinemada hızlı/yavaş ayrımını yapar. Flanagan Ciment’in belirttiği gibi artan çekim sayısı ve kısalan çekim uzunluğuna tepki olarak bazı yönetmenlerin filmlerinde az ve uzun çekimlere yer verdiğini belirtir ve bu tarz filmleri “yürüyüşün sineması” olarak tanımlar (2008). Bu filmlerde hızlı giden bir şey yoktur, örneğin filmlerin karakterleri gerçekten de uzun uzun yürümektedir. Flanagan yazısında André Bazin’in gerçekçiliğine dayandığı yavaş sinema örneklerinin minimalist yapısının, anaakım sinemanın diline alışmış izleyiciyi sıkabileceği ihtimalini de dile getirir ve Jean-Marie Straub’un sözünü vurgular: “Zamana ve sabra ihtiyacınız vardır. Bir iç çekiş bir romana dönüşebilir” (aktaran Flanagan, 2008).

Flanagan’ın bu yazısı yavaş sinema üstüne söylenebilecek pek çok sözü tek seferde söylemesi açısından önemlidir. Bu yazıyla Flanagan yavaş sinemanın özelliklerini belirlemek için kendi de dâhil olmak üzere pek çok kişinin kafa yormasına vesile olmuştur. Flanagan aynı zamanda kavramın tarihsel arka planlarını belirleyerek 1950’lerde ve 1960’lardaki sanat sinemasıyla bağlantısını ortaya koymuş ve yavaş sinema tartışmalarını başlatmıştır. Bu tartışmalar Nick James’in Nisan 2010’da *Sight & Sound* dergisine yazdığı yazıyla alevlenmiş olsa da daha sonra James ve onu savunanlarla hararetli bir tartışmaya girecek olan Harry Tuttle, Flanagan’ın yazısından bir buçuk yıl kadar sonra “Unspoken Cinema” adlı blogunda, Flanagan’ın yazısındaki bazı tanımlamalara karşı çıkar. Zaten yazının başlığı da Tuttle’in niyetini belli etmektedir. Tuttle yazısına “Slower or Contemplative?” [Daha Yavaş mı yoksa

Düşündüren mi?]<sup>9</sup> başlığını atar. Tuttle, Flanagan'ın, daha önce kendi bloğunda tartışılan konuları gündeme getirip, “yavaş sinema” tanımlaması yapmasının eksiklerini dile getirir:

[...] aslında aynı şeyden bahsediyoruz ama konuya farklı yerden bakıyoruz. Bu filmler yalnızca yavaş değil aynı zamanda sessizdir<sup>10</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'a göre, Flanagan'ın yaptığı gibi sanat sinemasını temposuna göre değerlendirmek faydasız bir çabadır çünkü anaakım sinemanın dışında kalıp yavaş olarak kabul edilemeyecek pek çok film vardır (2010a). Bu yüzden Tuttle, “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 sinema” sözünün kullanılması gerektiğini söyler (2010a). Tuttle'ın bu yazısına yorum yapan okuyuculardan birinin sarf ettiği “yazınızı daha iyi anlamak için yavaşça okudum” cümlesi (2010a) Tuttle'ın yazısı boyunca savunduğu “yavaş olan aynı zamanda düşündürendir” anlayışını da ironik bir biçimde özetlemiş olur.

Tuttle'ın görüşlerine kısmen katılsa da Orhan Emre Çağlayan her düşündüren filmin yavaş olmadığının altını çizer (2014, s. 8). Ben de Çağlayan gibi, Harry Tuttle'ın önermesinin tersten okunduğunda eksik kaldığını düşünüyorum. Örneğin anaakım sinemada yer aldığı

---

<sup>9</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 “fıkr” kökünden türeyen sözcüğün, insanı diğer varlıklardan üstün kılan “akli melekenin kullanılması” olan düşünmeyi karşıladığı ifade edilir (bkz. “Düşünme”).

<sup>10</sup> Tuttle “konuşmanın olmadığı” anlamına gelen “unspoken” yerine “silence” [sessizlik] sözcüğünü kullanmayı tercih eder. Burada kastettiği “sessizlik” yalnızca filmlerdeki diyalogun azlığına vurgu yapmaz, aynı zamanda bu filmlerin ses efekti bombardımanına tutulmamış olduğunu da belirtir.

söylenilecek *Bıçak Sırtı* (*Blade Runner*, Ridley Scott, 1982) filmi Tuttle’a göre düşündür en bir film değil midir? *Yıldız Savaşları* (*Star Wars*, George Lucas, 1977) ya da *Matrix* (*The Matrix*, Lana ve Lilly Wachowski, 1999) gibi filmlerin düşündür mekten uzak olduğu söylenebilir mi? Nasıl ki “yavaş” ya da “sıkıcı” ifadeleri Tuttle’a göre öznel bir tanımlamaysa bir film için “düşündür en” tanımlaması yapmak da kişisel bir değer yargısını belirtmiyor mu? Yine Tuttle’ın söylediklerinden yola çıkarsak sessizliğin hâkim olduğu her film düşündür en bir film midir ya da diyalogun fazla olduğu filmler bu tanımlamaya girmez mi? Bu tartışmanın ileriki aşamalarının hem yavaş sinemanın ne olduğunu anlamak hem de izleyicide nasıl bir etki bıraktığını tartışmak açısından önemli olduğunu düşünüyorum.

Harry Tuttle “düşündür en sinema” tanımını uygun gördüğü filmlere sempatiyle yaklaşmaktadır. *Sight & Sound* dergisinin Nisan 2010 sayısında, editör Nick James’in Berlin Film Festivali’nden sonra kaleme aldığı yazı hem Tuttle’ı hem de Tuttle’la aynı görüşteki sinemaseverleri 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 (2010a, s. 5). James, bu tür filmlerin anaakım sinemaya karşı “pasif bir saldırganlık” içinde olduğuna vurgu yapar ve artık klişeleş en bu filmlerin festival çevrelerinde ilgi gördüğünü belirtir. James’e göre, bu ilginin sebebi de açıktır: Filmlerde fazla detayın olmaması, böylece kolayca hatırlanıp tartışılabilmesidir (2010a, s. 5). Nick James’in bu yazısına en büyük tepkiyi Harry Tuttle, kendi bloğunda yazdıklarıyla verir:

[...] 2006’ya, “Contemporary Contemplative Cinema”ya [Çağdaş Düşündüren Sinema] ironik bir şekilde “sıkıcı sanat filmleri” adını verdiğimiz günlere geri döndük. Ama bu kez karşıımızdaki 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 yöneltir. 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 eleştirmenliğini bırakın sadece film eleştirisi okuyun (2010b).

Tuttle şiddeti gittikçe artan cevap yazısında Nick James’e “beyimiz en azından sıkıldığını ve cahilliğini itiraf etmiş” (2010b) diyecek kadar ileri gider. Tuttle’ın kısa sayılabilecek yazısı, yazıya yapılan yorumlarla birlikte sayfalar sürer. Yorum yapanlar arasında Nick James’i “kral çıplak” dediği için öven de vardır, sinemadan anlamadığını söyleyen de.

Harry Tuttle’ın Nick James’e cevaben yazdığı yazının üslubu sert olsa da içinde taşıdığı bazı ifadelerde haklılık payı olduğu söylenebilir. Tuttle, “çağdaş düşündüren sinema” örnekleri içinde başyapıtlar olduğu gibi kötü filmlerin de olabileceğini söyler. Nasıl kötü Yeni Gerçekçi, kötü Yeni Dalga, kötü western, kötü belgeseller varsa kötü “çağdaş düşündüren sinema” filmleri de vardır. Tuttle’a göre “çağdaş düşündüren sinema alternatif bir film yapma biçimi, alternatif bir hikâye anlatım modeli, alternatif bir bakış açısidir ve izleyiciye yeni bir perspektif sunar” (2010b).

Harry Tuttle’ın yazısından hemen sonra başka bir blog yazarı Steven Shaviro Tuttle’a yanıt verir ve Nick James’i savunur. Shaviro, yavaş sinema (ya da Tuttle’ın deyimiyle “çağdaş düşündüren sinema”) örneklerinin bazı istisnalar hariç yeni bir şeyler söylemediğini vurgular:

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

Shaviro'nun yazısı hemen ertesi gün Tuttle ve yandaşları tarafından sert bir şekilde eleştirilir. Tuttle “sıkıcı” tanımlamasının sinema eleştirmeninin argümanı olamayacağını vurgulayan bir yazı kaleme alır (2010c). Yavaş sinema tartışması bu filmlere “yavaş” denip denilemeyeceğinden başlamış, sıkıcı-sıkıcı değil tartışmasına evrilmiştir. İnternet üstünden bloglar ya da gazete/dergiler aracılığıyla süren tartışma zaman zaman sessizliğe bürünür ancak bazı provokatif yazılar nedeniyle yeniden alevlenir. Böylece yavaş sinema üstüne her biri bazen birbirini tekrar eden, bazen de yeni ufuklar açan pek çok yazı özellikle internet aracılığıyla okurla/sinemaseverlerle buluşur.

Bu yazışmalar/atışmalar içerisinde son olarak vurgulanması gerekenin Dan Kois'in yazısının ve ona verilen yanıtların olduğunu düşünüyorum. *The New York Times Magazine*'deki yazısında Kois yıllar önce bir arkadaşının, onu Tarkovski'nin *Solaris* (*Solyaris*, 1971) filmi izlediği için aşağıladığını ve “anlamasan da izlemen gerek” dediğini söyler. Kois, arkadaşının haklı olduğunu, filmi izlemesi gerektiğini, izlediğini ve anlamadığını itiraf eder (2011). Kois'in filmle ilgili itirafları ilginçtir. Filmde zaman zaman uyuduğunu, gözlerini açtığında 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 bölüm sorulduğunda da aslında en çok sıkıldığı bölüm olan beş dakikalık araba sürme sahnesini söylediğini belirtir. Arkadaşı onu başını sallayarak onaylamıştır (2011).

Bir film eleştirmeni olan Kois'in yazdıkları dikkate değerdir çünkü Kois yazısının ilerleyen bölümlerinde, bu kadar yavaş ilerleyen filmlerden sıkıldığını, insanların pek çoğunun bu filmleri kendilerini kültürlü hissetmek için izlediğini, kendisinin ise kültüre doyduğunu, ne kadar iyi olursa olsunlar bu “kültür sebzelerini” tüketmek için yaşlandığını itiraf eder (2011). Bu yazı kimileri tarafından alkışlanmışsa da Kois'i eleştiren pek çok yazı yazılmıştır. Tartışmanın ağırlıklı olarak internet üstünden sürdüğü söylenebilir. 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 Manohla 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) filmini, sürekli tekrarlanan sahneler ve karakterlerin birbirlerine aptalca bakışlarından dolayı çok sıkıcı bulduğunu" söyler. A. O. 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 söylediği söze 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).

Sukhev Sandhu ise *The Guardian*'a yazdığı yazıda yavaş sinemanın *Bourne Serisi* filmleriyle olan savaşını dile getirir ve ortalama çekim uzunluğu iki saniyenin altında olan *Bourne* filmlerine karşı yavaş sinemanın bir direnç gösterdiğini söyler. Hatta o yıl Londra Olimpiyatları'nın sloganı olan "daha hızlı, daha yüksek, daha güçlü" sözüne karşılık Newcastle'da düzenlenen AV [Audio-visual] festivalinin temasının "olabildiğince yavaş" olduğunu vurgular (Sandhu, 2012). Sandhu yazısını Chantal Akerman'dan bir alıntıyla bitirir. Yavaş sinema örneklerini 2000'lerden çok daha önce izleyiciyle buluşturan Belçikalı yönetmen "[Sinemadan çıkan] insanlar 'çok iyi bir akşam geçirdim, zamanın nasıl geçtiğini anlamadım'

diyorsa, hayatlarından iki saatleri çalınmış demektir” der (aktaran Sandhu, 2012). Sandhu’nun yazısında öne çıkardığı bu söz adını zikretmese de Kois’e yanıt gibidir.

Yavaş sinema tartışmalarının bugüne değin sürdüğüne tanık oluyoruz. Aradan geçen zamanda akademisyen Nadin Mai, yavaş sinema üstüne yazılara yer verdiği “Arts of Slow Cinema” adlı bir blog hazırlar, hatta yavaş sinema konulu bir dergi çıkarır. 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>11</sup> Tartışmalar ağırlıklı olarak internet üstünden devam etmektedir.

Tüm bu tartışmalardan şöyle bir sonuç çıktığı söylenebilir. Bir grup insan yavaş sinemayı (bazen adına yavaş demeden), düşünmeye sevk ettiği için kutsuyor, bir grupsa bu filmlerin birbirini tekrar eden, klişe ve sıkıcı olduğunu iddia ediyor. Çağlayan bu tartışmalar devam ederken bu filmlerin gerçekten politik ve estetik anlamda zihni kurcalayan mı yoksa yalnızca kültürel elitistler için yapılmış içine kapanık ve halinden memnun filmler mi olduğunu sorgulamamız gerektiğini söyler (2018a, s. 3). Bu soruya verilecek yanıtın Tuttle’ın Nick James’e karşılık verdiği yazısında gizli olduğunu düşünüyorum: “Kötü düşündüren [yavaş] sinema örnekleri olsa da bu bir film yapma, bir hikâye anlatma biçimidir” (2010a).

## **B. Yavaş Sinemanın Tanımlanması ve Temelleri**

“Hayır, [yavaş sinemayı] tanımlamak gibi bir kahramanlığa soyunamam” (Mai, 2012a). Bu cümle 2012 yılının sonlarına doğru yavaş sinemayla ilgili bir blog sayfası hazırlamaya başlayan Nadin Mai’nin, ilk yazılarından birinde yer alıyor. Daha sonra yavaş sinemanın en önemli temsilcilerinden Lav Diaz sineması üstüne doktora tezi yazacak olan Mai, kendinden önce ve sonraki diğer tüm araştırmacılar gibi yavaş sinemanın kesinleşmiş tanımını yapmaktan daha en başta kaçınır. Yavaş sinemayla ilgili tez çalışmaları bulunan Mathew Flanagan, Orhan Emre Çağlayan ve Tiago de Luca da önce yavaş sinemanın ne olduğunu ortaya koymaya

---

<sup>11</sup> Bu konudaki örnek bir söyleşi için bkz. (Kuo, 2012).

çalışırlar. Yavaş sinemayla ilgili en fazla söz söyleyen isimlerden olan ve yavaş sinema yerine “çağdaş düşündür en sinema” demeyi tercih eden Harry Tuttle da Flanagan’ın bir yazısına verdiği yanıtta “aslında aynı filmlerden bahsediyoruz” diyerek bu konuda hemfikir olduğuunu itiraf eder (2010a).

Bir filmin “yavaş” olarak tanımlanması anaakım filmleri tercih edenler tarafından olumsuz bir nitelendirme olsa da filmlerin temposu söz konusu olduğuunda bir yavaşlıktan söz edilebilir. Örneğin yavaş sinema filmlerinde otoyolda hızlıca giden bir araba ya da kovalamaca sahneleri olmaz. İnsanlar koşmaz, daha çok yürür, hatta dururlar. Tsai Ming-liang’ın *Sokak Köpekleri* (*Jiao you*, 2013) filminin açılış sekansında iki çocuk yatakta yan yana sırtüstü bir pozisyonda uyur, yanbaşlarında ise bir kadın oturmaktadır. Kadın saçını tarar ve bir süre sonra saçını taramayı bırakıp çocukları izler. Filmin dördüncü dakikasına kadar başka hiçbir şey olmaz. Dördüncü dakikada çocuklardan biri yan döner ve uyumaya devam eder. Bir süre de bu sahneyi görürüz. Dört buçuk dakika boyunca kamera sabittir ve ardından kesmeyle başka bir sahneye geçeriz. Spencer Slovic yavaş sinema konulu video-makalesinde bu filmlerin hız kültürüne direnen filmler olduğuunu söyler (2018). Tiago de Luca ise yavaş sinemanın yavaş yaşam, yavaş yemek ve yavaş seyahat ile eşzamanlı bir hareket olmasının altını çizer (2016, s. 219).

Yavaş sinema  rneği sayılabilecek filmlere durağanlık hâkimdir. Filmlerdeki karakterler çoğu zaman konuşmaz bile. Tsai Ming-liang’ın *Elveda Sinema* (*Bu san*, 2003) filminde ilk diyalog 44. dakikada gerçekleşir, bir sonraki diyalog ise filmin sonlarındadır. İki konuşma da birkaç cümleden fazla sürmez. Kim Ki-duk’un *Moebius* (*Moebiusu*, 2013) filminde ise hiç konuşma yoktur.

Bu “sessiz ve yavaş” filmleri adlandırırken Harry Tuttle’ın “yavaş sinema” yerine tercih ettiği “çağdaş düşündüren sinema” tanımının iki açıdan sakıncalı olabileceğini düşünüyorum:

Öncelikle anaakım filmlere alternatif olan yavaş filmlerin böyle adlandırılması diğer filmlerin düşündürmediği yargısını oluşturabilir ki daha önce de söylediğim gibi *Yıldız Savaşları*, *Bıçak Sırtı* gibi anaakım sinemaya dâhil olan pek çok filmin “düşündürme” konusunda fazlasıyla başarılı olduğu söylenebilir. İkinci olarak, bu filmlere “düşündüren” yakıştırmasının yapılması sinemayı bir sanat yapıtından çok felsefi bir alan konumuna sokabilir. Hem filmi çeken hem de izleyen için “düşündüren” ön-kabulü fazlasıyla ağır, taşıması güç bir yük olabilir. Bu yüzden “yavaş filmlerin” düşündürme konusunda başarılı olduğunu kabul etsem de bir sınıflandırma yapmak gerektiğinde “düşündüren” yerine “yavaş” demeyi tercih ediyorum.

Yavaş sinemayı tanımlamak için ilk önce “yavaş” olarak kabul edilen filmlerin ortak yanlarını belirlemek gerekir. Bu konuda daha önce yapılan çalışmalar ışığında yavaş sinemanın tanımını yapmaya, onun sinema tarihindeki öncülerini belirlemeye çalışacağım. Ira Jaffe; Jim Jarmusch, Gus Van Sant, Alexander Sokurov, Lisandro Alonso, Abbas Kiarostami, Béla Tarr, Nuri Bilge Ceylan gibi yönetmenlerin bazı filmlerini incelediği çalışmasında bu filmlerin değişen oranda da olsa görsel tarzlarında, anlatı yapılarında, tematik içeriklerinde ve oyuncularının hareketlerinde yavaş olduğunu söyler (2014, s. 10). Orhan Emre Çağlayan da doktora tezinde 1975’ten 2013’e kadar yavaş sinemanın filmlerini çıkarır ve Chantel Akerman’ın *Jeanne Dielman, 23, quai du commerce, 1080 Bruxelles* (1975) filmiyle başlattığı listesine yukarıdaki isimlerin yanısıra Andrei Tarkovski, Michelangelo Antonioni, Theo Angelopoulos gibi yönetmenleri de ekler (2014, s. 243-253). Claire Thomson, Carl Theodor Dreyer sinemasının yavaş olduğunu söyler ve onun filmleri için “yavaş sinemanın tarih öncesi” tanımlamasını yapar (2016, s. 47).

O zaman yanıtını bulmaya çalışacağımız soruyu soralım: Bir filmin yavaşlığını neye göre belirleriz? Tiago de Luca ve Nuno Barradas Jorge yavaşlığın kişisel bir değer yargısı olduğunu söyler (de Luca & Jorge, 2016, s. 4). Sıkıldığımız anlarda zamanın çok daha ağır ilerliyormuş gibi olması hepimizin tecrübe ettiği bir histir. Güzel vakit geçirdiğimizde ise zamanın çok çabuk

geçtiğini sanırız, hatta “su gibi akıp geçti” tabirini kullanırız. Bu yüzden daha en başta bazılarının yavaş sinemaya layık gördüğü “sıkıcı” tanımlamasının doğru olmadığını söyleyebiliriz. Bir şey (örneğin bir film) yavaş olduğu için sıkıcı değildir, sıkıcı geldiği için zaman yavaş ilerliyor gibi görünür. Matilda Mroz bir izleyicinin çok uzun bulduğu bir sahnenin bir diğerini mest edebileceğini söyler (de Luca & Jorge, s. 4).

O halde bir filmi yavaş yapan nedir? Mathew Flanagan’a göre uzun çekim yavaş sinemanın en önemli özelliklerinden biridir (2012, s. 4). David Bordwell, yavaş sinemanın temsilcileri arasında kabul edilen Tsai Ming-liang, Apichatpong Weerasethakul, Jia Zhangke gibi Asyalı sinemacıları etkileyen Hou Hsiao-hsien sinemasının en önemli özelliğinin uzun çekimler olduğunu söyler (2015). Tiago de Luca, üç yönetmenin, Carlos Reygadas, Tsai Ming-liang ve Gus Van Sant’ın filmlerini incelediği tezinde farklı konulardan bahsedip farklı amaçları olsa da bu filmlerin ortak özelliğinin gerçekliği uzun çekimle sağlamaları olduğunu vurgular (2011, s. 21). Oysa de Luca ve Jorge’ye göre uzun çekimleri olan Hitchcock’un *İp* (*The Rope*, 1948) filminin yavaş sinema örneği olduğunu söylemek çok da doğru değildir (de Luca & Jorge, 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. Orhan Emre 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” (2018a, s. 7).

Mathew Flanagan, yavaş sinema temsilcisi olan yönetmenlerin filmlerinin üç temel ortak özelliğe sahip olduğunu belirtir: “Uzun çekimler, sade bir hikâye anlatımı ve sükûnete ve gündelik yaşama yapılan vurgu” (2008). James Quandt ise Rotterdam Film Festivali’nde ödül kazanan José Luis Torres’in *El cielo, la tierra, y la lluvia* (2008) filmine atıfta bulunarak uluslararası bir sanat sineması/festival filmi formülünün oluştuğundan bahseder: “Filmden

filme değişiklik gösterse de adagio [yavaş] ritimler, dolaylı bir anlatı, suskunluk, açıklanmayan bir ızdırap, [...] تنها manzaralar, uzun yürüyüşler, Tarkovski-vari görüntü, uzun çekimler” (2009, s. 76-77). Aslında Quandt’ın saydığı tüm bu özellikler minimalist sinemaya ait özelliklerdir. Çağlayan’ın da vurguladığı gibi (2018a, s. 4) yavaş sinema sözünü ilk kullanan isimlerden Jonathan Romney, bu sinemayı “farklı ülkelerde son on yılda gelişen sade minimalist sinema” olarak tanımlamıştır (2010, s. 43-44).

*Sight & Sound* dergisinin 2010 Şubat sayısının kapak konusu 21. yüzyıl sinemasıdır. Derginin editörü Nick James’in yeni yüzyılın ilk on yılına damga vuran otuz filmi incelediği yazısından sonra yazarlar sinemanın gidişatı üstüne söz söyler. James’in listeye giren otuz filminden biri olan *Saklı*’dan (*Caché*, 2005) bahsederken “izleyicinin sabrını test eden filmler çeken Michael Haneke’nin *yavaş sinema*<sup>12</sup> adını verdiğimiz bu durumda payı olduğunu kabul etsek de” şeklinde başlayan cümlesi “öncülüğünü Tarkovski’nin yaptığı ama Béla Tarr’ın merkezde yer aldığı bir sinema” (James, 2010b, s. 38) tanımlamasıyla biter. Derginin ileriki sayfalarında yer alan Romney’in “In Search of Lost Time” [Kayıp Zamanın İzinde] başlıklı yazısı ise yavaş sinemanın minimalist yapısına vurgu yaptığı gibi bu sinemanın Bergman ve Tarkovski gibi yönetmenlerin izini sürdüğünden bahseder (2010, s. 41). Tüm bu tanımlama çabalarından dolayı, yavaş sinemanın öncüleri olarak kabul edebileceğimiz sanat sinemasına ve sinemada minimalizme kısaca değinmenin, yavaş sinemanın temel özelliklerinin belirlenmesinde önemli olacağını düşünüyorum.

### **C. Yavaş Sinemanın Öncüleri**

Yavaş sinemanın, iyice hızlanan dünyada ve buna ayak uyduran anaakım sinemada alternatif bir tarz yarattığından daha önce bahsetmiştik. İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa yeniden inşa edilirken sinemanın da geri kalmadığı ve zamanla gelişen sanat sinemasının

---

<sup>12</sup> İtalic vurgu bana ait.

Hollywood sinemasına alternatif oluşturmaya başladığı söylenebilir. 1940'ların ikinci yarısından itibaren oluşan bu alternatif güzergâhta ilk karşılaşılan durak Yeni Gerçekçiliktir. Hollywood sinemasının kalıplarını kıran bu akım, ortaya çıktıktan sonra uzun bir süre uluslararası sinema çevrelerinin gündeminde yer alır. Örneğin Türkiye’de, yayın hayatına 1966 yılının Mart ayında başlayan, Türk Sinematek Derneği’nin yayın organı *Yeni Sinema* dergisi, ilk sayısında Yeni Gerçekçiliğin öncülerinden Roberto Rossellini sinemasına odaklanan yazılara yer vermiş, Cesare Zavattini’nin “Film Sanatında Yeni Gerçekçilik” başlıklı yazısının çevirisi dergide yayınlanmıştır.<sup>13</sup> Aynı derginin on üçüncü sayısında İtalyan sinema yazarı ve tarihçisi Mario Verdone ile yapılan söyleşi bu akımın ana hatlarını ortaya koyması açısından önemlidir. Verdone, Yeni Gerçekçilik devrinin artık kapandığını, onun dönemsel bir akım olduğunu vurgulasa da Yeni Gerçekçiliğin sonraki filmlere büyük bir miras bıraktığı gerçeğinin altını çizer (1967, s. 18). Bu mirasın ne olduğu hakkındaki önemli tespitlerden biri Nilgün Niş ve Tuğrul Eryılmaz tarafından yapılmıştır:

[...] Yeni Gerçekçi sinemacılar, yaşamın gerçeğe en yakın görünümünü yakalayıp sunmayı amaçladıklarından, zaten stüdyo yapaylığına, ünlü oyunculara, alışlagelmiş senaryolara, yapmak istedikleri filmlerin doğası gereği karşıydılar. [...] Gerçeğin sürekliliğini sağlamaya çalışan Yeni Gerçekçiler kurgu işlemini aradan çıkarmaya kararlıydılar. Dışavurumculuktan kaçındılar. Örneğin, uzun ve kesintisiz çekimleri yeğlediler (Niş & Eryılmaz, 1981, s. 148).

Niş ve Eryılmaz’ın başlıca özelliklerini sıraladıkları Yeni Gerçekçilikle benzer özelliklere sahip olması yavaş sinemayı bu akıma yaklaştırır. Uzun çekim bu iki sinemanın en önemli ortak özelliklerinden biridir.

David Bordwell’in 1979’daki “Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması” başlıklı yazısı Yeni Gerçekçilik akımını sinema tarihinde özel bir konuma koyar. Bordwell bu yazıda önce Yeni Gerçekçi filmlerin savaş sonrasının ilk sanat sineması örnekleri olduğunu vurgular,

---

<sup>13</sup> Bu sayıdaki Yeni Gerçekçilik konulu yazılardan bazıları Roberto Rossellini’den “Akıllı Davranmaya Başlarsam”, François Truffaut’dan “Rossellini Yaşamı Yeğler”, Nijat Özön’den “İtalyan Yeni Gerçekçilik Akımının Senaryocuları”dır.

ardından gerçekçiliğin bu sinemada nasıl şekillendiğinden bahseder (Bordwell, 2010b). Bordwell öncelikle sanat sinemasındaki anlatıya odaklanır, Hollywood’daki neden-sonuç ilişkilerinin sanat sinemasında görülmeyeceğini söyler (2010b, s. 73). Yavaş sinema yönetmenlerinden sayılan Tsai Ming-Liang’ın *Orada Saat Kaç? (Ni na bian ji dian, 2001)* filminde ondan saat alan genç kadına âşık olan ve kadın Paris’e gittiği için Taipei’de karşısına çıkan tüm saatleri Paris saatine ayarlamaya çalışan genç adamı izleriz. Aynı anda Paris’te, âşık olduğu genç kadın da onu düşünmektedir. Film bu ikilinin ilişkisinin nasıl sonlandığına dair bir bilgi vermez çünkü filmin böyle bir derdi yoktur. Bunun yerine daha çok kahramanların psikolojik hallerine odaklanılır. Bordwell, sanat sinemasının psikolojik nedenselliğe dayanmasının neredeyse klasik olduğunu, karakterlerin birbirleri üzerindeki etkilerinin merkezî bir rol oynadığını söyler, bu yüzden “Hollywood filmlerindeki karakterler bir amaç için hareket ederken sanat sinemasındaki karakterler tutarsızdır” (Bordwell, 2010b, s. 74). Nuri Bilge Ceylan *İklimler* filminde kendi oynadığı ana karakter İsa’nın sevgilisine ve hayata karşı ne kadar tutarsız olduğunu gösterir. *Kış Uykusu*’ndaki Aydın da benzer tutarsızlığa sahiptir. İzleyici bu karakterlerin tutarsızlıklarının sebebini filmin içinde değil onlara yüklediği anlamlarda bulur; bu iki karakterin gerçek hayatta temsil ettikleri kişileri tanıdığı (ya da tanıdığını sandığı) için filmin içinde neden-sonuç ilişkisi aramaz. Yönetmen de bunu bildiği için bu tutarsızlıkların sebebini filmde gösterme gereği duymaz.

Bordwell aynı makalede sanat sineması karakterlerinin yabancılaşma ve iletişim eksikliği dertlerinden muzdarip olmasını vurgular (2010b, s.74). Yavaş sinema örneği sayılabilecek filmlerde az konuşma olmasının bu iletişim eksikliğinden kaynaklandığı söylenebilir çünkü yavaş sinema karakterleri genelde suskundur. Yine aynı makalede Bordwell yavaş sinemanın ilk ipuçlarını verir. Bordwell’e göre eylemden çok tepkilerle ilgilenen sanat sinemasının karakterleri yavaş hareket eder (2010b, s.75).

Bordwell Yeni Gerçekçilikle başlattığı sanat sineması anlatısını gerçekçilik dışında “yaratıcı dışavurum”un da yönlendirdiğini söyler (2010b, s. 73). Bu yönetmenlerin, filmlerine *auteur* olarak imza attıklarına tanık oluruz. Bir yönetmenin filmini izlerken yönetmenin diğer filmlerine göndermeler bulmamız hiç de şaşılabilecek bir şey değildir. Bu durum yalnızca yönetmeni ayrıcalıklı bir yere koymamızı sağlamaz aynı zamanda filmdeki bu keşfi yapan biz izleyiciler de kendimizi özel hissederiz. Bu yüzden *auteur* sinemasının hem düşündürdüğü hem de yönetmen ve izleyici söz konusu olduğunda entelektüel bir çaba istediği söylenebilir.

Bordwell, daha sonra gerçekçilik ve *auteur* dışavurumunun birbiriyle çelişir gibi görüldüğünü söyler ve bu durumu “belirsizlik” olarak açıklar (2010b, s. 78). Hem gerçekçilik hem de yönetmenin kendi tarzını ortaya koyduğu *auteur* sineması izleyiciye çözülmesi zor bir problem bırakır. Bordwell’e göre izleyici olarak bazen “gerçek hayatta böyledir”, deriz, bazen de “yönetmen burada ne anlatmak istemiş” diye sorarız (2010b, s. 78). Sanat sineması izleyiciyi hem film sırasında hem de filmden sonra düşünmeye zorlar.

Bordwell’in sanat sinemasına dair tespitlerinden iki yıl sonra, Steve Neale, sanat sinemasını “kurumsal” bir perspektiften ele aldığı makalesini yazar. *Screen* dergisinde yayınlanan makale Bordwell’in sanat sinemasını “kuramsallaştırma” çabalarına başka bir boyut ekleyerek, sanat sinemasının “kurumsal” bir yapı olduğunun altını çizer. Neale, Bordwell’in aksine sanat sinemasının Yeni Gerçekçilikle başlamadığını, ondan çok daha önceden var olduğunu Fransa, İtalya ve Almanya’dan örnekler vererek açıklar. Neale Hollywood’un Birinci Dünya Savaşı’ndan sonra Avrupa ve Dünya sinema pazarında egemenlik kurduğunu hatırlatır (Neale, 2010, s. 88). Neale, Fransa’nın durumunu açıklamak için Leon Moussinac’ın örneğini verir: “1914’te dünyada gösterilen filmlerin %90’ı Fransız’dı. 1928’e geldiğimizde %85’i Amerikan filmleri oldu” (aktaran Neale, 2010, s. 89). Neale Fransa’da sinema kulüpleri kurulduğunu ve burada gösterilen filmlerle avangart sinemanın başladığını söyler (2010, s. 89) ve bu filmlerin asıl derdinin Hollywood’a alternatif olmak ve gösterim ağı bulmak olduğunu

belirtir (2010, s. 102). Neale sansürün ortaya çıkmasıyla daha sonra sanat sineması filmlerinin gösterim mekânları olacak sine-kulüplerin Hollywood’a alternatif olarak sansürsüz filmler göstermeye meylettiğini, bu yüzden politik sansürden dolayı gösterim şansı bulamayan Sovyet filmlerinin bu kulüplerde gösterildiğini söyler (2010, s. 104). 1920’lerde Eisenstein ve diğer Sovyet yönetmenlerin montajı yücelten filmlerinin sanat filmi olarak gösterilmesi, 1940’ların sonu ve 1950’lerde ise montajın az, çekimlerin uzun olduğu Yeni Gerçekçi filmlerin “sanat sineması” olarak adlandırılması, sinema algısının geçirdiği değişimi de gözler önüne sermektedir. Bordwell ise 1985 yılındaki “Sanat Sineması Anlatımı” başlıklı yazısında Hollywood’a alternatif filmlerin İkinci Dünya Savaşı’ndan önce de olduğunu kabul eder ama sanat sinemasının tam olarak yerleşmiş bir alternatif olarak Hollywood’un karşısına çıkmasının İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra olduğunun altını çizer (2010a, s. 169-171).

András Bálint Kovács bu filmlere yalnızca “yeni” değil aynı zamanda “güncel” anlamına da geldiğini iddia ettiği “modern” sözcüğünü yakıştırır (2010, s. 8) ve sinemada modernizmi Yeni Dalga ile başlatır (2010, s. 16).<sup>14</sup> Kovács’a göre “Yeni Gerçekçilik yalnızca klasik anlatımı gevşetmiştir, daha sonraki modern sanat sineması anlatımının geliştirdiği özellikler kadar ona radikal bir karşı çıkış değildir” (2010, s. 62). Kovács, Bordwell’in tanımladığı sanat sineması anlatısını modern sanatın üç temel ilkesiyle ilişkilendirir: Soyutlama, kendini yansıtmaya ve öznellik (2010, s. 65). Aynı zamanda Neale’ın tarihsel arka planına değindiği sanat sinemasının kurumsallaşması meselesini de kendince geliştirir:

Ticari eğlence filmlerinin karşıtı olarak sanat filmlerinden söz ettiğimizde, estetik niteliklere değil, ama belirli türlere, stillere, anlatı yöntemlerine, dağıtım ağlarına, yapım şirketlerine, film festivallerine, sinema dergilerine, eleştirmenlere, izleyici gruplarına – kısacası kurumsallaşmış bir film pratiğine gönderme yaparız. Anıldıkları sıra ile onların ürünleri diğerinin ürünlerinden daha iyi ya da daha kötü ve yapıları gereği ‘eğlendirici’ ya da ‘sanatsal’ değildir. [...] Sanat filmleri

---

<sup>14</sup> Kovács “sinemanın 1920’lerde modernleştiğini ancak 1920’lerin modernizminin sinemanın kendi sanatsal gelenekleri üzerine bir düşünme olamayacağını çünkü sinemanın o yıllarda henüz çok genç olduğundan kendini başka sanatsal gelenekler üzerinden açıklamaya çalıştığını” söyler ve bu dönemi “erken modernizm” olarak adlandırır (2010, s. 16-17).

nitelik gereği değil tutku nedeniyle ‘sanatsaldır’, tıpkı ticari eğlence filmlerinin çoğu kez ticari olarak başarısız olabilmesi ve hiç de eğlendirmemesi gibi (2010, s. 22).

Rosalind Galt ve Karl Schoonover *Küresel Sanat Sineması* kitabına yazdıkları giriş yazısında sanat sinemasının “saf-olmayan” [impurity] olarak tanımlanabileceğini vurgular (2010, s. 6). Galt ve Schoonover’ın yazıları boyunca tanımlamaya çalıştıkları aslında “tanımlanması zor sanat sinemasıdır”. Bu zor tanımlı yapmaya çalışırken daha en başta kabul ettikleri, sanat sinemasının başlangıcından beri “sinema-dünya ilişkisini zorlamasıdır” (2010, s. 3). Başka bir deyişle Hollywood kendi dünyasında film üretirken sanat sineması filmleri dünyayla yakın ilişki içindedir. Zaten Galt ve Schoonover bu çalışmaya “küresel” adını verme nedenlerini açıklarken, sanat sinemasının artık Amerikan-Avrupalı çatışmasının ötesine taşındığının altını çizer (2010, s. 11). Orhan Emre Çağlayan bu çalışmanın sanat sinemasını yeniden tanımladığını ve onun uluslar ve kültürler için önemini vurguladığını söyler (2018a, s. 21). Gerçekten de Galt ve Schoonover’ın çalışması farklı coğrafyalardan farklı yönetmenlere odaklanan sanat sinemasının yeni bir tanımını yapmaya çalışan yazılardan oluşur. Thomas Elsaesser’in 1990’lardaki “hızlı Hollywood karşısında yavaş Avrupa ne yapacak?” kaygısı artık çok daha öteye taşınmıştır (1995, s. 5).

Galt ve Schoonover, Bordwell gibi sanat sinemasının İkinci Dünya Savaşı’ndan sonra belirginleşmeye başladığını vurgular (2010, s. 3) ancak önceliği sanat sinemasının anlatı yapısından çok Neale gibi kurumsal yapısına verir. “Saf-olmama hali” Galt ve Schoonover’a göre beş başlıkta incelenebilir. Bunlardan ilki sanat sinemasının “saf-olmayan kurumsal bir alan içerisinde tanımlanmasıdır”. Deneysel ve anaakım sinema arasında geniş bir yelpazede bulunan sanat sineması filmlerinin bir kısmı (örneğin Avrupa sanat filmleri) anaakım sinemaya daha yakın dururken bir kısmı (Weerasethakul vb.) avangarta daha yakındır (Galt & Schoonover, 2010, s. 6-7). Bu nedenle yavaş sinema filmlerinin sinema salonlarındaki gösterimi söz konusu olduğunda bir kısmının genel dağıtım ağına girdiğini, bir kısmının ise yalnızca festivallerde izleyiciyle buluşabildiğini görürüz.

Galt ve Schoonover sanat sinemasının saf-olmama halini gösteren ikinci unsurun yerelle çelişik bir ilişki geliştirmeleri olduğunu söyler. Sanat sineması filmleri uluslararası kimlikleri göz önüne alınarak çekilir hatta bu filmler kendi ülkelerinde çok fazla izleyiciyle buluşmaz. Galt ve Schoonover’a göre “bir filmi sanat sinemasının örneği yapan uluslararası dolaşımıdır” (2010, s. 7). Yavaş filmlerin de bu özellikte olduğu söylenebilir. Kendi ülkesinde ses getirmeyen filmler festivallerde ödüller alır, bu filmlerin yurtdışındaki izleyici sayısı, kendi ülkelerindeki izleyici sayısından daha fazladır. Örneğin Nuri Bilge Ceylan’ın *Uzak* filmini Türkiye’de 63.845 kişi izlemişken filmin Fransa’daki izleyici sayısı 153.092’dir. *İklimler*’i ise Türkiye’de 35.345, Fransa’da 119.548 kişi izlemiştir.<sup>15</sup>

Galt ve Schoonover yıldız sistemi ve eser sahipliğinin de sanat sinemasında kendine özgü bir yol izlediğine vurgu yapar, sanat sinemasının kendi yıldızlarını yarattığını ve kendi eser sahipliği mekanizmasını işlettiğini söyler (2010, s. 7). Örneğin, oyunculuk tecrübeleri olmayan Mehmet Emin Toprak ve Muzaffer Özdemir, Nuri Bilge Ceylan’ın *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak* filmlerinde rol almış, *Uzak*’taki rolleriyle 2003’te Cannes Film Festivali’nde En İyi Erkek Oyuncu Ödülünü kazanmışlardır.

Galt ve Schoonover, tür söz konusu olduğunda da sanat sinemasında “saf-olmama hali” olduğunu söyler. Onlara göre sanat sinemasında türlerarası geçişler vardır (2010, s. 8). Yavaş sinema örneklerinin de bazılarının deneysel bazılarının anaakım sinemaya yakın durduğu söylenebilir. Galt ve Schoonover ayrıca sanat sinemasının izleyicisinin de saf bir kategoride olmadığını vurgulayarak sanat sinemasının, izleyicisinden bazen entelektüel bir çaba, bazense duygusal bir etkilenme beklediğini belirtir (2010, s. 8).

---

<sup>15</sup> Türkiye’deki seyirci sayıları için bkz. (*Uzak*, 2019a) ve (*İklimler*, 2019), Fransa’daki seyirci sayıları için ise bkz. (*Uzak*, 2019b) ve *Les Climats* (2019).

Galt ve Schoonover sanat sinemasının gerçekçi özelliğine vurgu yapar ve bu yapıtları modernlikle ilişkilendirir. Onlara göre “modern edebiyat için 19. yüzyıl edebiyatı neyse sanat sineması için Hollywood odur. Hollywood’un başından attıkları, sanat sinemasında ayrıcalıklı konuma gelir. İçsel çatışma, özdeşünümsellik [kendini yansıtma], anlatı dışı öğeler ve zamanın kullanımıyla sanat sineması modernizm ile bağıni güçlendirir” (2010, s. 16).

Sanat sinemasının modernizmle bağıni kuran bir diğeri isim ise András Balint Kovács’tır. Kovács sanat filmi yönetmenlerini etkilemiş olan stillerden birinin bu bağlamda minimalizm olduğunu belirtir<sup>16</sup> ve minimalist stilleri Bresson, Antonioni ve Bergman’ı örnek göstererek üçe ayırır (2010, s. 149).

Kovács’a göre minimalizm “ifade unsurlarının sistematik azaltılmasıdır” (2010, s. 149). Kovács 1950’lerde Carl Theodor Dreyer, Robert Bresson, Yasujiro Ozu ve Michelangelo Antonioni filmleriyle tanımlanan minimalizmin 1990’larda modernizmin gerilemesinden uzun süre sonra bile etkili bir eğilim olmaya devam ettiğini ve Jim Jarmusch, Belá Tarr, Aki Kaurismäki, Abbas Kiarostami gibi yönetmenlerin bu tarza uygun filmler çektiğini söyler (2010, s. 149). Yavaş sinemanın minimalist filmlerden aldıklarını Kovács’ın minimalizm sınıflandırmasını inceleyerek daha iyi görebiliriz.

Kovács, “metonimik minimalizm” olarak adlandırdığı Bresson stili minimalizmin ekran dışı alanı yaygın kullandığını, üst düzeyde eksilteli anlatı stiline yer verdiğini ve oyunculuğun aşırı bir sakinlikte olduğunu belirtir (2010, s. 150). Kovács’a göre yönetmen “dramatik gerilimi ya da izleyicinin merakını artırmak için, özellikle ses efektleri aracılığıyla ekranda görülenin ötesine uzanır” (s. 150). Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun* filminin hemen başında benzer bir kullanım görürüz. Geceleyin yolda ilerleyen bir araba, virajı dönüp gözden kaybolması, fren sesi, ekranın kararması ve bir sonraki sahnede bir kaza olduğunu bize gösteren çerçeve: Yerde

---

<sup>16</sup> Kovács minimalizm dışındaki stilleri doğalcı, dekoratif ve teatral olarak tanımlar (2010).

yatan –muhtemelen ölmüş– biri, biraz uzakta yolun kenarına park etmiş bir araba ve korkulu bir şekilde arabasının arkasında gizlenen bir adam. Nuri Bilge Ceylan bize kazanın nasıl olduğunu göstermez, o bilgiyi ekran dışından verir. Kovács’a göre bu stili ilk kullanan yönetmenler “modernizmin ataları” olarak bize sunduğu Robert Bresson ve Carl Theodor Dreyer’dir (s. 151).

Kovács, Bresson usulü minimalizmin ikinci özelliğinin “eksiltili anlatı” olduğunu söyler ve Bresson filmlerindeki zaman atlamalarından örnekler vererek arada boşluklar oluştuğunu belirtir (2010, s. 154). Yine *Üç Maymun* filminde, kazayı yapan adamın, şoföründen kazayı üstlenmesini istedikten hemen sonra şoförü evde düşünceli bir halde otururken, ardından gelen sahnedeysse karısını ve oğlunu kahvaltı ederken görürüz. Nuri Bilge Ceylan şoförün bu süreçte karısıyla ya da oğluyla bir şey konuşup konuşmadığını bize göstermez. Yalnızca şoförün bir süredir hapiste olduğunu öğreniriz.

Kovács, Bresson’un eksiltili anlatısında etkili oyunculuğa zaman olmadığının altını çizer ve bunu da “aşırı derecede sakın oyunculuk stili” olarak adlandırır (2010, s. 154). Yavaş sinema filmlerindeki oyunculuğun da ileride inceleneceği gibi, abartısız, doğal ve fazlasıyla sakın olduğu söylenebilir. Aslında sakın oyunculuk minimalizmin en önemli özelliklerinden biridir. Pelin Özudoğru, minimalist bir filmin, amatör oyuncu kullanımını desteklediğini, profesyonelliğin getirdiği aşırı mimikli oyunculuktan kaçındığını söyler (2004, s. 65). Âlâ Sivas da Robert Bresson’un *Yankesici* (*Pickpocket*, 1959) filmini incelediği yazısında, filmdeki oyunculuğun Kovács’ın tanımladığı gibi “üst düzey bir sakinlikte” olduğunu söyler ve Bresson’un “oyuncu yok, rol yok” sözünü öne çıkarır (2013, s. 16). Kovács, Bresson’un oyuncu yerine modellerle çalışmayı tercih ettiğini vurgular ve bir oyuncunun her zaman farklı bir kişi

olmaya çalıştığını ve bunun yapay olduğunu, oysa Bresson'un modellerinin oynamayı değil *olmayı*<sup>17</sup> ön plana çıkardığını söyler (2010, s. 155).

Kovâcs'a göre benzer durum Antonioni'de de vardır: "Oyunculuk çeşitli duygusal durumları temsil etmemeleri anlamında kesinlikle ifadesizdir" (2010, s. 162). Yavaş sinema örneklerindeki filmlerde de ifadesiz yüzlere sıkça rastlanır. Tsai Ming-liang'ın, Jim Jarmusch'un, Aki Kaurismäki'nin ya da Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki karakterlerin yüzlerinden içinde bulundukları ruhsal durum kolayca anlaşılmaz.

Kovâcs, Antonioni tarzı minimalizmi "analitik stil" olarak adlandırır ve uzun çekimlerin ve uzun ve karmaşık kamera hareketlerinin varlığının bu filmlerde önemli bir rol oynadığını söyler (2010, s. 157). Bu filmlere "analitik stil" demesinin iki nedeni olduğunu belirtir: "Birincisi Antonioni'nin geometrik düzenlemelere yönelik eğilimi, diğeri ise Antonioni'nin biçimin farklı boyutlarını ikiye ayırması; bir yanda arka plan ve karakterler, diğeri yanda ise olay örgüsü ve izleyicinin zamanı denetlemesi" (2010, s. 158). Mustafa Sözen de minimalist sinemanın temel tercihlerinin olabildiğince yavaş veya hareketsiz kamera hareketleriyle ölü zamanlar yaratmak olduğunu söyler ve Antonioni'nin hiçbir şeyin olmadığı ölü anları uzattığını iddia eder (2009, s. 81). *Batan Güneş* (*L'Eclisse*, 1962) filminde Monica Vitti'nin canlandığı Vittoria karakteri borsada yüklü miktarda para kaybeden bir adamı izler. Adam eczaneden bir ilaç alır, bir kafeye gidip soda ister. Vittoria ile birlikte biz de adamın intihar edeceğini düşünürüz. Oysa adam sadece bir ilaç içer ve sonra oradan kalkar. Vittoria'nın o adamı izlemesi filmin anlatısına bir şey katmamıştır. Nuri Bilge Ceylan'ın *Uzak* filminin hemen başında uzaktan kameraya doğru yaklaşan karakterin yolculuğunu gerçek zamanlı olarak görürüz. Bu yolculuk iki buçuk dakikadan uzun sürer ve yönetmen tüm bu yolculuğu hiçbir kesme olmadan gösterir.

---

<sup>17</sup> İtaliyeli vurgu bana ait.

Kovács, minimalist sinemanın uzak çekim tercihlerinin Bergman'da farklılaştığını vurgular ve minimalist sinemadaki ifadesizliğin Bergman sinemasındaki yakın çekimle dokunaklı bir hâl aldığını söyler (2010, s. 171). Böylece Antonioni'nin filmlerinde manzaranın bir parçası olan karakter Bergman filmlerinde daha öne çıkar. Nuri Bilge Ceylan da *Uzak* filminin başında uzaktan kameraya yaklaşan karakterini en son yakın çekimde göstererek onun, geleceğine dair taşıdığı belirsizliğin yüzüne yansımaları gösterir.

Pelin Özudoğru sinemada minimalizmi incelediği kitabında minimalist filmlerin oyunculukta sadelik ve doğaçlamayı tercih ettiğini, bu filmlerde her bir oyuncunun bir “karakteri” karşıladığını, aynı tipi oynayan birden fazla oyuncu bulunmadığını, dekor ve aksesuarların olabildiğince sade ve işlevsel kullanıldığını, olanaklar ölçüsünde doğal ışık kullanımının tercih edildiğini belirtir. Bunların yanı sıra Özudoğru'ya göre bu filmler sabit kamera açılarını ve uzun çekimleri baskın olarak kullanmakta, efektlere başvurmamakta ve dublaj yerine sesli çekimi tercih etmektedir (2004, s. 65). İleriki sayfalarda incelemeye çalışacağım gibi bu özelliklerin çoğunun yavaş sinema için de geçerli olduğu söylenebilir.

David Bordwell Angelopoulos'un unutulmaz çekimlerinin hep uzun çekimler olduğunu söyler. Ona göre “Angelopoulos'un izleyicilere kamerasını ya da figürleri yakınlaştırmamasının en büyük nedeni onun büyük ölçekli görüntülerden feragat etmeden, ince detayları gösterebilen sinemanın gücüne olan inancıdır”. Hatta bu yüzden Bordwell'e göre Angelopoulos filmlerini 35 mm formatında seyretmek gerekir çünkü bu filmlerin videoya aktarılması görsel kompozisyonların kaçırlmasına neden olacaktır (2000, s. 110).

Bordwell, Angelopoulos'un *Yeniden Yaratma*<sup>18</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 zorundadır. 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).

Angelopoulos, izleyicinin filmlerini çözmesini bekler. Hatta izleyicinin çözemediği durumlarda, yönetmenin devreye girip, “yapıtının anlaşılmasına yardımcı olacak söyleşiler vermesi” Bordwell’in gözünde Angelopoulos’u modernist bir sinemacı yapar (2000, s. 102). Karl Schoonover da Bazin’in, çekimin uzun ve yavaş olmasının izleyiciyi filmi anlamak için daha fazla çaba harcamaya itmesini yüceltmesine vurgu yapar ve artık izleyicinin film izleme eyleminin de üstüne konuşulması gereken bir emek olduğunu söyler (2016, s. 154).

Sinemada modernizmle birlikte minimalizm de gelişmiş, ancak Kovács’a göre modernizm devri kapanmış olmasına rağmen minimalist stilde filmler üretilmeye devam etmiştir (2010, s. 408).<sup>19</sup> Sanat sinemasının içinde filizlenen minimalizm, belki de son yıllarda adına “yavaş sinema” denilen bir formata dönüşmüştür. Yavaş sinema anlatısını inceleyerek bu sinemanın minimalist filmlerle ortak yanlarını ve hangi özellikleriyle minimalist sinemadan farklılaştığını görebiliriz.

#### **D. Yavaş Sinema Anlatısı**

Song Hwee Lim, Tsai Ming-liang sinemasını incelediği kitabının hemen başında Çinlilerin “güle güle git” yerine “yavaş git” sözünü kullandıklarını söyler (2014, s. vii) ve kitabın kalanını “Yavaş Gitmek, Yavaşlık, Durağanlık” gibi bölümlere ayırır. Ira Jaffe da yavaş

<sup>18</sup> Çeviride *Yeniden Yapım* ve *Yeniden Yapılanma* adlarıyla yer almış.

<sup>19</sup> Kovács’a göre Tarkovski’nin *Ayna* (*Zerkalo*, 1975) filmi, sinemada modernizmin sonunun işaretini güçlü bir şekilde veren ilk filmidir (2010, s. 408).

sinema örneklerini incelediği kitabını *Slow Movies: Countering the Cinema of Action* [Yavaş Sinema: Hareketin Sinemasına Karşı Çıkış] olarak adlandırır. Yavaş sinemaya adını veren yavaşlıktan kastedilen tam olarak nedir? Bir filmi “yavaş” olarak tanımlamamızın nedeni ne olabilir? Yavaş sinema üzerine yazdığı teze bu konudaki ilk önemli savları ortaya atan Mathew Flanagan “zamansal sinema” [duralional cinema] olarak adlandırılan filmlere “yavaş sinema” adını verdiğini söyler (2012, s. 24) ve bu filmlerin yavaş olmalarına rağmen tek bir türde olmadıklarını, deneysel/avangart/kurmaca gibi farklı tarzlarda olabildiğini vurgular (2012, s. 24). Flanagan, yavaş sinema tartışmaları devam ederken Steven Shaviro’nun bu filmlerin 1960’ların ve 1970’lerin sanat filmlerinin bir devamı olduğu ve uzun çekim, yavaş kamera hareketleri, az diyalog gibi ritüelleri izledikleri teze karşılık Dan Fox’un “yavaş filmlerin 1960’lardan itibaren süregelen video-art örnekleriyle de benzeştiği ve birbirinden çok farklı anlatı yapısı içerisinde oldukları” sözünü vurgular (aktaran Flanagan, 2012, s. 25). Flanagan’a göre yavaş sinema “sanat sineması-deneysel-kurmaca-belgesel gibi ayrımları yapmakta sorunlu olsa da onun en belirgin özelliği zamansal tarzı yani yavaşlığıdır” (2012, s. 24).

İnsanlar birbirlerine film anlatır ya da önerirken, “hareketli/aksiyonu bol” ya da “yavaş akıyor/ağır ilerliyor” gibi tanımlamalar yapar. Bu cümlelerdeki “yavaş akan/ağır ilerleyen” filmler muhtemelen yavaş sinema örnekleridir. Bir filmin yavaş ilerlemesi her ne kadar öznel bir yorum olsa da onun “yavaş” olarak değerlendirilmesini sağlayan en önemli özelliklerden biri yavaş sinema üstüne yapılan çalışmaların hemen hepsinde belirtildiği gibi uzun çekimlerdir (de Luca, 2011, s. 21; Flanagan, 2012, s. 4; Jaffe, 2014, s. 10; Çağlayan, 2014, s. 1; Lim, 2014, s. 17; Mai, 2015, s. 49).

Yavaş sinemanın olmazsa olmazı kabul edilmesine rağmen tek başına uzun çekim bir filmin yavaşlığını sağlayamayabilir. Lim, uzun çekimin dışında çekimin içeriğinin de durağanlığı ya da yavaşlığı güçlendirdiğini belirtir (2014, s. 79). Çağlayan uzun çekimlerin dışında yavaşlığı sağlayan unsurlardan birinin oyuncuların yavaş hareketi olduğunu söyler

(2014, s. 7). Flanagan'ın (2008) bu filmleri “yürüyüşün sineması” olarak adlandırması boşuna değildir çünkü bu filmlerdeki karakterler durmakta ya da yavaş hareket etmektedir. Bu filmler aynı zamanda ölü zaman olarak adlandırılan “hiçbir şeyin olmadığı zamanın”<sup>20</sup> da uzadığı filmlerdir. Örneğin Tsai Ming-liang'ın *Sokak Köpekleri* filminde caddede ellerinde emlak ilanı taşıyan insanları uzun bir süre görürüz. Arabalar geçer gider, yağmur yağar, rüzgâr eser ama ilanı taşıyanlar, orada durmaya devam eder. Bir şey olmaz. Belki de yönetmenin göstermek istediği zaten hiçbir şeyin olmamasıdır. Öyleyse yavaş filmlerdeki anlatının yavaş ilerlemesi kameranın ya da oyuncuların hareketleri tarafından desteklenmektedir.

Yavaş sinema olarak kabul edilen filmlerdeki söylemin yavaşlığı dışında, filmlerin öyküleri de bir ortaklık taşır mı? Jaffe'ın Jim Jarmusch filmlerine odaklanarak vurguladığı ifadesiz karakterler [deadpan] (Jaffe, 2014, s. 15), ya da yavaş filmleri olumsuzlamak için söylenen ama Flanagan'ın (2008) estetize edildiğini savunduğu “can sıkıntısı” tüm yavaş sinema filmleri için söz konusu mudur? Tezimin bu bölümünde yavaş sinemanın özelliklerini belirlemeye çalışacağım. Bu konuda yavaş sinema ile ilgili çalışmalardan faydalanarak öncelikle yavaş sinema anlatısındaki öyküye ve olay örgüsüne odaklanarak konularındaki ortak yanlara, neden-sonuç ilişkisine, karakterlere ve mekâna bakacağım. Daha sonra ise yönetmenlerin bu öyküleri anlatırken nasıl bir yol ve yöntem kullandıklarını ele alıp, kurgu, görüntü düzenlemesi, ses ve aydınlatma gibi teknik kodlar üzerinde durarak filmlerin sinematografilerini incelemeye çalışacağım.

## 1. Öykü

### a. Dedramatizasyon, Ölü Zaman ve Rutinlik

Burak Acar'ın Antonioni sineması ile ilgili sözleri yönetmenin devrimci rolünün altını çizer: “Yerleşik anlatım kalıpları, söyleyeceği ‘söz’e dar gelir Antonioni’nin. Onda temsili bir

---

<sup>20</sup> “Hiçbir şeyin olmaması”ndan kasıt sinema söz konusu olduğunda daha çok “eylemin/aksiyonun olmaması” anlamına gelir. Bekleyen/duran karakterler şüphesiz film anlatısının içinde kendine yer bulur ve aslında “bir şeyler olmaktadır.”

eylem sinemasının izlerini aramak yararsız bir çabadır. Tanık olduğu çağ dramatik örgü bütünlüğünü kaldıramayacak 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 cümlemin 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 çıkarır. Burada “çünkü”, konuşmanın belli bir amaca yönelik olduğuna dair varsayım gibi, dünyaya ilişkin gündelik varsayımlar yoluyla çıkarılır (2009, s. 42).

Oysa Bazin, *Umberto D.* (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 tam da böyle bir filmidir. Bir oduncunun yaşamından bir günü anlatan 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>21</sup> [found story] adını verir (1997, s. 245). “Buluntu hikâye”, Kracauer’e göre “bir ırmağın ya da gölün yüzeyine uzunca bir süre bakılınca farkedilebilecek rüzgârın oluşturduğu halkalardır” (s. 245). Kracauer, sinemada buluntu hikâyelerin bir bölümünün “basit anlatı”<sup>22</sup> [slight narrative] olduğunu söyler ve Robert J. Flaherty’nin *Kuzeyli Nanook* (*Nanook of the North*, 1922) filmini örnek göstererek Flaherty’nin de vurguladığı gibi “öykünün hayatın içinden çıkacağına” inanır (aktaran Kracauer, s. 247). Aslı Daldal basit anlatının, fotoğrafla içiçe bir sinema olduğunu ve filmin konusunun çoğu kez gündelik yaşantı olduğunu belirtir (2003-2004, s. 263).

Andrew Klevan, *Disclosure of the Everyday: The Undramatic Achievements in Narrative Film* başlıklı tezinde gündelik yaşamın bir parçası olduğu için gizli duran şeylerin, aslında önemli oldukları için bazı filmlerde açığa çıkarıldığını iddia eder (1996, s. 43). Alonso’nun *Özgürlük* filmi bir oduncunun bir gününü göstermenin ötesinde bir şey sunmaz. Klevan’a göre dramatik yapının bozulduğu bu tip filmlerde “senaryodaki zayıflık, görüntünün ve içeriğin gücüyle doldurulur” (1996, s. 59).

Tsai Ming-liang da Alonso gibi karakterlerinin gündelik sıradan davranışlarını göstermekten kaçınmaz. *Özgürlük*’teki oduncu, filmin hemen başında büyük tuvaletini yapar ve Alonso, bu sahneyi gerçek yaşamdakiyle eşzamanlı gösterir. Tsai Ming-liang’ın filmlerinde Kang-sheng Lee’nin canlandığı Hsiao-Kang karakteri de filmlerde zaman zaman işer.

---

<sup>21</sup> “Found story”, Aslı Daldal tarafından “bulunmuş öykü” olarak kullanılırken (2003-2004, s. 262), Kracauer’in kitabının 2015’teki çevirisinde “buluntu hikâye” ifadesi tercih edilmiştir (Kracauer, 2015, s. 449).

<sup>22</sup> “Slight Narrative”, “hafif anlatı” olarak da kullanılmaktadır (Kracauer, 2015, s. 451).

Flanagan’a göre dramatik yapıdan yoksun olan ve gündelik yaşamın parçası olan yürüme, yıkanma, uyuma, yemek yapma, yemek yeme, seks, mastürbasyon gibi olaylar yavaş sinemada sıkça karşımıza çıkar (2012, s. 100).

Gündelik yaşamın sıradanlığının yavaş filmlere yansımaları, aynı zamanda tekrarların vurgulanmasıyla da olur. 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 yapma ve banyo yapmanın çoğu kez gerçek yaşamdakiyle eşzamanlı gösterildiği” (1996, s. 66) *Jeanne Dielman* filmi “gündelik yaşamın rutinliğini birebir 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 saatte uyanan, köpeğini aynı saatte gezdirmeye çıkaran, aynı saatte bara içkisini içmeye giden Paterson karakteri, rutinin dışına çıkıp karısıyla bir kutlama amacıyla dışarı çıkar, eve döndüğünde, şiir defterinin köpeği tarafından parçalandığını görür. Böylece Jarmusch, rutin bir yaşam süren karakterini, bunun dışına çıktığı için adeta cezalandırmış olur.

David Bordwell, 1940’lardan başlayarak bazı yönetmenlerin farklı bir hikâye anlatımı geliştirdiklerini söyler. Ona göre “Antonioni, Dreyer, Bergman ve birkaç yönetmen daha yavaş ilerleyen ve anlatıyı duraklatan ‘ölü anlara’ yer veren filmler yapar”. Bordwell “dedramatizasyon” olarak adlandırılan bu durumu “film sanatında güçlü bir buluş” olarak değerlendirir (2011). Bordwell dedramatizasyonun iki şekilde olabileceğini söyler. Bunlardan ilki “beklenen dramatik çatışmanın gerçekleşmemesidir”. Bordwell bunu açıklarken Rossellini’nin *İtalya Seyahati* (*Viaggio in Italia*, 1954) filminden örnek verir:

İtalya’ya giden evli bir çift, ilişkileri çok iyi olmadığı için birbirlerinden bağımsız hareket ederler. Kadın tek başına bölgeyi gezmeyi tercih ederken, adam romantik arayışlar peşindedir. Birkaç

gece sonra adam eve döner. Kadın yatakta uzanmış kocasının içeri gelip ona birşeyler demesini bekler. Bu karşılaşma herhangi bir tartışmayla noktalanmaz. Onun yerine beyaz yalanlar ve yarım ağız özürler yer alır. Rossellini duyguların açığa çıkarılmadığı bir karşılaşmayı tercih eder (2005, s. 152-153).

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. Alonso’nun denizciyle işi böylece biter. Film kısa bir süre kıza odaklanır, ardından sona erer. Benzer bir yolculuk Alonso’nun *Ölüler* (*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 yaşanması muhtemel “dramatik sahne” de kızıyla karşılaşmadığı için söz konusu değildir. Alonso’nun derdi aslında gayet sıradan olan bu yolculuğu anlatmaktır. Bu iki film de dramatik yapıdan uzak, klasik anlatının bozulduğu filmlerdir.

Bordwell dedramatizasyonun ikinci şeklinin *ölü zamanlar* aracılığıyla gerçekleştirildiğini savunur ve uzun çekimlerin ölü zamanı desteklediğini vurgular (2005, s. 153). Ölü zaman sinemada hiçbir şeyin olmadığı anlar olarak kabul edilir. Lim, izleyicinin sıkılmasıyla oluşan “atık” anları “ölü zaman” olarak değerlendirir ve tanımını Mary Ann Doane’dan alır (aktaran Lim, 2014, s. 30). Doane, *The Emergence of Cinematic Time* adlı kitabında ölü zamanı önce “olayın dışına çıkıldığı” ya da “olaysızlığın” olduğu zaman olarak tanımlar, ardından bu tanımları “hiçbir şeyin olmadığı, hiçbir şeyin üretilmediği zaman” olarak geliştirir (2002, s. 160). Bordwell, ölü zamanda yaratılan boşlukların izleyicinin düşünmesi için bir fırsat olduğunu söyler (2005, s. 166). Flanagan da bu görüşe katılır. Ona göre bir sahnedeki olay tamamlandıktan sonra, bir diğer sahneye kadar geçen süre izleyiciyi düşünmeye iter. Flanagan,

Angelopoulos'un bir röportajındaki sözlerini hatırlatır (2012, s. 97). Angelopoulos, *Kumpanya* filmindeki ölü zaman kullanımıyla ilgili bir soruya, müzik eseri benzetmesiyle yanıt verir:

Bu ölü zamanlar, müzik eserindeki duraklarla eşdeğerdir. Son nota duyulduktan sonra bir "es" vardır. [Bu sessizlik anı] izleyicinin tüm sekansı kavraması için ona bir süre verir. Normalde, hareket tamamlandığında ya da son ses işitildiğinde diğer sahneye geçilir. Boşluk, ölü zaman, gösterecek ya da işitilecek bir şey olmadığında size tesir eder (Casetti, 2001, s. 26).

Ivone Margulies, *Jeanne Dielman, 23 Quai du Commerce, 1080 Bruxelles* filminin ana karakteri Jeanne Dielman'ın çerçeveden çıkmasına rağmen kameranın sabit kalıp çekime devam etmesinin yarattığı ölü zaman hissinin dikkatimizin insan varlığına odaklandığının bir göstergesi olduğunu söyler (1996, s. 70). Çağlayan da kameranın insandan uzaklaşıp manzaraya odaklandığında ölü zamanı gösterdiğini vurgular (2014, s. 67).

Yavaş sinema filmleri; anlatılarındaki ölü zaman kullanımıyla, klasik anlatıdaki neden-sonuç ilişkilerinin bozulmasıyla, böylece dramatik yapıdan uzaklaşılan sahnelerin bolluğuyla ve gündelik yaşamdaki rutinlerin ve sıradanlıkların temsiliyle birbiriyle benzeşir. Bu anlatılar monoton, fazlasıyla yabancılaşmış karakterlerinin yaşadığı can sıkıntısının filmin geneline hâkim olduğu hikâyeler içerir. İstirap, sıkıntı ve yabancılaşma bu filmlerin öykü anlatımının en önemli parçaları arasında yer alır.

### **i. İstirap, Sıkıntı, Yabancılaşma**

*Öylece Oturan Bir Fil* (*Da xiang xi di er zuo*, Hu, 2018) filminde, Yu Cheng (Yu Zhang), kendisini terkeden kadınla konuşurken, "hayatım bir çöplük gibi ve çöpler yığıldıkça yığılıyor" der. Kadın da ona yanıt verir: "Herkesin öyle, bunu tek dert edenin sen olduğunu mu sanıyorsun?"

İlk uzun filmini çektikten sonra 29 yaşında intihar eden Çinli yönetmen Bo Hu'nun kasvetli filmi, yaşamı "çöplüğe dönmüş" dört karaktere odaklanır. Yu Cheng, sevgilisi onu terk ettikten sonra en yakın arkadaşının karısıyla yatar ve arkadaşı gözlerinin önünde balkondan atlayarak intihar eder. Wei Bu (Yuchang Peng), babasıyla sorunlar yaşamaktadır ve bir kavga

sırasında iteklediği kişi merdivenden düşerek ölür. Wang Jin (Congxi Li), çocuğunun onu istemediği ve huzurevine yerleştirmeyi düşündüğü bir babadır. Huang Ling (Uvin Wang) ise annesiyle huzursuz bir evde yaşayan, okuduğu üniversitenin yöneticisiyle ilişkisi olan genç bir kadındır. Bu dört karakterin hayatı bir diğerininkinden daha iyi değildir. Yaklaşık dört saat süren bu kasvetli havayı dağıtabilecek tek şey filmin adındaki “öylece oturan fil”e ulaşmaktır.

James Quandt, son yıllarda, festivallerdeki sanat sineması örneklerinin genel özelliklerini sıralarken “açıklanmayan bir ıstırap” 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). Bir sonraki bölümde inceleyeceğim gibi Çağlayan (2014, s. 205), Nuri Bilge Ceylan filmlerinin “can sıkıntısını estetize” ettiğini vurgular ve bu filmlerde sıkılmış karakterlerin öne çıkarıldığını söylerken Ira Jaffe yavaş sinema karakterlerinin kapana kısılmışlığını ve yaşadıkları çevreye yabancılaşmalarını vurgular (2014, s. 234).

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 absürt mizahtır.

## **ii. Absürt Mizah**

Yavaş sinema filmlerindeki puslu hava zaman zaman filmlerin içerdiği absürt mizahla dağıtılır. 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). İfadesiz karakterlerin Kaurismäki filmlerinde de mizahi bir durum yarattığı söylenebilir. 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 Kovboyları 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 (s. 210) söyler. Bütün bu filmler yavaş filmlerdir.

Orhan Emre Çağlayan da absürt mizahın, yavaş sinemanın önemli özelliklerinden biri olduğunu söyler (2014, s. 5). Tez çalışmasında Tsai Ming-liang filmlerindeki mizaha odaklanan Çağlayan'a göre Ming-liang filmlerinin melez tür olması ironi ve parodi yaratır ve bu konuda *Tian bian yi duo yun* (Ming-liang, 2005) filmini örnek gösterir (2014, s. 126). Bu film, porno sektöründe çalışan bir gencin yıllar sonra eski aşkına rastlamasını anlatır (2001'deki *Orada Saat Kaç?* filminde karşılaşmışlar ve kız o filmde Paris'e gitmiştir). Filmin porno çekimini uzun uzun göstermesi, filmi adeta pornoya dönüştürür ancak bir anda araya renkli kıyafetlerle dans edip şarkı söyleyen genç kızlar girer. Çağlayan'a göre filmin müzikal melodram ile porno arasında gidip gelmesi ironiktir (2014, s. 126). Benzer durum yönetmenin *Delik (Dong)*, 1998) filminde de vardır. Üst kattan su sızması nedeniyle çağırdığı tesisatçının tavanda delik açması genç kadını adeta çıldırma noktasına getirir ama o sırada komşusunu görür ve ona âşık olur. Genç kadının bu romantik anlarında gerçek bir anda kaybolur ve müzikal düşler devreye girer. Film bu sahnelerde sanki bir müzikalmış gibi devam eder.

Çağlayan, yavaş filmlerin mizahı absürt tiyatrodan aldıklarını iddia eder ve uzun çekimin günlük rutinleri uzatarak gösterdiğini, bu durumun yarattığı absürtlüğün komedi unsuru oluşturduğunu söyleyerek *He liu* (Ming-liang, 1997) filmindeki işeme sahnesini örnek verir

(2014, s. 146). Karakterin bir dakika boyunca işemesi, sinemada beklemediğimiz bir davranıştır ve bu uzatılmış eylem izleyiciyi güldürür (s. 154). Zor durumda dâhiyane bir fikir üretmek Çağlayan’a göre “Chaplin usulü komedidir” (s. 146). *Orada Saat Kaç?* filmindeki karakter, ölen babasının ruhundan korktuğu için yatak odasından çıkamaz ve Chaplinvari çözüm üretir: Bir şişeye işer (s. 134). Çağlayan, absürt mizahın, beklenmedik durumlarda yaratılan mizah olduğunu ve özellikle Ming-liang’ın filmlerinin buna çok fazla yer verdiğini söyler (s. 156) ve 1960’ların ciddi modernist filmleriyle bağları olmasına rağmen, bazı yavaş sinema filmlerinin ciddi komediler olduğunu vurgular (s. 148).

#### **b. Karakterler: Sessizlik, Kendini Yansıtma, İfadesizlik**

Yavaş sinemanın umutsuz karakterleri, içinde bulundukları ortama yabancılaşmış bir görünüm çizer. Bu yabancılaşma onları sessiz karakterler haline getirir. Tsai Ming-liang’ın filmlerinde çok az konuşma vardır. Her filminde başrolde olan Kang-sheng Lee, konuşmayı fazla tercih etmeyen bir karakter olarak karşımıza çıkar. Yönetmenin eski bir sinemayı anlattığı *Elveda Sinema* filminde ilk konuşma 44. dakikada gerçekleşir ve kısa bir süre sonra film yeniden diyalogsuzluğa bürünür. Pek çok yavaş filmin diyalog konusunda cimri olduğu söylenebilir. Daha önce de söylediğim gibi Harry Tuttle, “düşündüren sinema” olarak adlandırdığı sinemayı “diyalogsuz/konuşulmayan” olarak tanımlar.

Orhan Emre 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). Benzer bir durum Nuri Bilge Ceylan’ın ilk filmleri için de geçerlidir. Ceylan, daha sonra tartışacağım gibi *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmine kadarki filmlerinde suskun karakterlere yer verir. Gamze Hakverdi *İklimler*’de İsa’nın (Nuri Bilge Ceylan) sorduğu sorular karşısında Bahar’ın (Ebru Ceylan) sessiz kalmasını “ilişkilerindeki mutsuzluğun filmin devamında daha

da keskinleşeceğinin önbilgisi” olduğunu söyler (Hakverdi, 2012, s. 84). Béla Tarr *Torino Atı* filminde baba ve kızı, günlük rutin davranışları sırasında konuşurmamayı tercih eder çünkü ne zaman yemek yeneceği ne zaman uyunacağı gibi şeyler zaten bellidir, konuşmaya gerek yoktur. Tarr, kahramanların konuşmadan da anlaşabilmesi gerektiğini söyleyerek sessiz sinema dönemine gönderme yapar (aktaran Mai, 2012b, s. 3). Nadin Mai, “The Aesthetics of Slow Cinema” başlıklı çalışmasında yavaş sinemanın diyalogsuz/az diyaloglu olmasından dolayı, diğer sessiz sanat dalları gibi, örneğin resim ve edebiyat gibi okunabileceğini söyler (2012b, s. 7).

Michel Chion sinemanın *vococentric* (ses merkezli) hatta *verbocentric* (konuşma merkezli) olduğunu iddia eder. Chion, insanın konuşmaya önem verdiği düşüncesinden yola çıkarak “bir konuşma duyuyorsak, kulağımızı oraya veririz, diğer sesleri umursamayız” der (1994, s. 5-6). Böylece ses merkezli yapı konuşma merkezli hale dönüşür. Chion’un sesin ve özel olarak konuşmanın sinemadaki gücüne odaklanmasından yola çıkan Nadin Mai, yavaş filmlerin diyalog yoksunu olmalarının gözlerimize daha fazla odaklanmamızı sağladığını vurgular (2012b, s. 6-7). Böylece yavaş filmler, diyalogu kovalamaktansa, sahne üstüne düşünmemizi kolaylaştırır.

Ira Jaffe, *Slow Movies: Countering the Cinema of Action* kitabının bir bölümünde incelediği *Güvenli* (*Safe*, Todd Haynes, 1995), *Bay Lazarescu’nun Ölümü* (*Moartea domnului Lăzărescu*, Cristi Puiu, 2005) ve *4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün* (*4 luni, 3 săptămâni și 2 zile*, Cristian Mungiu, 2007) filmlerinin diğer yavaş sinema örnekleriyle kıyaslandığında daha fazla diyaloga sahip olduğunu kabul etse de bu filmlerde öne çıkanın sessizlik ve kayıtsızlık olduğunu söyler (2014, s. 137). Jaffe’a göre bu filmlerdeki karakterler kayıp, ölüm ya da ifade edilemeyen bir korkudan dolayı ya susar ya da sessiz kalmayı tercih eder (2014, s. 137). Jaffe’ın *4 Ay, 3 Hafta, 2 Gün* filminin sonuyla ilgili saptaması kayda değerdir. Filmin sonundaki diyalogun “Bu konu

hakkında konuşmayacağız” olması Jaffe’a göre yavaş sinema karakterlerinin sessizliği tercih etmesini vurgular (2014, s. 137).

Song Hwee Lim de Tsai Ming-liang filmlerinin diyalog yoksunu olduğunu söyler: “Tsai’nin filmlerinde çok az diyalog vardır. Büyük şehirde yalnızlık ve yabancılaşma yaşayan bir karaktere yakışır bu sessizlik. Karakterler beraberken bile fazla konuşmaz. Konuştuklarında ise bunlar, gündelik, sıradan, herhangi bir duyguyu yansıtmayan banal konuşmalardır” (2014, s. 118). Lim, yönetmenlerin, filmlerinde sessizliği kullanmalarının, görselliği, zamanı ve yavaşlığı öne çıkarmak için olduğunu söyler (2014, s. 120). Greg Taylor, “Approaching the Cinema of Silence” (2007) başlıklı makalesinde birçok çağdaş yönetmenin —Akerman, Tarkovski gibi isimlerden başlayıp Nuri Bilge Ceylan, Tsai Ming-liang, Jean-Pierre Dardenne ve Luc Dardanne gibi pek çok ismi sayar— aynı tekniği ve amacı kullanarak benzer bir dil geliştirdiklerini ve bunun içinde “sessizliğin estetiği”nin de olduğunu söyler. Susan Sontag’a göre (1967), “eğer bir kişi sessiz duruyorsa, diğeri bu sessizliği yorumlamaya başlar”. Böylece sessizlik yavaş sinemanın düşündürülen özelliğini öne çıkarır.

Yavaş filmlerin doğaya, kıra ve insansız manzaralara fazlasıyla yer vermesi de filmlerdeki diyalog eksikliğini açıklar. Yavaş sinemanın mekânı nasıl kullandığını incelediğim başlıkta da değineceğim gibi doğayla başbaşa olan karakterlerin çok da fazla konuşmalarına gerek yoktur.

Yavaş sinemada yavaşlığı sağlayan unsurlardan birinin yalnızca kameranın yavaş ya da durağan hareketi değil aynı zamanda kameranın önünde olup bitenlerin de yavaş olmasından kaynaklı olduğu daha önce söylenmişti. Birbirine bakan, hareket etmeyen karakterler “ölü zaman” olarak adlandırılan anları uzatır. Diyalogsuz/sessiz sahneler de yine aksiyonun olmadığı anlardır. Yavaş filmlerde oyuncuların rol yapmaları beklenmez. Yeni Gerçekçilikle birlikte sinemanın girdiği yeni yol, profesyonel oyuncuların kaçınmayı öne çıkarmıştı. Yeni

Gerçekçiler oyuncularını halkın arasından seçiyorlardı çünkü kameralar artık stüdyoda kurulan sahte bir yaşamı değil, sokaktaki gerçeği göstermeye odaklanmıştı. *Umberto D.* filminde hizmetçi kadın Maria rolünü oynayan Maria-Pia Casilio, filmde rol yapmak için seçmelere katılan oyuncuları görmeye gittiğinde, yönetmen de Sica tarafından bu role seçilir (Umberto D, 2019).

Orhan Emre Çağlayan yavaş sinema yönetmenlerinin, tıpkı Yeni Gerçekçiler gibi profesyonel olmayan oyuncuları seçtiğini, bunu yaparken de dış görünüşlerine baktıklarını, hatta bazen kendi akrabaları arasından bu seçimi yaptıklarını söyler (2014, s. 15). Nuri Bilge Ceylan, ilk uzun filmi *Kasaba*'da anne-babasına, akrabalarına ve arkadaşlarına rol verir. İkinci filmi *Mayıs Sıkıntısı*'nda anne-babası ve akrabası Mehmet Emin Toprak ile arkadaşı Muzaffer Özdemir başrolde yer alır. *Uzak*, yine Toprak ve Özdemir'in başrolde olduğu filmidir. *İklimler* filminde ise Ceylan eşi Ebru Ceylan'la başrolü paylaşır. *Üç Maymun* ile birlikte Ceylan'ın filmlerinde artık profesyonel oyunculara rastlarız.

Stam ve arkadaşları kendini yansıtmayı<sup>23</sup> [self-reflexivity] “metnin kendi yapımını, yazarlık ve metinsel etkileriyle süreçlerini öne çıkarışı” olarak tanımlar (Stam, Burgonye & Flitterman-Lewis, 2019, s. 251). Özdüşünümsellik (Akbulut, 2005, s. 16) olarak da adlandırılan kendini yansıtmanın amacı Kovács'a göre yönetmen ile izleyici arasında doğrudan bir söylevsel ilişki kurmaktır. Bu sayede yönetmen “söz konusu sanat yapıtının yapılışına uygun olarak kurallar hakkında da bir şeyler söyleyebilir” (2010, s. 179). İşlenen konunun yanı sıra oyuncuların “tanıdıklardan” ya da profesyonel olmayan isimlerden seçilmesi de bir tür “kendini yansıtma” olarak algılanabilir. Bresson'ın “model” olarak gördüğü (Kovács, 2010, s. 155) oyuncular yönetmeni yansıtır. Bu modernist yönetmenlerin genelde aynı oyuncularla çalışması bu oyuncuların yönetmeni en iyi anlatabilecek isimler olmasındandır.

---

<sup>23</sup> Çeviride “sanatsal yansımacılık” olarak kullanılmıştır.

Kang-sheng Lee, televizyon için çekilen *All the Corners of the World* (1989) filminden itibaren Tsai Ming-liang ile çalışmaya başlar ve o zaman 21 yaşında olan Lee, 50 yaşındayken oynadığı *Ni de lian* (2018) filmine kadar tüm Ming-liang filmlerinde yer alır. İlk karşılaşmalarından itibaren *Hsiao-Kang* rolü için Lee’yi düşünen Ming-liang ilk filmlerde Lee’nin çok yavaş hareket ettiğini, bu yüzden sabırsızlandığını ve Lee’ye “gerçek hayatta nasıl yapıyorsan öyle yap” dediğini, Lee’nin de “zaten gerçek hayattaki gibi yapıyorum” diye yanıt verdiğini söyler (Rapfogel’den aktaran Lim, 2014, s. 90). Flanagan, ilk zamanlarda Lee’nin yavaşlığının film çekerken Ming-liang için bir engel teşkil ettiğini (2012, s. 161), ancak daha sonra Ming-liang’ın “neden onu hızlandırıyorum ki ben yavaşlayayım” dediğini aktarır (Berry’den aktaran Flanagan, 2012, s. 162).

Deleuze zaman-imge dönemindeki oyuncuları tanımlamak için “bir tür mutantlar, oynamazlar, görürler” ifadesini kullanır (Deleuze, 2001, s. xi). Schoonover ise bu karakterleri “işe yaramaz”<sup>24</sup> olarak tanımlayarak toplumun atık gibi davrandığı bu karakterlerin yavaş sinemanın gözdeleleri olduğunu söyler (Schoonover, 2016, s. 156-157). Schoonover, bu karakterleri canlandıranların rol yapmadığını, yalnızca yönetmenin kafasındaki tipe uygun oldukları için filmde rol aldıklarını, dolayısıyla sergiledikleri [olmayan] oyunculuğun “emeksiz emek” olduğunu söyler (2016, s. 157). Yavaş sinemanın perdedeki yavaşlığı bu tarz oyunculukla pekişirken, Schoonover’a göre profesyonel olmayan oyuncuyu izleyen seyircinin, yavaş ilerleyen bu “düşündüren” filmi izleme süreci ayrı emek ister. Schoonover böylece yavaş sinemanın, izleyicinin can sıkıntısını sömürdüğünü, bu can sıkıntısının bir tür işe dönüştüğünü söyler (2016, s. 158). Justin Remes, *Five Dedicated to Ozu* filmiyle ilgili bir yazısında Kiarostami’nin filmi çektikten sonra filmle ilgili sözlerini aktarır: “Bu filmi çekerken bir yönetmen olarak görevim, kamerayı başlattığımda bitiyordu. Normalde, yönetmenin rolü çekim başladığında başlamalı. Ama bu filmde kamerayı ayarladım ve sonra uyudum” (aktaran Remes,

---

<sup>24</sup> İngilizce metinde “wastrel” olan bu sözcük, “defolu” anlamına da geliyor.

2016, s. 236). Remes, yönetmeninin bile uyuduğu bir filmi izleyen bir kişinin nasıl gözü açık kalabileceğini sorgular. Ona göre “bu filmin izleyiciye ihtiyacı yoktur. İzleyici filmi nasıl hissediyorsa öyle takip eder. Kiarostami size istediğinizde bağlantınızı koparabileceğiniz bir film sunar. Manzara bir düşe dönüşebilir” (2016, s. 238).

Yavaş filmler izleyiciden büyük katkı bekler. Perdedeki oyuncular bu konuda izleyiciye yardımcı olmaz. Bu filmlerin minimalist filmler olduğu düşünüldüğünde oyunculuğun abartılı olmamasını beklemek doğaldır. Kovács, Bresson’un filmlerindeki oyunculuğu “aşırı derecede sakın stil” olarak yorumlar (2010, s. 154), Antonioni’nin oyuncularının ifadesizliğine vurgu yapar (s. 162). Bu ifadesizlik daha sonra yavaş sinema karakterlerinin en önemli özelliklerinden biri olacaktır. Aki Kaurismäki’nin *Geçmiş Olmayan Adam* (*Mies vailla menneisyyttä*, 2002) filmi, sokak serserilerinden dayak yedikten sonra hafızasını yitiren bir adamı anlatır. Kendine geldiğinde hiçbir şey hatırlamayan ve yeni hayatına alışmaya çalışan adam, aşkı ve arkadaşlığı da yeniden öğrenecektir. Kaurismäki’nin karakteri film boyunca ortalıkta ifadesiz bir şekilde dolaşır. En romantik sahnelerde bile yüzünde herhangi bir duygu belirtisine rastlamayız. Kaurismäki’nin diğer filmlerindeki karakterler de aslında geçmişi olmayan erkekler/kadınlar gibidir. Yüzlerinde taşıdıkları ifadesizlik bize yaşadıkları duygusal yoğunluğu anlatamaz.

Kaurismäki gibi Jim Jarmusch karakterleri de yüzleriyle izleyiciye ipucu vermez. Ira Jaffe, Jarmusch karakterlerindeki ifadesizliğin Bresson’un filmlerine benzediğini söyler (2014, s. 31). Jaffe, Jarmusch’un bir söyleşide sarfettiği “oyunculuk öncelikle konuşma dili değildir, onların konuştuklarını anlamasanız da ne hissettiklerini okuyabilirsiniz” sözünün altını çizer (aktaran Jaffe, 2014, s. 33). Juan A. Suárez, Jarmusch karakterlerinin boş boş bakmasının ve ifadesizliğinin yönetmenin minimalist stilinden kaynaklandığını söyler (2007, s. 20). Suárez’e göre *Cennetten de Garip* filmindeki karakterler düşüncelidir (ama ne düşündüklerini bilmeyiz), canları sıkılmaktadır ve birbirlerinin ruh halinden çok fazla etkilenmezler (2007, s. 32). Daha sonra da inceleyeceğim gibi Nuri Bilge Ceylan filmlerinde de ifadesiz karakterlere

rastlarız. Jaffe, Antonioni filmleriyle Ceylan'ın karakterlerini karşılaştırdığında, özellikle *Uzak*'ta ana karakterlerin daha düz, daha az konuşan ve daha az duygusal olduğunu söyler (2014, s. 109).

### c. Mekân

Yavaş sinema, çoğu zaman büyük şehrin kargaşasından uzak yerler seçer. Büyük şehir hayatı hızlıdır, acele etmek gerekir, oysa yavaş sinema karakterlerinin acele etmeye niyeti yoktur. Tsai Ming-liang, 2012'de çektiği kısa filmi *Walker*'da karakterini Hong Kong'ta 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.

Lisandro Alonso'nun *Özgürlük*, *Liverpool* ve *Ölümler* filmlerindeki ana karakterlerin filmlerin genelinde tek başlarına doğa içindeki yolculuklarına tanık oluruz. Bu filmlerde, ana karakterleri saymazsak insandan çok doğa ön plana çıkarılır. Flanagan'a göre Straub-Huillet'nin *Trop tôt, trop tard* (1981) filminde manzara başroldedir (2012, s. 34). Tsai Ming-liang'ın *Elveda Sinema* filminde diyalogun birkaç cümleden fazla olmaması anlaşılabilir çünkü filmde başrolde insan değil, köhnemiş bir sinema salonu vardır. Yavaş sinema karakterlerinin suskunluklarının da bulundukları mekânla yakın ilgisi olduğu söylenebilir. Örneğin Alonso'nun üçlemesindeki karakterler tek başlarına yürüdüklerinden konuşacakları kimse zaten yoktur. Çağlayan'a göre “nesneler ya da mekânlar gibi fiziksel bir varlığa sahip herhangi bir şey film içindeki karakterin bir yansıması” olabilir (2014, s. 90). Daha sonra inceleyeceğim gibi Nuri Bilge Ceylan ilk filmlerinin mekânı olarak taşrayı seçer. Karakterlerin suskunluğu, taşranın büyük şehirle karşılaştırıldığında suskun kalması, sesinin çok daha az çıkması gibidir. Yavaş sinema filmlerinde renkli, canlı bir mekâna çok az rastlanır.

## 2. Söylem: Sinematografik Özellikler

Ralph Stephenson, sinemanın bir sanat olarak doğuşunun en büyük kanıtının kameranın yaklaşıp uzaklaşarak imgeleri yakalaması olduğunu söyler (aktaran Sütçü, 2015, s. 80). Yalnızca kameranın yaklaşması ve uzaklaşması değil, aynı zamanda kamera hareketleri (çevrinme, kaydırma), kamera açısı ve kurgu da sinemayı sanat olarak algılamamızı sağlamıştır. Yavaş sinema anlatısındaki olay örgüsü, mekân ya da karakterlerin nasıl sunulduğunun yanında, sinematografik özelliklerin de filmin yavaşlığına nasıl katkı sunduğu önemlidir.

### a. Kurgu ve Uzun Çekim

Lúcia Nagib'in Yasujirô Ozu ve Kenji Mizoguchi'nin kurguya attettikleri rol üstüne söyledikleri kayda değerdir. Nagib, Ozu'nun kameranın önünde olanları ve kamerayı olabildiğince hareketsiz tutmayı tercih ettiğini, anlatıda ilerlemeyi kurguya bıraktığını söylerken, Mizoguchi'nin kameranın önündeki hareketi sürekli kıldığını ve kurguya çok az iş bıraktığını belirtir. Nagib bu yüzden, uzun çekimleri tercih eden iki yönetmenden Ozu'nun yavaş sinemaya dâhil olduğunu, Mizoguchi için böyle bir tanımlamanın hiçbir zaman söz konusu olmadığını söyler (2016, s. 27).

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 kadar olan dönemini hareket-imge 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).

Yeni Gerçekçiler gerçeği göstermek için uzun çekimleri tercih etmişlerdi. Deleuze, André Bazin’in Yeni Gerçekçilik üstüne söylediklerinden yola çıkarak sinemanın artık gerçeği temsil etmeyi ya da yeniden üretmeyi değil gerçeği göstermeyi hedeflediğini, başka bir deyişle deşifre edilmiş gerçeği göstermek yerine deşifre etmek için gerçeği göstermeyi hedeflediğini vurgular (2001, s. 1). İster sanat sineması ister zaman-imge olarak adlandırılsın, Yeni Gerçekçilikle birlikte montajın sinema sanatını biçimlendirmedeki işlevi farklı bir anlam kazanmış, uzun çekim, klasik Hollywood sinemasının bol montajlı filmlerine alternatif olarak kullanılmaya başlamıştır.

Aslında Bazin’i etkileyen, Yeni Gerçekçi filmlerden önce, Orson Welles’in *Yurttaş Kane* (*Citizen Kane*, 1941) filmidir. Flanagan, Bazin’in *Yurttaş Kane* ile birlikte sinemanın “gerçekçi sanat” haline geldiği inancını vurgular (2012, s. 70). Bazin sinemaya getirmiş olduğu yenilik açısından Orson Welles’in yeni bir dönemin başlamasına önayak olduğunu söyler, *Yurttaş Kane*’in sinema perdesi için bir evrim niteliği taşıdığını iddia eder (2013, s. 50). *Yurttaş Kane*’i Bazin için ayrıcalıklı yapan “hareketsiz kameraya katılan alan derinliğidir” (2013, s. 47). Bazin aslında sinemada montajın rolünün farklılaşmasından (hatta belki de azalmasından) dolayı mutludur. Bazin’e göre *Yurttaş Kane* filmi “moda olmuş kurgulama tekniğini sarsıntıya uğratmış”, alan derinliği hareketsiz kameraya “yeni bir dramatik etki” sağlamıştır (2013, s. 47).

Flanagan yavaş sinemada uzun çekimin önemini vurgularken Bazin'in ne göreceğimizi seçenin artık kurgu olmadığı, izleyicinin doğrudan gerçeği görebildiği düşüncesini öne çıkarır (2012, s. 77), bu da uzun çekim ve alan derinliğiyle daha olanaklı hale gelmektedir.

Yavaş sinema yönetmenlerinin pek çoğunun sinemada ayrıcalıklı bir yere koyduğu isim olan Andrei Tarkovski sinemada kurgunun rolünün abartılmasına karşı çıkar:

Kurgunun bir filmi şekillendiren en önemli ögesi olduğu görüşüne de katılmak çok zordur. Eisenstein ve Kuleşov'un "Kurgu Sineması" taraftarlarının iddia ettikleri gibi, filmin kurgu masasında doğduğunu söylemek çok güçtür. [...] Film görüntüsü yalnızca çekim çalışmaları sırasında oluşur ve bir planın içinde varlığını korur. Bu yüzden çevirim aşamasında, planın içindeki zaman akışına çok özen gösterir, bu akışı eksiksiz bir şekilde yeniden inşa edip sabitleştirmeye gayret ederim (Tarkovski, 1992, s. 134).

Daha önce de belirttiğim gibi yavaş sinema ile ilgili çalışma yapan pek çok yazar/araştırmacı yavaş sinemayı tanımlarken uzun çekimin öneminden bahseder. Hatta uzun çekim yavaş sinemanın olmazsa olmazı kabul edilir. Çağlayan'a göre 21. yüzyılda belirgin hale gelmesine rağmen yavaş sinema 1960'ların modernist sanat sinemasının yeniden doğuşu ve yorumlanmasıdır ancak yavaş sinema uzun çekime yüklediği anlamla öncülerinden farklılaşır (2014, s. 27-28). Çağlayan uzun çekimin önceden gerçeğin estetik anlamda kavranması için bir araçken yavaş sinemada daha başat olduğunu (s. 28) ve uzun çekimin yavaş sinemanın estetik bir değeri haline geldiğini (s. 55) söyler. Flanagan, farklı tarzları olsa da yavaş sinema yönetmenlerinin en önemli ortak özelliklerinden birinin uzun çekimler olduğunu vurgular (2012, s. 9). Hatta de Luca uzun çekimlerin bazen *abartılı*<sup>25</sup> kullanıldığından bahseder (2011, s. 21). Bordwell de 1940'lardan itibaren sanat sineması yönetmenleri arasında bir rekabet olduğunu vurgular ve uzun çekimlerin gittikçe uzadığını ve adeta virtüöz işi haline geldiğini söyler (Bordwell, 2011).

Abbas Kiarostami'nin *Five Dedicated To Ozu* (2003) filmi 1 saat 14 dakika sürer ve beş sekanstan oluşur. İlk sekans sekiz dakika boyunca bize deniz kıyısındaki bir kütük parçasını

---

<sup>25</sup> İtalic vurgu bana ait.

gösterir. Kamera sabittir ve ekrandaki tek hareket kütüğün kıyıya vuran dalgayla birlikte bazen denizin içine bazense yeniden kıyıya sürüklenmesidir. İkinci sekans deniz kıyısındaki bir yoldan geçen insanları gösterir. Kamera yine sabittir. Bu sekans da yaklaşık on bir dakika sürer. Üçüncü sekansta bu kez köpekler vardır. Deniz kıyısında yatan/oturan/ayakta duran köpekler sabit kamerayla yaklaşık on altı dakika boyunca kaydedilmiştir. Dördüncü sekansta bu kez deniz kıyısındaki ördekler yaklaşık yedi dakika boyunca önce sağa sonra sola giderler. Son sekansta ise hava karanlıktır. Durgun suyun üstünde kurbağa seslerini duyarız. Zaman zaman gök gürültüsü ve yağmur sesi ona karışır. Ayın görüntüsü suya yansır. Kamera yine sabittir ve yarım saat kadar sonra sabahın olduğunu, kuş cıvıltıları, öten horoz ve aydınlanan hava ile anlarız. Bu beş sekans birbirine müzikle bağlanır. Kiarostami kamerasını sabit tutmuş ve bize zamanın geçişini anlatmıştır. Bu filmde hareket eden *zamandır*. Justin Remes de, Larry Gottheim’ın *Fog Line* (1970) adlı kısa filminde sanki bir fotoğrafa bakıyormuş gibi hissettiğini, on bir dakikalık tek çekim boyunca hareket eden tek şeyin sis olduğunu söyler (2015, s. 3).

Béla Tarr’ın *Torino Atı* filminin açılış sekansı beş dakika süren tek çekimden oluşur ve iki buçuk saatlik filmde toplam 30 çekim vardır. Ortalama çekim süresi ise 5 dakikadır (A torinói ló, 2019). Nadin Mai, Béla Tarr’ın *Londra ’daki Adam* (*A londoni férfi*, 2007) filminin ilk sahnesindeki çekimin yaklaşık on dakika sürdüğünü söyler ve Tarr’ın olayların gerçekleşme zamanıyla filmdeki zamanı eşit kullandığına vurgu yapar: “[...] bir çekim olay bittiğinde sona erer, ister üç dakika sürsün ister on dakika” (2012b, s. 2-3). Mai, Filipinli sinemacı Lav Diaz’ın filmlerini incelediği çalışmasında yönetmenin yavaş sinemanın özelliklerini filmlerine yansıttığını söyler ve bu özellikler arasında ilk sırayı uzun çekime verir (2015, s. 49). Hatta Diaz, sadece çekimleri uzun tutmakla kalmaz, filmleri de çok uzun sürer. “Keşke yürüyen karakterleri anlatan on beş saatlik bir film yapabilsem” (aktaran Flanagan, 2012, s. 90) diyen

Diaz'ın *Melancholia* (2008) filmi yedi buçuk, *Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino* (2004) filmi dokuz saat sürer.<sup>26</sup>

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 itiraf 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 vurgular (s. 55). Öyleyse bu estetik değerın neden tercih edildiğini tartışmak, yavaş sinemayı “yavaş”

---

<sup>26</sup> Film süreleri için bkz. (*Melancholia*, 2019); (*Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino*, 2019).

yapan en önemli özelliklerden biri olan uzun çekimin neden kullanıldığını ortaya koymak gerekir.

Pier Paolo Pasolini “Observations on the Long Take” başlıklı makalesinde Kennedy suikastının kaydının tek bir uzun çekimle gerçekleştiğini, kameramanın hiçbir kamera açısı kullanmadan, sadece olan biteni çektiğini, bu yüzden tipik uzun çekimin sübjektif (öznel) olduğunu” söyler (Pasolini, 1967). Pasolini aynı makalede kameranın farklı açılarda konumlandığı ve bunların kurgulandığını varsaydığımızda, olayın gerçeği göstermekten çok, Kennedy suikastını aktarmaya (hatta belki de çözmeye) çalışan bir film haline geleceğini söyler. Ona göre sinema şimdiki zamanı anlatır. Bu yüzden sinemanın maddesi sonsuz bir uzun çekimdir ve bu uzun çekim gerçeğin yeniden üretiminden başka bir şey değildir. Pasolini bu yüzden montajın devreye girmesiyle sinemanın filme, şimdiki zamanın geçmiş zamana dönüştüğünü söyler, tek bir uzun çekimin öznel ama bizi gerçeğe yakınlaştıran çekim olduğunu vurgular (Pasolini, 1967). Bazin ise montajın duyuların ve anlamların yaratımı amacıyla kullanıldığını iddia eder:

Kuleşov, Eisenstein ve Gance’ın kullandıkları montajlar bize bir olay göstermez; sadece ima eder. Kuşku yok ki, onlar gerçekliğin seçilmiş elemanlarını kurguluyorlardı. Kişisel gerçekçilik görüntüsü bu ilgiden yola çıkılarak oluşturulmuştur. [...] Anlam görüntüde değil, izleyicinin zihnine ilişkin olarak kurgulanmış görüntü gölgesindedir (2013, s. 34-35).

Bazin’in montaj ve gerçeklik ile ilgili düşüncelerini aktardığı yazılarından biri Jean Tourane’ın *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’ın 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 çıkarabilirdik. Montaj, izleyicinin talep ettiği gerçeksizliğin durumunu koruyan soyut bir anlam yaratıcısıdır” (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” (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 montajcılarından 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 bir söyleşide uzun çekimin gerçek zamanı koruduğunu, böylece zamanın bozulmadığını, anlatmak istediği monotonluğun/çıkmanın böylece daha kolay anlaşılabilirliğini söyler (aktaran Flanagan, 2012, s. 86). Yavaş sinemanın bir diğer önemli temsilcisi Tsai Ming-liang ise uzun çekimlerin seyirciyi zorlamak için değil kendi ihtiyacından olduğunu, anlatmak istediğini bu şekilde daha iyi anlattığını ifade eder. Ming-liang’a göre “bu, yaratıcının gereksinimidir ve izleyici de buna saygı duymalıdır” (aktaran Flanagan, 2012, s. 86). Hatta Ming-liang uzun çekimleri daha da uzatmak istediğini itiraf eder (Koç & Wood, 2007, s. 56).

Sinema tarihi boyunca uzun çekim, gerçeğin anlatımı için önemli bir araç olmuştur. Yavaş sinema yönetmenlerinin gerçeği göstermeyi hedeflemeleri onları uzun çekime yönlendirir. Uzun çekim söz konusu olduğunda seyirciye düşen görev de farklılaşır. Bazin’e göre “ne kadar az montaj olursa izleyici düşünmeye daha fazla sevk edilir” (aktaran Schoonover, 2016, s. 154). İzleyici filmi anlamak için çaba göstermek zorundadır, başka bir deyişle “izleyici filme katılmaya ve özgürlüğünü ve zekâsını kullanmaya zorlanmaktadır” (Gibbs & Pye, 2017, s. 4).

Roland Barthes, Antonioni filmlerini kastederek “beklenenden uzun bakmanın kurulu düzene bir meydan okuma” olduğunu söyler (aktaran Schoonover, 2016, s. 161). Bu yüzden uzun çekimin, yalnızca yönetmenin gerçeği göstermenin bir aracı olarak kullanılmadığını, aynı zamanda sinemadaki hegemonyayı da kırmak için bir araç gibi görüldüğünü söylemek yanlış olmaz.

Yavaş sinemanın uzun çekim ve gerçeklikle ilgisi her ne kadar Bazin’in yıllar önce yaptığı tespitlerle benzeşse de Tiago de Luca yavaş sinemadaki gerçekliğin Bazin’in söylemek istediğinden farklı olduğunu ima eder. Tiago de Luca’ya göre “Bazin uzun çekim ve ona bağlı olarak alan derinliğinin, dramatik yapıyı güçlendirdiği için izleyiciyi gerçeğe yaklaştırdığını düşünür, oysa yavaş sinema örneklerinin abartılı uzun çekim kullanmaları izleyiciyi sahneyi izlerken kafasında soru işaretleriyle bırakabilir” (2011, s. 24). Orhan Emre Çağlayan, de Luca’nın tespitlerinde doğruluk payı olduğunu kabul etse de Bazin’in gerçekçiliğinden uzaklaşmadığını, asıl farkın uzun çekimin 1940’lardaki algısıyla, günümüzde yavaş sinemada kullanılma nedeni arasında olduğunu söyler. Çağlayan’a göre yavaş sinemadaki uzun çekimler “anlatıda parantezler açar, ölü zamanı kullanır” (2014, s. 63).

Tiago de Luca yavaş sinemadaki uzun çekimlerin *duyusal gerçekçiliği* [sensory realism] sağladığını ve izleyiciyi düşünmeye ittiğini söyler (2011, s. 24). Flanagan da Bazin dönemindeki filmlerle günümüzdeki yavaş filmler arasındaki temel farkın ikincisinin izleyicide oluşturduğu düşünme pratiği olduğunu vurgular. Ona göre “yavaş sinemadaki ilerleme, Bazin’in klasik gerçekçi modelinden çok Deleuze’ün zaman-imge modelinde vurguladığı gibidir: Gerçeklikten çok zihinsel düzeyde sorun teşkil eder” (Flanagan, 2012, s. 73).

Böylece uzun çekimin, tek başına olmasa da filmlerin “yavaş” olarak kabul edilmesinde önemli bir etkisi olduğu söylenebilir. Günümüz yavaş sinema yönetmenlerinden bazılarının ve Antonioni ve Tarkovski gibi uzun çekimleri tercih eden yönetmenlerin bazı filmlerinin ortalama

çekim uzunlukları *Cinematics* sitesinden alınarak Tablo-1’de gösterilmiştir. *Cinematics* sitesi, kullanıcılara filmlerin ortalama çekim uzunluğunu hesaplatan ve gösteren bir veri tabanı işlevi sunmaktadır.

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

**Tablo-1: Uzun çekimleri tercih eden bazı yönetmenlerin filmlerinin ortalama çekim uzunlukları.**<sup>27</sup>

Bu tablodan da anlaşılacağı üzere yavaş sinemaya dâhil edilen Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Lisandro Alonso gibi yönetmenlerin filmlerinin ortalama çekim uzunlukları bir dakika ile dört dakika arasında olabilmektedir. Yavaş sinema yönetmenlerinin uzun çekim konusunda etkilendiği isimlerden olan Tarkovski’nin de filmlerinin ortalama çekim uzunluğu bir dakikadan fazladır. Uzun çekimleriyle anılan bir başka yönetmen Antonioni’de ise bu sayı 15-20 saniye arasındadır. Bu konuda daha detaylı bir çalışma yapılabilir ama bu verilerden, 2000’li yıllarda, uzun çekimlerin yavaş sinemayla birlikte daha da uzadığı sonucu çıkarılabilir.

“Kurgunun yalnızca sahneler içindeki çekimler arasında bir devamlılık yaratmak için değil aynı zamanda filmin zamansal boyutunu geliştirmek için de kullanıldığını” (Karadoğan, 2005, s. 79) düşündüğümüzde, yavaş filmlerin kurguyu önemsedini söylemek yanlış olmaz. Anaakım sinemanın gereksiz bularak attığı ölü zamanlar yavaş sinemada kullanılır. Tam

<sup>27</sup> *Cinematics* sitesinden alınmıştır (Erişim Tarihi: 21 Ekim 2019).

tersine, anlatının ilerlemesini sağlayacak bazı sahneler ise Kovács'ın Bresson sineması için tanımladığı (2010, s. 150) *eksiltili anlatının* sonucu olarak atılır. Bu yüzden yavaş sinema yönetmenleri anaakım sinemada rastladığımız geriye dönüşlere (*flashback*) ya da ileri sıçramalara (*flashforward*) gerek duymazlar. Daha sonra da değineceğim gibi Nuri Bilge Ceylan, *Üç Maymun* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmlerinin kurgu günlüklerinden öğrendiğimiz kadarıyla, öykünün anlaşılmasına katkı sunabilecek bazı sahneleri çekmesine rağmen kurguda atmayı (Ceylan, 2008b; 2011b), izleyiciye olayın nasıl olduğunu doğrudan göstermeyip, izleyicinin onu keşfetmesini tercih eder. Ceylan, anlatısına katkı sunduğuna inandığı için, ölü zaman olarak tanımlayabileceğimiz bazı sahneleri ise uzun uzun gösterir. Bu nedenle, olay örgüsü başlığı altında dramatik anlatıyı kırdığına değindiğimiz ölü zaman kullanımı aynı zamanda filmin kurgusu için de çok önemlidir. Filmin zamansal ilerleyişi ölü zamanlarla farklı bir anlam kazanır.

Apichatpong Weerasethakul'un *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor* (*Loong Boonmee raleuk chat*, Apichatpong Weerasethakul, 2010) filminde ölümcül bir hastalığı olan Boonmee amca son günlerini geçirmek için Tayland'da kırsal bir bölgedeki evine gelir. Burada ölmüş karısı ve oğlunun hayaletleri bir süre sonra onu ziyaret eder. Film ilerledikçe filmin başında gördüğümüz mandanın, Boonmee'nin önceki hayatlarından biri olduğunu anlar, Boonmee'nin aynı zamanda bir dönem muhalif isyancıları öldüren bir asker olduğunu öğreniriz. Filmde gerçeğe masal iç içedir. Özgür Yaren filmin gerçeğe mistik yapıyı bir arada barındıran ikili bir tona sahip olduğunu söyler (Özyazıcı & Gerçek, 2018). Bu gerçeküstü/düşsel/masalsı unsurlara karşın filmin izleyicide oluşturduğu gerçeklik hissi, bir düşler âlemindeymiş hissinden daha fazladır. Yönetmen anlatının yavaşlığı ve gerçek öykülere yaptığı göndermelerle düş dünyasına tam olarak girmemize izin vermez. Girilen masalsı dünyanın da aslında anlatılan gerçek öykünün bir parçası olduğunu hatırlatır. Daha sonra da değineceğim gibi Nuri Bilge Ceylan da filmlerinde zaman zaman düşlere yer verir ancak hikâye gerçekliğinden bir şey

yitirmez, onun filmlerinde düşlerin filmin ana öyküsünü bozması ya da anlatıyı başka bir yere götürmesi beklenmez. Tsai Ming-liang da *Tian bian yi duo yun* ve *Delik* gibi filmlerinde anlatıyı araya giren hayal sahneleriyle kırar. O ana kadar sessiz, karanlık giden film, bir anda renklenir, coşkulu bir havaya bürünür. Şarkılar söylenir, danslar edilir. Sonra sessiz ve karanlık öykü kaldığı yerden devam eder.

## **b. Görüntü Düzenlemesi**

### **i. Çerçeve ve Kamera Hareketleri**

Angelopolous *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. Angelopolous, kamerasını bazen gemiye bazen de kıyıya çevirir ve on dakika boyunca bizi bu veda ile baş başa bırakır.

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. Örneğin, son yıllarda sayısı hızla artan ve Fırat Yücel'in, "belgesel gerçekçiliği vurgulamak için tercih edildiği" fikrini tartıştığı (2019, s. 8) "sallanan kamera"ya yavaş sinemada rastlanmaz. Kameranın sabitliği ve çevrinme ya da kaydırma hareketlerinin yavaşlığı filmin temposunu da yavaşlatır.

Yavaş sinema filmlerinde kameranın yavaş hareketinin yanında kameranın önünde olanlar da yavaştır. Örneğin, *Ulis'in Bakışı* filminde geminin nehirde ilerlemesi gerçekten yavaştır. Bu yavaşlık şüphesiz sinemadaki algımızla ilgili bir yavaşlıktır. Gerçek yaşamdaki yolculuklar da kısa sürmez ya da nehirde ilerleyen bir gemi hızlı gitmez ancak sinemada

olayların bir an önce olup bitmesi beklenir. İzleyici hem kameranın yavaş hareketi hem de kameranın önünde olanların yavaşlığıyla, yavaş tempoda bir film izler.

Cecília Mello, Jia Zhangke'nin filmlerindeki yavaşlığı incelediği yazısında bu filmlerdeki “yavaşlığın” “durağanlığa” doğru gittiğini vurgular. Mello, yavaş kamera hareketleri, yavaş oyunculuk ya da çekim uzunluklarının ölçülmesinden çok “durağan” objelere, duvarlara odaklanır (2016, s. 139-140). Ona göre Zhangke'nin filmlerindeki şehir duvarları geçmişi ve bugünkü Çin'deki hızlı yaşamın zıttı olan “yavaşlığı” ve “durağanlığı” öne çıkarır (2016, s. 140). Mathew Flanagan, yavaş sinemada hem çerçevede hem de görüntünün içeriğinde durağanlığın söz konusu olduğunu belirtir (2012, s. 63). 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 bağıını vurgular.

Laura Mulvey'e göre “sinema daima kendi temel paradoksunu yansıtmanın bir yolunu bulmuştur: Hareketin ve durağanlığın birlikteliğini” (2006, s. 12). Mulvey'in burada kastettiği durağanlık fotografik görüntüdür. Mulvey *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image* [Saniyede 24 Kare Ölüm: Durağanlık ve Hareketli Görüntü] adlı kitabında, yeni teknolojilerin ışığında eski filmleri dijital ortamda yeniden izleme pratiğini okuyucuya aktarır. Filmleri daha önce sinemada, 16/35 mm gösterim makinesinden izlemiş olan Mulvey için, istediği sahneyi durdurarak izlemek bambaşka bir deneyimdir. Mulvey, bu sayede kendine pek çok donmuş görüntü çıkarır ve Lim'in ifadesiyle “sinemada zamanın hareket ve durağanlıkla nasıl temsil edildiğini sorgular” (Lim, 2014, s. 83).

Mulvey'in *ertelenmiş sinema* [delayed cinema] olarak adlandırdığı durum bir yandan normal ilerleyen bir filmi yavaşlatarak izleme pratiğidir, diğer yandan beklemeyi öne çıkaran zamansal bir ertelemedir (2006, s. 8). Lim, “Mulvey'in önemseddiği metin analizi için yavaş sinemanın ideal olduğunu çünkü yavaş filmlerin hareketle durağanlık arasında gidip gelen

filmler olduğunu” savunur (2014, s. 83). Sinemanın fotoğraftan türeyen bir sanat olması fotoğrafın durağan, sinemanın ise hareketli olarak algılanmasına yol açar ancak Lim yavaş sinemanın bu anlayışı kırıdığını inanır:

[Buradaki] Amacım filmin yalnızca hareket ve anlatıdan ibaret olmadığını, durağan sinemanın sinematik stil (sabit uzun çekimler) ve anlatının içeriğiyle (hiçbir şey olmaması ya da çok az şeyin olması) kurulabileceğini göstermek. [...] Durağanlık ya da hareket, kullanılan teknolojiyle değil seçilen konu ile belirlenir” (2014, s. 80).

Lumière kardeşler ilk gösterimlerinde önce fotoğrafları perdeye yansıtırlarmış. Art arda birkaç fotoğraftan sonra film makinesi çalıştırıldığında fotoğrafların hareketlendiğini görmek izleyiciyi daha da etkilemiş (Remes, 2015, s. 5). Remes, bu cümlelerle başladığı *Motion[less] Pictures: The Cinema of Statis* adlı kitabında hareketin ya hiç olmadığı ya da çok az olduğu filmleri inceler. Remes’in seçtiği filmler yavaş sinemanın da ötesinde deneysel sayılabilecek filmlerdir. Andy Warhol’un yaklaşık beş buçuk saat boyunca uyuyan bir adamı çektiği *Sleep* (1964), Empire State Building’in sekiz saatlik görüntüsünün olduğu *Empire* (1964), Derek Jarman’ın perdede yalnızca mavi bir görüntünün olduğu filmi *Mavi (Blue)* (1993) bunlardan bazılarıdır. Remes, kitabını Raymond Bellour’un bir sözüyle bitirir: “Sinemayı en derinden tanımlayan, hareket değil, zamandır” (aktaran Remes, 2015, s. 143). Bu söz bize Chris Marker’ın *Dalgakıran (La jetée)* (1962) filmini hatırlatır. Marker’ın filmi birbiri ardından gelen fotoğraflardan oluşur ve hareket yalnızca bir sahnede vardır; kadın göz kırpar. Noël Carroll, *Dalgakıran*’ın bir slayt gösterisi değil de sinema, yani hareketli görüntü [moving picture] olduğunu şöyle kanıtlar: “[...] bir film izlerken, her ne kadar fotoğraflardan oluşsa bile, izlediğinizin bir film olduğunu bildiğiniz için hareket eden bir görüntüyle karşılaşmayı beklersiniz. [...] oysa bir slayt gösterisindeki görüntülerin hareket etmeyeceğinden eminsinizdir” (2006, s. 125). Glyn Davis *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor* filminde Boonmee amcanın gördüğü düşü anlattığı sahnede karşımıza fotoğrafların çıkmasının *Dalgakıran* filminden esinlendiğini söyler (2016, s. 100). Davis’e göre “yavaş filmlerde fotoğrafların kullanılması, izleyiciye yavaş filmin ne zaman ya da nasıl durağan hale geleceğini

düşündürtür ve yavaşlık ile durağanlığın birbiriyle ilişkide olduğunu anlatır” (2016, s. 106). Bu yüzden Davis, Catherine Lupton’un *Dalgakıran* filminde fotoğrafların kesme, kararma, çözülme, yakın çekim gibi film gramerine ait bir dille sergilenmesinin onu sinemasal anlatıya götürdüğü düşüncesini önemser (aktaran Davis, 2016, s. 106).

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 adamla birlikte biz de bekleriz. Nuri Bilge Ceylan’ın *Üç Maymun* filminde patronunun suçunu üstlenmeden önce şoförün, karısının uyuduğu yatakta oturup düşünmesi bizi de düşündürtür. Bu yavaşlık ve durağanlık anlatıyı beyazperdenin dışına taşır, izleyici yalnızca filmde olanı değil belki de kendi yaşamını düşünür.

Çerçevelemeyle ilgili bir diğer önemli özellik, *Yurttaş Kane* ile bilinir hale gelen alan derinliğidir. Yönetmen çerçevenin önündeki ve arkasındakilerin eşit oranda netliğini sağlayarak izleyiciye çerçevedeki karakterler arasındaki ilişkiyi net olarak gösterir. Daha önce de söylendiği gibi Bazin, alan derinliğiyle birlikte montajın ne göreceğimize karar vermesi devrinin kapanmasından mutludur çünkü artık ne göreceğini seçen izleyicidir (Bazin, 2013, s. 47). Yönetmen de ön planda ya da arka planda yer alanı daha görünür hale getirmeyi tercih edebilir. Yavaş sinema yönetmenlerinin bu konuda farklı tarzları benimsedikleri söylenebilir. Örneğin Tiago de Luca, Tsai Ming-liang’ın alan derinliği içeren uzun çekimlerinin belirgin olduğunu söyler (2011, s. 139), Flanagan ise yavaş sinema yönetmenlerinin alan derinliğinden çok plan sekansı tercih ettiklerini belirtir (2012, s. 78).

Can sıkıntısına, monotonluğa vurgu yapan yavaş filmler kapalı alanda geçtiklerinde çerçevenin içindeki karakterlerin başka çerçevelerle sınırlandığı da görülür. Tiago de Luca, Ming-liang'ın "yalnız karakterlerinin" karşısına sürekli kapı, pencere, ayna gibi başka çerçevelerin çıktığını ve çerçeve içindeki çerçevelerin filmdeki karakterin sıkışmışlığına vurgu yapmak için kullandıldığını söyler (de Luca, 2011, s. 141).

## ii. Çekim Ölçekleri

Abbas Kiarostami'nin *Zeytinlikler Altında* (*Zire Darakhatan Zeyton*, 1994) filminin son sahnesinde, sevdiği kızı uzakta, ağaçlı yolda yürürken gören delikanlı, onu kendisiyle evlenmeye ikna etmek için kızın peşinden gider. Ağaçlar bitip, çayırılık alan başladığında kıza yetişir. Bir süre beraber yürürler, sonra müzik hareketlenir ve kız gittiği yolda ilerlemeye devam ederken delikanlı aynı yoldan koşarak geri döner. Kamera delikanlının kızı ağaçların arasında ilk gördüğü noktada kalmıştır. Yönetmen tüm bu yaşananları yaklaşık dört dakika boyunca bize uzaktan izletir. Olabildiğince geniş bir açık alanda uzakta gördüğümüz iki küçük insan figürünün yaptığı konuşmayı duyamayız, sadece tahmin edebiliriz.

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 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), hatta Shaviro'nun uzun çekim/genel çekim klişesinden dolayı yavaş sinemayı eleştirdiğinden bahseder (2012, s. 25). 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 bulundukları ortamdan kopmuştur, karakterler ile çevre arasındaki dramatik gerilim ortadan kalkmış ve iletişimi kesilmiştir. Antonioni filmlerinde ise karakterler, içinde bulundukları çevrenin bir parçasıdır, manzaranın çıplaklığı ile bu manzaranın içinde gezinen karakterlerin ruh

halleri arasında bir koşutluk olduğu çok açıktır. Bu benzerlik birçok eleştirmeni Antonioni'nin manzarayı karakterin ruhunu ifade etmek için kullandığını tanımlamaya iter (s. 158).

*Kızıl Çöl (Il deserto rosso, Antonioni, 1964)* filminde Monica Vitti'nin canlandığı Giuliana karakterinin, fabrika atıklarıyla kirlenmiş bölgede yaşamak zorunda kalması, onun ruh halini de dengesizleştirir. Antonioni kirli bir manzara eşliğinde sunduğu karakterinin ruhen de fazla temiz olmadığını gösterir. Kovács, Bergman'ın da filmlerinde Antonioni gibi manzarayı etkili kullandığına vurgu yapar ama Bergman karakterleri, Antonioni'ninkiler gibi ifadesiz değildir (2010, s. 171). Hatta tiyatrocu kökeni, Bergman'ı karakterin yüz ifadelerine odaklanmaya iter. Bergman, filmlerindeki karakterlerin duygusal durumlarını yakın çekimlerle aktarır (2010, s. 176). Yönetmenler yakın çekimi genelde seyircinin perdedeki karakterle özdeşleşmesi için kullanır. Lav Diaz yakın çekimden kaçınmasının nedenini izleyicinin duygularını manipüle etmek istememesi olarak açıklar (aktaran Flanagan, 2012, s. 90). Jia Zhangke de “çok fazla genel çekim kullanıyorum. Seyirci orada bir şeyler görüyorsa, bu iyi. Eğer görmüyorsa da yapacak bir şey yok. Seyirciye çok fazla şey dayatmak istemiyorum. Sadece onlara bir durumu sunmak istiyorum” der (aktaran Flanagan, 2012, s. 85). Flanagan, *Platform (Zhantai, 2000)* filminde yönetmen Zhangke'nin daha rahat hareket etsinler diye kamerayı oyunculardan uzakta tuttuğunu söyler. Böylece hem yapılar (boş binalar vs.) görünür hem de karakterlerin birbirleriyle olan etkileşimleri (şarkı söylemeleri, dans etmeleri vs.) belirginleşir (2012, s. 86).

Mathew Flanagan, kırsal bir bölgenin görüntülerinden oluşan Danièle Huillet ve Jean-Marie Straub'un yönettiği *Trop tôt, trop tard* filmi ile ilgili yorumlardan bahsederken “oraları tadıyorsun, düşünüyorsun” ve “bu filmde bir aktör varsa manzaradır” (aktaran Flanagan, 2012, s. 34) gibi ifadelerin altını çizerek Kracauer'e gönderme yapar. Kracauer sinemanın bize gündelik yaşamda farkedilmeyen detayları gösterdiğini söyler ve bir ovanın üstünden geçen bulutun gölgesinin ya da rüzgârda kımıldayan 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 göstermekten geçer.

Yavaş filmlerdeki genel çekim bizi karakterle özdeşleşmekten kurtarır, karakterin içinde bulunduğu ortama dışarıdan bakmamızı sağlar. Böylece karakterin bulunduğu mekânı ya da manzarayı görür ve yönetmenin aktarmak istediği gerçeklik olgusunu kavramaya çalışırız. Tiago de Luca, "Tsai Ming-liang'ın çok seyrek yakın çekim kullandığını, onun yerine mekânın doğal halini vurgulayan genel çekimi tercih ettiğini" söyler (2011, s. 154). Ira Jaffe da genel çekimin karaktere ve olaylara mesafeli yaklaşmamızı sağladığını iddia eder (2014, s. 58). Nadin Mai'ye göre "fotoğrafın popülerleştirdiği yakın çekim ya da insan yüzü yavaş filmlerde pek fazla tercih edilmez. Nasıl ki ressamalar, resmin tamamına odaklanıp, tablolarına koydukları karakteri bulunduğu doğal çevreyle düşünürler, yavaş sinema yönetmenleri için de durum aynıdır" (2013, s. 6).

### **iii. Kamera Konumu ve Çekim Açıları**

Yavaş sinema yönetmenlerinin gerçekçiliği vurgulamak için uzun çekimlere ve az kesmeye yer verdiklerini, öykünün ilerleyişine katkı sunmayı kurguya bıraktıklarını söyledik. Yavaş sinemada kameranın konumu da bu gerçekçiliği güçlendirebilir. Ali Karadoğan insan gözü yüksekliğindeki bakış noktalarından gerçekleştirilen çekimlerin izleyicinin olayı gözlemlemesini sağladığını, "günlük hayatın alışkanlıklarına uygun olan ve izleyiciyi rahatsız etmeyen" bu çekimlerin filmin gerçeklik duygusunu pekiştirdiğini söyler (2005, s. 77). Oysa Yasujirô Ozu, *Tokyo Hikâyesi (Tôkyô monogatari, 1953)* filminde kamerayı oturma yüksekliğinde kullanır çünkü Japon geleneksel kültüründe karakterler sandalyede ya da koltukta değil yerde oturmaktadır. Bu bakış açısı izleyiciyi Japonlar gibi görmeye,

gözlemlemeye zorlar. Yavaş sinema filmlerinde gerçekliği bozabilecek alt aç, üst aç, kuşbakışı çekim gibi çekimlere fazla rastlanmaz. Yavaş sinema yönetmenleri gerçeği manipüle etmeyi sevmediklerinden izleyiciyi filmdeki karakterlerden uzak tutmak isterler, bu yüzden izleyicinin filmdeki bir karakterin konumunu alması genelde tercih edilmez. Edward Branigan'ın “kameranın, öznenin gördüğünü anlamamız için öznenin pozisyonunu alması” (1984, s. 103) olarak tanımladığı öznel çekimin, yavaş sinemanın, filmin karakterleri arasında tarafsız kalmaya çalıştığını düşündüğümüzde, yavaş sinemada çok tercih edilmediği söylenebilir.

### **c. Ses ve Müzik**

Yavaş sinema tanımlanırken, yukarıda pek çok kez değindiğimiz gibi, onun sessizliğine vurgu yapılır. Örneğin Lim, Tsa Ming-liang sinemasını “durağanlığın, sessizliğin ve yavaşlığın sineması” olarak tanımlar (2014, s. 98). Yavaş sinemanın “sessizliğinden” bahsederken, söz konusu olan mutlak bir sessizlik değildir. Günümüz anaakım sinemasındaki gürültülü ses efektlerinin, yoğun diyalogun ve müziğin eksikliği bu filmlerin sessiz olarak tanımlanmasında önemli rol oynar. Buna rağmen bu filmlerin ses kuşağının filmin anlatısında önemli bir role sahip olduğu söylenebilir. Hatta Lim'e göre sesin/sessizliğin kullanımı bir filmin temposuna önemli katkı sunar (2014, s. 116). Greg Taylor; Tsai Ming-liang, Bruno Dumont, Nuri Bilge Ceylan ve Béla Tarr gibi yönetmenlerde sessizliğin ortak bir tarz olduğunu ve bu yönetmenlerin Susan Sontag'ın ifadesiyle “sessizliğin estetiğine” vurgu yaptıklarını belirtir (Taylor'dan aktaran Lim, 2014, s. 120).

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, yani bir zıtlığın sonucu olduğunu söyler (1994, s. 57). Lim ise Chion'un bu sözlerine karşılık Ming-liang'ın filmlerindeki sessizliğin işitildiğini vurgular (Lim, 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 birbirleriyle beraberken 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 sessin 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). Çağlayan, Ming-liang'ın filmlerindeki abartılı sesin absürt mizahı desteklemek için kullanıldığını söyler ve *He liu* filminden örnek verir. Filmdeki karakter uzun bir süre işer ve biz bir dakika boyunca bu eylemin sesini duyarız. Çağlayan'a göre uzatılmış bu sahne ses aracılığıyla komik bir durum oluşturur (2018b, s. 44). Lim de Ming-liang'ın "rahatsız edici" seslerini ön plana çıkarır. *Yaşasın Aşk (Ai qing wan sui)*, Ming-liang, 1994) filminin sonunda, kadın karakter altı dakika boyunca sesli bir şekilde ağlar. Lim'e göre "sinema salonunda, tanımadığımız insanlarla birlikte film izlerken, bitmek bilmeyen ağlama bir süre sonra bizi rahatsız eder ve bu ağlamanın ne zaman biteceğini merak ederiz. Saatimize bakarız. Zaman geçer... yavaşça" (2014, s. 134). Philippa Lovatt, yavaş sinema filmlerinin ortam sesini abartılı kullanmasının gürültü oluşturduğunu bu yüzden, sesin bir süre sonra anlamını yitirip, izleyici tarafından deneyimlenen bir "his" olduğunu vurgular, aynı zamanda filmdeki karakterler de bunu deneyimlemektedir (2016, s. 192). Michel Chion'a göre sesin sıfırdan sonsuza giden değeri vardır ve *sesin gerçekleşme endeksi* [materializing sound indices] adını verdiği bir noktada ses bize kendini hissettirir. Böylece sesin kaynağına gideriz, yani onu farkediriz (1994, s. 114). Tiago de Luca, Tsai Ming-liang filmlerindeki yalnız karakterlerin yaptıkları eylemlerin sesleri aracılığıyla vurgulandığını, böylece izleyicinin sesin kaynağına

yani görüntüye odaklandığını söyler (2011, s. 166). Yavaş sinema karakterlerinin suskunluğu ve filmlerdeki diyalog eksikliği, ortam seslerinin ya da ağlamak, içmek, yemek yemek gibi insan doğasına ait seslerin ön plana çıkmasına neden olur.

Müzik de ses tasarımının bir parçasıdır. Yavaş sinema için genellenin yapılacağı en zor alan müziğin kullanımıdır diyebiliriz. Her yönetmen bu konuda kendine özgü bir dil benimsediği için bu konuya Nuri Bilge Ceylan filmlerini incelerken daha detaylı değineceğim. Yine de karşılaştırma yapılabilmesi açısından müziğin yavaş filmlerde nasıl kullanıldığına birkaç örnek vermek istiyorum.

Yavaş sinema, gerçekçiliği ön plana çıkarttığı için filmlerde genellikle *diegetik-olmayan* müzik kullanılmaz. Bu şu anlama gelir, eğer filmde bir müzik duyuyorsak, o müzik *diegetik*, yani gerçekten filmin evreninde duyulan ya da duyulduğunu düşündüğümüz müziktir. Başka bir deyişle, film içerisinde, radyoda çalar, pikapta dinlenir, televizyondan duyulur ya da örneğin bir kişi şarkı söyler. Karakterlerin yaşadığı duyguları pekiştirmek ya da izleyiciyi karakterle özdeşleştirmek gibi kaygıları olmayan yavaş sinema yönetmenleri bu yüzden *diegetik-olmayan* müzikten kaçınır. Buna rağmen, yavaş sinema yönetmenlerinin en fazla etkilendiği isimlerden Tarkovski'nin, filmlerinde müziği etkili kullandığını biliyoruz. Julia Shpinitskaya, Tarkovski filmlerindeki ses tasarımını incelediği yazısında gerçekçi filmler yaratmak isteyen Tarkovski'nin müziğe değil de ses tasarımına ihtiyacı olduğunu söyler. Ona göre Tarkovski filmleri doğal sesler, gürültüler, elektronik müzik, akustik müzik aletlerinin sesleri ve müzikal eserlerden alıntıları içerir (2019, s. 6). Tarkovski, *Solaris* (1972), *Ayna (Zerkalo)*, (1975) ve *İz Sürücü (Stalker)*, (1979) filmlerinde besteci Eduard Artemiev'le çalışır. Shpinitskaya'ya göre *Solaris*'te ilk ses tasarımı denemeleri gerçekleşir ve amaç, bilinmeyen tanımlayan bir ses bulmaktır (2019, s. 11). Artemiev bu filmler için yalnızca ses tasarımı yapmaz; hem özgün film müzikleri besteler hem de daha önceden bestelenmiş bazı klasik müzik eserlerinden parçaları elektronik enstrümanlar kullanarak yeniden düzenler.

Theo Angelopoulos'un uzun çekimlerden oluşan filmlerinde de müzik etkili kullanılır. Eleni Karaindrou'nun besteleri Angelopoulos'un görüntülerindeki şiirselliği artırır. Jim Jarmusch ve Aki Kaurismäki aynı zamanda müzisyendir ve hem kendi seçtikleri şarkılara filmlerinde yer verir hem de beraber çalıştıkları müzik gruplarına filmleri için müzik yaptırırlar. Tsai Ming-liang ise beklenmedik bir anda karakterlerine şarkı söyleyip dans ettirerek filmin oluşturduğu gerçekçiliği kısa süreliğine kırar. Lim'e göre düş ya da uyuşturucunun etkisiyle görülen hayallerin olduğu sahnelerdeki bu müzikal durum aslında sessizliğe gönderme yapar. Lim, Paul Théberge'in "öyküdeki evren sessizleştiğinde müzik ya da diğer *diegetik-olmayan* sesler devreye girer" saptamasını önemser (2014, s. 140).

Bazı yavaş sinema yönetmenlerinin filmlerinde müziğe yer vermelerine karşın Abbas Kiarostami, Lisandro Alonso gibi isimler filmlerinde müziği çok fazla kullanmaz. Örneğin Kiarostami'nin *Yakın Plan (Nema-ye Nazdik, 1990)* ya da *Zeytinlikler Altında* filmlerinin yalnızca sonlarında müzik vardır. Bu yüzden, yavaş sinema filmlerinin müziğin kullanımı konusunda ortak bir tarz içinde olduğu söylenemez.

#### **d. Aydınlatma**

Federico Fellini, "Işık her şeydir. İdeolojiyi, duyguyu, rengi, derinliği, stili ifade eder" der (aktaran Bordwell & Thompson, 2011, s. 131). Ira Jaffe, yavaş filmlerin dinamik dekor ve renk dışında, dinamik ışıktan da yoksun olduğunu söyler (2014, s. 10). Gerçeğe vurgu yapan filmlerin aydınlatmada doğal ışığı tercih etmeleri anlaşılabilir. Mai'ye göre Lav Diaz, *Melancholia* filminde ormanda saklanan karakterlerin görünmemesi için yapay ışık kullanmaktan kaçınır. Bu yüzden izleyici yalnızca karanlığı görür. Bu durum filmin anlatısına katkı sunar (2015, s. 129). Buna rağmen aydınlatma yavaş filmlerde farklı amaçlar için kullanılabilir. Lim, Tsai Ming-liang'ın *Orada Saat Kaç* filminde, daha önce kullanmadığı yüksek kontrastlı aydınlatmayı kullandığını söyler. Ming-liang böylece, karakterin işediği bu

sahnede statik olan bu eylemi uzun süre gösterirken görüntünün bir bölümünü aydınlatarak, izleyicinin o bölgeye odaklanmasını sağlar (Lim, 2014, s. 95-96).

Yavaş sinema filmlerinin ortak yönleri olsa da yönetmenlerinin *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 yakınlaştıran ya da uzaklaştıran özellikleri vardır. Hatta bir yönetmen farklı filmleriyle de yavaş sinemaya yakınlaşıp uzaklaşabilir. Tezimin bundan sonraki bölümünde yukarıda sayılan özellikler ışığında Nuri Bilge Ceylan sinemasının ne oranda yavaş sinemaya dâhil olduğunu tartışmaya çalışacağım.

## 2. BÖLÜM: NURİ BİLGE CEYLAN VE YAVAŞ SİNEMA

Son yirmi yıl incelendiğinde Türk sinemasına damga vuran yönetmenlerin başında Nuri Bilge Ceylan gelmektedir. Ceylan, son yıllarda Türk sineması üstüne Türkçe olmayan pek çok kitabın basılmasında ve uluslararası alanda çeşitli çalışmalar yapılmasında öncü rolü üstlendiğinden, Türk sinemasının yurtdışında tanınması ve ilgi görmesinde en büyük pay sahibi isimlerden biri olmuştur.<sup>28</sup>

Türkiye’de ise Asuman Suner’in 2005’te basılan *Hayalet Ev: Yeni Türk Sineması’nda Aidiyet, Kimlik ve Bellek* adlı çalışması bir dönüm noktası kabul edilebilir. Suner, Yeşilçam’dan ciddi bir kopuş sergileyen bu “yeni sinemayı” derli toplu inceleyen ilk isimlerden biri olmuştur. Başka bir deyişle, yeni Türk sineması üstüne bir şeyler söyleme fikrini ilk kez ciddi oranda hayata geçiren ve sonrasındaki pek çok yazarı etkileyen Asuman Suner’in kitabı olmuştur. Suner, diğer yönetmenlerden de bahsetmesine rağmen Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz’a ayrı birer bölüm ayırarak, bu iki yönetmenin yeni Türk Sineması’ndaki rolünün altını çizer: “[...] ikinci ve üçüncü bölümler, yeni Türk sinemasının sanatsal kanadının en yetkin iki yönetmeninin filmlerine odaklanıyor: Nuri Bilge Ceylan ve Zeki Demirkubuz” (2006, s. 45). Kitabın yazıldığı dönemde, bu iki yönetmen de Türkiye’de çok fazla izlenmeyen ancak yurtdışındaki festivallerde övgüyle söz edilen ve ödüller alan filmlere imza atmışlardı. Nuri Bilge Ceylan, kısa filmi *Koza*’yı saymazsak henüz üç (*Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*), Zeki Demirkubuz ise altı (*C Blok*, 1994; *Masumiyet*, 1997; *Üçüncü Sayfa*, 1999; *Yazgı*, 2001; *İtiraf*, 2002; *Bekleme Odası*, 2003) film çekmişti.

Asuman Suner’in de altını çizdiği gibi (2006, s. 28-44) “yeni Türk sineması” tanımını kullanarak ilerleyeceğim. Bu tanımdaki “ulus” çerçevesinin sorunlu yanına dikkat çeken Suner, bir diğer sorunun da “Yeni Türk sineması” ifadesindeki “yeni”yi tanımlamak olduğunu belirtir.

---

<sup>28</sup> Bu alanda yapılmış bazı çalışmalar için bkz. (Jaffe, 2014; Ottone, 2017; Raw, 2017; Diken, Gilloch & Hammond, 2018a; Çağlayan, 2018a).

Asuman Suner “yeni Türk sinemasının temel eksenini ilk filmlerini 1990’lı yıllarda yapmış genç bir yönetmenler kuşağı oluşturuyor” (2005, s. 33) diyerek “yeni”nin çerçevesini az çok belirlemiştir. Suner, 1990’lı yıllarda film çekmeyi sürdüren Atıf Yılmaz ve Ömer Kavur gibi yönetmenleri “yeni Türk sinemasıyla” belirli bir oranda bağ kurdularsa da bu “yeni kuşağa” dâhil etmez (s. 42-43). Suner’e göre bu dönem *Tabutta Röveşata* (Derviş Zaim, 1996) ile başlar (s. 37). Giovanni Ottone bu kuşağı, çok da doğru olmayan bir şekilde “Nuri Bilge Ceylan Kuşağı” olarak adlandırır<sup>29</sup> (2017, s. 13).

1980’lerde Yeşilçam’ın son kırıntılarına tanık olduktan sonra, 1980’lerden 1990’lara uzanan süreçte, Yeşilçam geleneğinden gelen yönetmenler Yeşilçam geleneğinden gelen oyuncularla çıktıkları ama bir tür *auteur* sineması denebilecek ve Yeşilçam’dan uzak sayılması gereken kısa bir ara dönemde film üretirler. 1990’larla birlikte Yeşilçam’dan neredeyse tamamen kopuş başlar ve “yeni Türk sineması” olarak adlandırılan döneme geçilir (Suner, 2005, s. 33). Nuri Bilge Ceylan’ın filmlerini incelemeyi önce, Yeşilçam’ın ve yaklaşık on-onbeş yıllık ara dönemin onun üstündeki etkilerini tartışmaya çalışacağım. Ardından Ceylan sinemasının ne oranda yavaş sinemaya dâhil olduğunu incelemeye çalışacağım. Ancak bunlardan önce, Nuri Bilge Ceylan sinemasının nüvelerinin fotoğraf anlayışında bulunabileceğini düşündüğümünden onun sinema serüvenine başlamadan önceki fotoğrafçılık günlerine kısaca değinmek istiyorum.

### **A. Nuri Bilge Ceylan ve Fotoğraf**

Biraz sonra size pek farklı, ilginç ya da özel bir yanı olmasa da yaşantımdan birkaç fotoğraf göstereceğim. Döşenmiş olan çok uzun bir yolun birkaç küçük kaldırım taşından başka bir şey değil bunlar. [...] Bu görüntülerle ilişkiye girip girmemek size kalmış. Siz pek tabii onlara tümüyle ilgisiz kalabilirsiniz ama ben bu küçük derelerin nehre ulaşmadan kuruyup gitmelerine izin vermemeye çalışacağım. En yorgun ırmağın bile bir gün denize ulaştığı düşüncesine inanmak hoşuma gidiyor (Ceylan, 1989, s. 94).

---

<sup>29</sup> Ottone, Türkiye’de yeni sinemanın başlangıcı olarak Zeki Demirkubuz ve Nuri Bilge Ceylan’ın adını beraber ansa da (2017, s. 13) muhtemelen daha fazla tanındığına inandığı için tanımlamada Nuri Bilge Ceylan’ın adını kullanmayı tercih eder. Oysa Ottone’nin de kabul ettiği gibi “Nuri Bilge Ceylan Kuşağı” olarak adlandırdığı yönetmenler grubunda yer alan Zeki Demirkubuz ve Derviş Zaim ilk filmlerini Ceylan’dan önce çekmişlerdir.

Nuri Bilge Ceylan, ilk filmi *Koza*'yı çekmeden altı yıl önce, *Argos* dergisinde yayınlanan fotoğraflarını bu sözlerle tanıtır. *Çıplak ve Deniz* adlı fotoğraf dizisi Kodak'ın düzenlediği yarışmada birinci seçilir ve uluslararası yarışmada Türkiye'yi temsil etme hakkını kazanır (Ceylan, 1989, s. 94). Aslında Ceylan'ın adının duyulmaya başladığı yıllar daha eskiye uzanır. 1982 yılında *Milliyet Sanat Dergisi*'nin "Türk Fotoğraf Sanatında Gençler" başlıklı sayısında ona da yer verilir. Boğaziçi Üniversitesi Elektrik Bölümü 3. sınıf öğrencisi olduğunu söyleyerek başladığı birkaç paragraflık yazısında fotoğrafa dair görüşlerini özetler: "Aslında sabit bir fotoğraf ve sanat görüşüm yok. Değişmeyi severim. Sadece tek bir konu ya da teknik üzerinde yoğunlaşmış bir fotoğrafçı olmak istemezdim" (Ceylan, 1982, s. 8). Ceylan, bazılarının fotoğraftan sinemaya, karikatüre, resme atlayabildiğini, bir şeyden diğerine atlamayı güzel bulduğunu ifade eder, siyah-beyaz fotoğrafı "daha değişik, düşsel bir ortama götürdüğü için" daha doyurucu bulduğunu söyler (s. 8).

Nuri Bilge Ceylan, adının genç fotoğrafçı olarak geçtiği o tarihten yedi yıl sonra fotoğraf dünyasında bilinen bir isim olur. 1989 yılında TRT'de yayınlanan *Fotovizyon* adlı programda geleneksel fotoğraf anlayışına saygı duyduğunu, hatta sevdiğini ancak kendini geleneksel fotoğrafçılık anlayışının hizmetine adayabileceğini sanmadığını, kendine ait görsel dünyasını oluşturmaya ve genişletmeye çalıştığını söyler (İçinsel, 1989). O yıllarda sinemaya ilgisi vardır ama film çekmesi için altı yıl daha geçmesi gerekecektir. *Hürriyet Gösteri* dergisinde yayınlanan bir söyleşisinde şunları söyler:

Yönetmenlerin sosyal insanlar olmaları gerektiğine inanmıyorum. Bunun bir takım pratik kolaylıklar getireceği doğru belki ama benim gerçek yaratma süreci olarak gördüğüm ön çalışma, masa başı çalışmaları sırasında, o da yalnızdır yine. Üstelik kanımca filmin çekim aşamasında da ortak bir ruh hali yaşanmaz pek. *Kurban*'ın çekim belgeselinde çok hissetmişim bu duyguyu. Tarkovski'nin yalnızlığını (Karaçizmeli, 1989, s. 54-55).

Nuri Bilge Ceylan, 1991 yılında *Türk Fotoğraf Sanatı* adlı programda kendi fotoğraf tekniğinde zorlamalar olduğunu iddia edenlere, fotoğrafın, sanatçının kendini anlatmak zorunda hissettiklerini açığa vuran bir araç olduğunu söyleyerek yanıt verir ve burada neyin

anlatıldığının önemli olduğunu ve sanatçının bunu vurgulamak için fotoğrafın dokusu, koyuluğu ve parlaklığıyla oynayabileceğini söyler (Sabuncu & Atabey, 1991). Belki de bu nedenle fotoğrafın sinemadan daha “az gerçek” olduğunu vurgular: “Fotoğraflarım, özellikle de portreler, gerçekliğe ilişkin ciddi kaygısı olmayan resimsel bir nitelik taşıyorlardı. Buna karşılık, film çekmeye başlayınca gerçekçilik yolunu seçtim. Fotoğrafın sinema kadar gerçekliği kavrayamayacağını düşünüyordum -belki de yanlıştı bu” (Ciment, 2003a, s. 91). *Uzak* filminden sonra yapılan bir söyleşide de sinemayla fotoğraf arasında gerçekçilik karşılaştırması yapar:

[...] gerçekçi fotoğrafa pek eğilim duymuyordum. Bu, fotoğraf zamanında gerçekçiliği sevmediğim anlamına gelmez ama fotoğrafın gerçekliği yansıtmaya potansiyeli konusunda kuşkularım vardı belki. [...] sinemaya beni yönelten şey, benim için önemli olduğunu hissettiğim, ama sinema dünyasının konvansiyonelliği içinde çok da rastlanmadığını ve önemsenmediğini zannettiğim belli bir gerçekliği ifade etme arzusundan kaynaklandı (Köstepen vd., 2004, s. 206).

Nuri Bilge Ceylan, *Kasaba*’nın daha fotografik olduğunu, *Mayıs Sıkıntısı*’yla sinema dünyasına daha çok nüfuz ettiğini düşünse de (Ciment, 2003a, s. 99) 1995 yılında kısa filmi *Koza* ile fotoğraf dilinden sinema diline geçer. Serdar Kökçeoğlu, *Koza*’yı “sinema sanatına fotografik imgelerle yazılmış bir aşk mektubu” olarak niteler (Kökçeoğlu, 2018, s. 101). Tunca Arslan ise Ceylan’ın ilk uzun filmi *Kasaba*’nın “uzun uzun görülmeyi, incelenmeyi hak etmeyen tek bir karesi bile olmadığını ama filmin ardı ardına dizilen güzel fotoğraflardan oluşan bir albüm olarak algılanmaması gerektiğini” söyler (Arslan, 2007, s. 72). Sinema yazarlarına göre Ceylan, daha ilk filmlerinden itibaren fotoğrafçı kimliğini filmlerinde hissettirir.

## **B. Nuri Bilge Ceylan Sinemasının Temelleri**

Nuri Bilge Ceylan’ın fotoğrafla uzun süre ilgilenip, sinemaya geçmeye bir türlü cesaret edememesi (Kızıldemir, 2007, s. 92), ilk filmini 36 yaşında çekmesine neden olur. Bu ilk kısa filmin Cannes Film Festivali’ne seçilmesi, iki yıl sonra ilk uzun filmi *Kasaba*’yı çekmesi için ona cesaret verir. Ceylan’ın dünya çapında tanınmasını sağlayacak yolun ilk adımları böylece atılmış olur.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerine geçmeden önce onun sineması için temel oluşturabilecek başka yönetmenlerden bahsetmek gerektiğini düşünüyorum. Orhan Emre Çağlayan, *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* filmlerinin taşrada geçiyor olmasının Nuri Bilge Ceylan'ın Yeşilçam'la kurduğu bir tür bağ olduğunu söyler (2014, s. 199). Hatta *Kasaba* filminin basit mizanseninin Yeşilçam geleneğinin devam ettirilmesi olduğunu belirtir (s. 198). Ceylan, *Koza* ve *Kasaba*'da minimum koşullarda çalışıyor olmaktan şikâyetçi olmadığını ancak yanlış kararlarından dolayı kendini eleştirdiği hususlar olduğunu (Kızıldemir, 2007, s. 97) söyler.<sup>30</sup>

Nuri Bilge Ceylan'ın kendinden önceki sinemacılarдан etkilenmediği, ya da bir şeyleri ödünç almadığı söylenemez. Orhan Emre Çağlayan, *Susuz Yaz* (Metin Erksan, 1963) filminin Berlin Uluslararası Film Festivali'nde Altın Ayı ödülünü almasının Türkiye ile Batı Avrupa arasındaki kültürel değişimde bir kırılma noktası olduğunu söyler (2014, s. 176). Belki bu etkileşimin sonucu olarak, Savaş Arslan *Sevmek Zamanı*'nın (Metin Erksan, 1965) Alain Resnais'ye öykünen bir sanat filmi olduğunu belirtir (Arslan, 2011, s. 165). Ömer Kavur da Yeşilçam'dan kopulup “yeni Türk sinemasına” geçildiği dönemde dikkate değer filmler çeker. Şükran Kuyucak Esen, Ömer Kavur sineması için “acelesi olmayan sakın bir sinema” der ve ekler: “Telaşsız. Popüler sinemanın ‘hızlı olmazsam izleyici sıkılır’ telaşını hiç duymamış; hızı önemsemeyen bir sinema” (2002, s. 96). Ömer Kavur'un bazı filmlerinin, Ceylan'ın da dâhil olduğu yavaş sinema içerisinde yer aldığı söylenebilir. Ali Karadoğan, Ömer Kavur'un düşsel filmlerinde zaman kullanımı aracılığıyla oluşturduğu filmsel dünyanın yarattığı düşünce biçimi ile Ceylan'ın minimalist film dünyasının yarattığı düşünce biçimi arasında benzerlik olduğunu söyler (2018, s. 318). Kavur'un *Gizli Yüz* (1991) ve *Akrebin Yolculuğu* (1997) filmleri, doğrudan zaman algısını tartışan filmlerdir. Karadoğan bu iki filmde “önce olan” ile “sonra olan” ya da “olacak olan” arasında hiyerarşik bir sıralama olmadığını söyler (2018, s. 315),

---

<sup>30</sup> Bu yanlış kararlardan birinin *Kasaba* filminin sesli çekilmeyip daha sonra dublaj yapılması olduğu söylenebilir. Ceylan, amatör oyuncularla sonradan seslendirmenin sorun yarattığını belirtir (Ciment, 2003a, s. 95).

başka bir deyişle, Kavur bu filmlerde zamanda ileri geri sıçramalara yer verir. Şükran Kuyucak Esen, Kavur'un *Anayurt Otel*'nden (1987) itibaren filmlerinde zamanı sorguladığını belirtir (2002, s. 315). Kavur, zamanı belirsiz hale getirirken düşleri kullanır. İzleyici düşle gerçeğin tam olarak ayırımına varamaz. Nuri Bilge Ceylan da filmlerinde anlatıyı düşlerle böler. Daha sonra da tartışacağım gibi, örneğin *Ahlat Ağacı*'nda, gerçek mi, rüya mı yoksa hayal mi olduğu anlaşılamayan sahneler vardır.

*Gece Yolculuğu* (1988) filminde Ömer Kavur, çekeceği film için mekân arayan bir yönetmeni anlatır. Kasaba kasaba gezip, uygun bir yer bulmaya çalışan yönetmen ve aynı zamanda yakın dostu olan senarist konuşurlarken senarist, başrol oyuncusu kadının taşra öyküsü istediğini vurgular. Ömer Kavur'un da tıpkı Nuri Bilge Ceylan gibi taşrayı merkezine alan filmler çektiği söylenebilir. Ayrıca, *Gece Yolculuğu*'nun ve *Mayıs Sıkıntısı*'nin ana karakterlerinin yönetmen olması hem Kavur'un hem de Ceylan'ın filmlerinde kendini yansıtmaya yöntemini kullandıklarını düşündürür bize. Karadoğan, 1980'lerde çekilen *Su da Yanar* (Ali Özgentürk, 1987), *Gece Yolculuğu*, *Umut Yarına Kaldı* (Yavuz Özkan, 1988), *Filim Bitti* (Yavuz Özkan, 1989) gibi filmlerde karşılaşılan "kendini yansıtmaya" ya da "kendine gönderme yapma" durumunun önceki dönemlere oranla yeni bir öznellik biçiminin ortaya çıkmasına neden olduğunu söyler (2018, s. 266).

Nuri Bilge Ceylan'ın Ömer Kavur'la ortak sayılabilecek bir başka özelliği de kahramanlarının hareket etme istekleridir. Kavur'un kahramanları genelde yollardadır: "Yönetmen kahramanlarını yollara düşürerek bize hem o yolun geçtiği yerlerdeki dünyaları gösterme olanağı buluyor hem de karakterlerini yol boyunca değişime uğratarak, hesaplaşma yapmalarını sağlayarak, onları bir de iç yolculuğa çıkartarak insanları daha iyi tanımamıza, hoşgörüyü bakmamıza olanak yaratıyor" (Kuyucak Esen, 2002, s. 96). Kavur'un yoldaki karakterlerinin aksine Ceylan'ın karakterleri genelde bir yere gidemez. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki Saffet, bir şekilde yaşadığı kasabadan ayrılmak ister ama bunu başaramaz.

*Uzak*'ta Yusuf, kasabadan ayrılmayı başarmıştır ama İstanbul'da tutunmayı başaramaz. *Kış Uykusu*'ndaki Aydın, kasabayı terk etmeyi kafasına koyduğunda bile bunu yapamaz. *Ahlal Ağacı*'nda Sinan, üniversiteden mezun olup döndüğü kasabasından ayrılmayı, tıpkı babası gibi başaramaz. Ceylan'ın karakterleri, gitmek isteyen ama gidemeyen, yola çıkamayan insanlardır.<sup>31</sup> Bu yüzden Ceylan'ın gidemeyen karakterleri, Kavur'un gitmeye çalışan, arayış içinde olan karakterlerine ruh halleri söz konusu olduğunda fazlasıyla benzer.

Buna rağmen, Nuri Bilge Ceylan, 1997 yılında yapılan bir söyleşide etkilendiği sinemacılar arasında Türk yönetmenleri saymaz:

[sinema] Fotoğrafa göre, hayatın derinliğini daha içinde barındırabilecek, daha muktedir bir sanat olarak göründü gözüme. Bu kudretin kaynağı da bazı kişisel yönetmenlerin üzerimdeki etkisidir. [...] Bergman'ın 16 yaşında seyrettiğim *Sessizlik*'i mesela, onun öbür filmleri. Sonra Antonioni girdi hayatıma. O zamanlar Tarkovski, Bresson tanınmıyordu daha (Kızıldemir, 2007, s. 91).

Yıllar sonraki bir başka söyleşide ise şöyle der: “Bresson bana çok şey öğretti, Ozu, Antonioni, Tarkovski, hepsi benim öğretmenimdir” (Frater, 2019). Ceylan'ın filmlerinde, adını saydığı tüm bu yönetmenlerin etkisi görülür. Profesyonel oyuncu kullanmadığı filmlerde Bresson'a, yakın çekimlerde Bergman'a (Suner, 2006, s. 127), genel çekimlerde Antonioni'ye yaklaşıp.

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

Nuri Bilge Ceylan, bir söyleşide Türkiye'deki bazı eleştirmenlerin *Mayıs Sıkıntısı* filmini kaplumbağa ritminde bulduğunu söyler (Ciment, 2003a, s. 97). Başka bir söyleşideyse “yavaşlığın” göreceli olduğunu, kendi filmini “yavaş” değil, başkalarının filmini “hızlı” diye tanımlamak istediğini belirtir (Alam, 2019, s. 233). Hasan Akbulut, Nuri Bilge 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 *Kasaba* filminden sonra yapılan bir söyleşide yine

---

<sup>31</sup> Samuel Beckett'in *Godot'yu Beklerken* yapıtındaki Estragon ve Vladimir gibi.

sıkıcı bir film yapacağını söylediğinde sorulan “sıkıcı film den kastettiğiniz nedir” sorusuna “orada kinaye yapmışım. Alışılmış sinemanın dışında bir film olduğu için birçoklarına sıkıcı gelecektir anlamında” diye yanıt verir (Erdem, 2007, s. 99). Ceylan, bir başka söyleşideyse Walter Benjamin’in “nasıl uyku insan bedeninin dinlenmesinin doruk noktasıysa, sıkıntı da ruhsal dinlenmenin doruk noktasıdır” sözünü önemseydiğini, bu yüzden sıkıntıya önem verdiğini, bazı derin noktalara belli bir sıkıntının ardından ulaşılabilceğini belirtir (Erkal, 2007, s. 102). Tüm bu söyleşilerden ve yapılan yorumlardan görüldüğü gibi Ceylan’ın sineması daha ilk filmleriyle “sıkıcı” damgasını yemiş, Ceylan da bu tabiri çok yadırgamamıştır.

Çağlayan, “sıkıcı olma” ya da “sıkılma” meselesini Nuri Bilge Ceylan özelinde dört başlık altında toplar: İlk olarak, Ceylan’ın karakterleri, yaşadıkları çevre içinde sıkılmışlardır, konumlarını değiştirmek isterler ancak değiştiremezler. İkinci olarak Ceylan bu karakterlerin sıkıntısını göstermekte ısrar eder, başka bir deyişle, sıkılmış karakterlerin sıkıntı anlarını uzun uzun gösterir. Üçüncü olarak Ceylan, bu sıkıntının kaynağını taşra yaşamı olarak belirler. Son olarak, bu sıkılma halleri sinema seyircisine geçer, böylece sıkıntı ikiye katlanmış olur (Çağlayan, 2014, s. 205). Ceylan’ın “yavaş” ve “sıkıcı” sineması, klasik anlatı filmlerine alışmış izleyici için zorlayıcıdır. Akbulut, genç ve güzel çiftlerin olmadığı bu dünyanın “sıkıcı” gelmesinin anlaşılır olduğunu söyler (2005, s. 11). Tunca Arslan *Kasaba* filminden sonra kaleme aldığı yazıda *Kasaba*’yı güzel kadınlar ve yakışıklı erkeklerin, hurdaya dönen otomobillerin, katillerin, detektiflerin olmadığı bir başka film olarak nitelendirir (Arslan, 2007, s. 71).

İlk uzun filmi *Kasaba*’dan itibaren sinemada kendine özgü bir dil oluşturan Nuri Bilge Ceylan’ın bu “sessiz ve aksiyondan uzak, yavaş” filmleri ne oranda yavaş sinema içinde değerlendirilebilir? Ceylan’ın anlatı dili nasıl bir gelişim göstermiştir? Tezimin bundan sonraki bölümünde Nuri Bilge Ceylan sinemasının “yavaşlığını” birinci bölümde ortaya koyulan “yavaş sinemanın özellikleri” çerçevesinde analiz etmeye çalışacağım. Öncelikle filmlerin

öykü evrenini inceleyip olay örgüsünün işlenmesinin, karakterlerin çizilmesinin ya da mekân kullanımının ne oranda yavaş sinemaya dâhil olduğunu belirlemeye çalışacağım. Daha sonra kurgu, görüntü, ses ve müzik tasarımı ile aydınlatma tercihlerinin bu filmlere nasıl yansıdığını belirleyen söylem/sinematografik tercihleri inceleyeceğim.

## 1. Öykü

### a. İncir Çekirdeğinden Film Yapmak

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, 2003b, s. 9).

Nuri Bilge Ceylan sinemasında filmlerin konuları büyük olaylar içermez. Bunun yerine herkesin karşılaşabileceği durumlar söz konusudur. *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 yapılan hayata dair uzun konuşma. Film kasabada yaşayan insanların her gün tanık olduklarını göstermeyi amaçlar.

Filmde yer alan üç sekans birbirinden bağımsız gibidir. Ceylan bu sekansları, rüyalar aracılığıyla birbiriyle ilişkilendirir. Örneğin, ikinci sekansta Ali’nin kaplumbağayı ters çevirmesiyle onu ölüme terketmesinin yarattığı vicdan azabı, üçüncü sekansta bir kâbus ile açığa çıkar. Üçüncü sekansta, küçük bir çocuğun mısır tarlasında kazara vurulmasından bahsedilmesi, Asiye’nin o gece rüyasında, ilk sekansta sınıfa girerken hayran gözlerle baktığı İsmail’i mısır tarlasında görmesine neden olur. İlk sekans kış mevsiminde geçer. Asiye ile Ali okuldan çıktıklarında ise bahar gelmiştir. Ceylan bize zamanın geçişini, Saffet (Mehmet Emin Toprak) sıkıntılı bir şekilde pencereden bakarken duyduğumuz gök gürültüsüyle anlatır. Kar erimiş, kuzular etrafa yayılmıştır. Ancak ilk sekansın, ikinci ve üçüncü sekanstan önce olduğuna dair belirgin bir işaret göremeyiz.

Filmde kullanılan ölü zamanlar da klasik anlatıyı bozar. Ceylan, öğrencilerin derse girmeden okudukları Andımız’ın tamamını dinletir. Sınıfta olağandışı hiçbir şey olmaz, Asiye

ile Ali kırlardan geçerek eve giderken filmin öyküsüne doğrudan katkı sunacak bir şey yaşanmaz. Zaten film, hiçbir şeyin olmadığı bir kasaba hayatını anlatmaktadır. Köpeklerin sokakta işemesi, babanın burnunu karıştırması gibi şeyler gündelik yaşamda pek çok kez tekrarlanır ve Ceylan herhangi bir dramatik çatışma içermeyen bu davranışları göstermekten kaçınmaz. Film, tanık olduğumuz olaysızlığın sonucu olarak Asiye'nin rüyasıyla, belirsiz bir şekilde biter.

*Mayıs Sıkıntısı*'nın *Kasaba* ile kıyaslandığında klasik anlatıya daha yakın olduğu söylenebilir. Filmdeki olay örgüsü belirli bir neden-sonuç ilişkisine bağlı ilerler. Muzaffer (Muzaffer Özdemir) filmini çekmek için kasabaya gelir ve öykü yan öykülerle film çekme serüvenini anlatma yolunda ilerler. Saffet (Mehmet Emin Toprak) dışındaki üç karakter filmin sonunda sıkıntılarını belirli oranda atmışlardır. Muzaffer'in filmini çekebilmesi, Ali'nin (Muhammed Zımbaoğlu) hem müzikli çakmağa kavuşması hem de müzikli saat için söz alması, babanın (Mehmet Emin Ceylan), kadastrocular ağaçlarını işaretlese bile yeni bir mücadele yöntemi keşfetmesi, bu üç erkeğin öykülerinin bir sonuca ulaştığının göstergesi sayılabilir. Oysa Saffet'in öyküsü söz konusu olduğunda, herhangi bir sonuç göremeyiz. Saffet İstanbul'a gitme hayalini ertelemiş midir yoksa kasabadan kaçma fikri daha mı kaçınılmaz olmuştur? *Kasaba* filmindeki belirsiz son, *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki Saffet için de geçerlidir.

Ölü zamanlar *Mayıs Sıkıntısı*'nda da karşımıza çıkar. Muzaffer'in ya da Saffet'in boş boş oturdukları sahneler, babanın tarlada yaptığı işler, Pire Dayı ile Muzaffer'in bekleme anları hep ölü zamandır. Bu anların filmin hikâyesine doğrudan katkısı yok gibi görünür, oysa bu sahneler hissedilen sıkıntıyı pekiştirir. Yalnızca ölü zamanlarla değil, beklenen dramatik çatışmaların eksikliği de dedramatizasyonu sağlar. Babanın film boyunca beklediği kadastrocuların gelme anı gösterilmez, kadastrocuları oğlu Muzaffer yüzünden kaçırın baba oğluyla herhangi bir gerilim yaşamaz. Ceylan, filmin öyküsü içinde oluşabilecek çatışmaları karakterlerin söylenmeleriyle geçirir. Aslı Daldal, Karacauer'in "basit anlatı" sinemasının özellikle *Mayıs*

*Sıkıntısı*'nın temelini oluşturduğunu söyler (2003-2004, s. 263). Çağla Karabağ da “Ceylan’ın gerçek mekânlarda geçen belli belirsiz öyküler anlattığını, Ceylan sinemasında, yaşamın sıradan ayrıntılarıyla birlikte gerçek meselelere odaklanıldığını” vurgular (2011b, s. 20-21).

*Uzak* da *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki gibi neden-sonuç ilişkileri çerçevesinde ilerler. Ali Karadoğan, bu özelliğinden dolayı filmin sanat sinemasından çok geleneksel anlatı sinemasına yakın durduğunu söyler (2012, s. 229). Ceylan, filmin senaryosunda dramatik çatışmaların çok daha belirgin olduğu sahneler yer verir. Örneğin senaryoda Mahmut’un komşusu bir Fransız vardır ve bir 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 vd., 2004, s. 197). Mahmut’un sevgilisiyle olan diyalogları, annesine ve kızkardeşine hissettiği yabancılaşmayı gösteren sahneler de atılır.<sup>32</sup> Bütün bu atılan sahneler filmde herhangi bir boşluk oluşturmaz çünkü izleyici artık Mahmut karakterini tanımıştır, hatta belki de kendi hayatından bildiği, tanıdığı, yakınındaki biridir. Mahmut’un Tarkovski izlerken, Yusuf’tan (Mehmet Emin Toprak) kurtulunca porno film izlemeye karar vermesi ya da Yusuf’un Mahmut evden gidince, onun koltuğuna oturup bira içerek televizyon izlemesi önceden tahmin edilemez ama izleyiciye garip de gelmez. Filmin sonu da senaryodakinin aksine yoruma açıktır. Ceylan, filmin senaryosunda Yusuf’un ayrılmasını detaylandırır, nereye gittiği bellidir. Hatta senaryo Yusuf’un yeni yolculuğuyla biter (Ceylan, 2004, s. 93). Filmde ise finalde bir belirsizliğin olduğundan bahsedilebilir. Ceylan filmde Yusuf’un gidişini göstermez, yalnızca onun gittiğini öğreniriz. Mahmut için ise durum daha belirgin gibi görünür. S. Ruken Öztürk, Mahmut’un filmin sonunda daha önce beğenmediği “gemici cıgarasını” içmesinin, onun için değişimin başlangıcı olabileceğini ve Yusuf’u “belki şimdi anladığını” iddia eder (2007, s. 255). Mahmut’un Yusuf’un evden ayrıldığını öğrenmesi ve eski karısının Kanada’ya gitmesiyle yalnızlık

---

<sup>32</sup> Senaryoda olup çıkartılan sahneler için bkz. (Ceylan, 2004).

hissettiği bellidir ama muhtemelen bu yalnızlık, bu iki kişi gitmese de çekilecek bir yalnızlıktır. Mahmut'un film boyunca bize sunulan karakterini düşündüğümüzde sonraki yaşamıyla ilgili kesin bir yorum yapmak, kendini sorgulayıp yeni bir hayata başlayacağını düşünmek yine de çok inandırıcı olmayabilir. Tanıdığımız kadarıyla Mahmut, karar değiştirmeler, tutarsızlıklar ve süreklilik arz eden bir sıkıntılı olma halini taşır.

*Uzak*'taki ölü zamanlar da filmin dramatik yapısını kırar. Filmin hemen başında Yusuf'un kasabadan ayrıldığı sahne tek plandır ve yaklaşık üç dakika süren bu sahne eş zamanlı 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*'ın "ölü zamanları kullanma konusundaki yeteneğini" vurgular (2012, s. 235). Filmde, klasik anlatı sinemasında beklenen dramatik çatışmalar da gerçekleşmez. Mahmut'un, evli bir kadınla ilişkisinin olması, eski karısını hâlâ unutamamış olması, annesine karşı duyarsızlığı büyük çatışmalar yaratabilecekken sessizce geçiştirilir. Hatta Yusuf ile Mahmut'un tartıştığı, filmin sonundaki sahne de arkadan edilen birkaç küfür ve farenin yakalanmasıyla büyük bir kavgaya dönüşmeden bitirilir.

*İklimler*'de neden-sonuç ilişkilerinin daha görünür olduğu söylenebilir. İsa ve Bahar'ın filmin hemen başında karşılaştığımız sıkıntılı halleri, İsa'nın bir kadınla olan ilişkisinin Bahar tarafından öğrenilmesi ve bu durumun oluşturduğu huzursuzluğun ayrılıkla sonuçlanması, olay örgüsünün neden-sonuç ilişkilerine göre ilerlediğinin göstergesi sayılabilir. Filmde Bahar karakterini canlandıran Ebru Ceylan, filmin Ceylan'ın önceki filmlerine kıyasla kitlelere hitap etmeyi nasıl başardığına yönelik bir soruya "filmin dramatik yapısının önceki filmlere göre daha belirgin" oluşuna bağlı olabileceği yanıtını verir (Kırmacı, 2009, s. 189). Buna rağmen İsa'nın sergilediği tutarsızlıklar dramatik yapıyı zaman zaman kırar. Örneğin İsa'nın Bahar'ın peşinden Ağrı'ya gitmesi, uzun süre ayrı kalan çiftin yeniden bir araya gelmesi için uygun dramatik altyapıyı oluşturur. Ancak İsa'nın Bahar'ı gördüğü ilk gün artık değiştiğini söyleyip

onu birlikte İstanbul'a dönmek için ikna etmeye çalışması, daha sonra ise “çekime geç kalma istersen” diyerek başından savması herhangi bir dramatik gerilim yaratmaz. Bu karakteri iyi tanıdığını düşünen Bahar'ın karşı koymak gibi bir çabası olmaz. Gerilim değil, kabullenme yaşanır. Zaten İsa karakterini tanıdıkça biz de ilişkinin bozulmasının tek sebebinin İsa'nın başka bir kadınla ilişkisinin olmadığını, İsa'nın bencil ve kibirli karakterinin sağlıklı bir ilişki kurmasını güçleştirdiğini görürüz. Ceylan klasik anlatılardaki neden-sonuç ilişkisini tersine döndürmüştür. Önce sonucu (ayrılmayı) gösterir, İsa'yı tanıdıkça bu ayrılığın nedenlerini (İsa'nın karakterini) anlarız.

*İklimler* dramatik çatışmadan zaman zaman uzaklaşsa da olay örgüsü açısından klasik anlatıya yakın duran bir filmidir. Filmde yavaş sinema filmlerinde yaygın olan belirsiz sondan bahsedemeyiz. Film İsa ile Bahar'ın ayrılmasıyla biter, izleyiciye farklı bir yorum olanağı tanımaz. Ceylan daha önceki filmlerinde karakterlerinden en az birini bilinmez bir sonla bırakıyordu. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda Saffet'in, *Uzak*'ta Yusuf'un ne olacağı belli değildi. Hatta *Uzak*'taki Mahmut için de kesin olarak yeni bir hayatın başladığı söylenemezdi. *İklimler*'de İsa İstanbul'a tek başına döner. Bahar ise İsa'nın uçağını görünce ağlamaya başlar. Bu kesin olarak ayrılık demektir.

*İklimler*'de çok belirgin ölü zaman kullanımı gözlenmemiştir ancak İsa'nın Serap'la (Nazan Kesal) flörtleşmesi ve sonrasındaki “sorunlu” sevişme sahnesi neredeyse eş zamanlı olarak aktarılır. Hemen sonrasında İsa'nın anne-babasının evine ziyareti ise öyküye doğrudan katkı sunmaz ama Ceylan bu sahneyi “bir tür kötü ya da kirli bir şey yapmışız gibi hissettiğimizde ailemizi görmeye ihtiyaç duyarız. Temiz ve masum olduğumuzu duyumsamak ister gibi. Arınmak gibi” sözleriyle açıklar (Ciment & Tobin, 2016, s. 122).

*Üç Maymun*, dramatik çatışmanın çok daha belirgin olduğu bir filmidir. Ceylan bu durumu “yönetmen olarak yetkinliğim ve kendime güvenim yıllar içinde biraz arttığı için, eskiden

girmeye korktuğum bölgelere girme cesaretim artmıştır biraz” sözleriyle açıklar (Sayar, 2012, s. 369). Buna rağmen “eski senaryolarına göre daha az hâkim olduğu bir alanda at koşturduğunu” itiraf eder (Küçüktepepınar, 2012, s. 344). Ceylan’ın önceki filmlerinde karakterlerin başından büyük olaylar geçmemiştir. Yaşadıkları sıkıntılar, biraz da varoluşlarıyla ilgiliydi. *Üç Maymun* ise dramatik yapıyı geliştirecek pek çok olay içerir: Patronunun yaptığı kazayı üstlenerek hapse giren bir baba, yaşadığı hayattan sıkılmış ve kocasının patronuna âşık olan bir kadın ve annesine kötü davranan patronu öldüren oğlan. Filmde, sanki bir Yeşilçam melodramının konusu vardır. Hatta iki kez rüya şeklinde ortaya çıkan ölmüş küçük kardeş de dramatik yapıyı güçlendirir. Filmde belirgin neden-sonuç ilişkileri vardır. Buna rağmen Nuri Bilge Ceylan, biçemiyle klasik anlatıyı kırar. Filmin kurgusundan bahsederken de değineceğim gibi filmdeki zaman atlamaları, örneğin babanın hapse girişi, hapisten çıkışı, anneye patronun ilişkisinin başlaması gibi pek çok önemli olay ekran dışında olup biter, filmde gösterilmez. Bu da klasik anlatının bozulmasına neden olur.

*Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde de neden-sonuç ilişkisine bağlı bir anlatı vardır. Bir cinayet işlenmiştir ve katil zanlılarına keşif yaptırılarak cesedin bulunması amaçlanır. Buna rağmen filmin asıl derdi cesedin bulunmasından çok karakterlerin kendi küçük dünyalarındaki hesaplaşmalardır. Filmin senaristlerinden Ercan Kesal, senaryonun yazılış serüvenini anlattığı *Evvel Zaman* adlı kitabında bu filmin gerçek niyetini “[...] aslında cinayetin kimsenin derdinde olmadığını ortaya koymak, kendini ve başkalarını kandırma kurnazlığını, olmayacak şeylere inandırma yeteneğini, bu dünyaya, bugüne, eşimize, dostumuza, çevremize yönelik bitmek bilmeyen hükmetme isteğimizi, herkesin kendi hikâyesinin peşinde olmasını açıklamak” olarak vurgular (2018, s. 22). Bu yüzden anlatı ceset arama eyleminin kronolojik sırasında ilerlemesine rağmen karakterlerin dertlerine ve birbirleriyle çekişmelerine odaklanır, arama eylemi bitmek bilmeyen bir kısır döngü gibi devam eder. Bu rutinlik Ceylan’ın özellikle tercih ettiği bir durumdur. Ceylan, komiser ve arabadakilere “manda yoğurdu muhabbeti” yaptırarak, dramatik

çatışmanın yüksek olduğu bir cinayet soruşturmasını sıradanlaştırır. Doktorun annesiyle telefonda konuştuğu sahne için Ceylan senaryoda “gündelik ana-oğul konuşması olmalı, oyuncuya gerçekten annesini aramasını söyleyip öyle bir çekim de yapalım” diye not düşer (Ceylan, 2019a, s. 67). Filmde ölü zaman kullanımına da rastlanır. Ağaçtan koparılıp yere düşen elma, suyun içinde aşağıya doğru yuvarlanır ve biz elmayı, bir yerde durana kadar takip ederiz.

Nuri Bilge Ceylan *Kış Uykusu*’nda, *Üç Maymun* ve *Bir Zamanlar Anadolu*’da filmlerinde kurduğu dramatik çatışmalardan biraz uzaklaşır. Bu filmde de tıpkı *Kasaba*’daki gibi öyküye odaklanmamızı sağlayacak bir olay yoktur. Olay örgüsü neden-sonuç ilişkilerinin yanında karakterlerin (çoğuna tanık olmadığımız) geçmişten getirdikleri mücadelelerle ilerler. Örneğin Aydın (Haluk Bilginer) ve kardeşi Necla (Demet Akbağ) çok iyi anlaşıyor gibi görünmelerine rağmen, bir anda birbirlerine içlerini dökerler, bu durum eski defterlerin açılmasına neden olur. Aydın’la karısı Nihal (Melisa Sözen) arasındaki soğukluğun sebebinin de o güne kadar yaşananların (ama bize gösterilmeyenlerin) sonucu olduğunu öğreniriz. Bu yüzden *Kış Uykusu*’ndaki anlatı görünür bir neden-sonuç ilişkisinden çok karakterlerin birbiriyle çatışmasına odaklanır.

Filmin finali de *Uzak*’taki belirsizliği taşır. Aydın’ın İstanbul’a gideceğini söyleyip gidememesi ve geri dönüp karısına iç ses aracılığıyla “artık değiştiğini” söylemesi *Uzak*’taki Mahmut’un filmin sonunda Yusuf’un “gemici cıgarasını” yakması gibi bir değişim kabul edilebilir mi? İzleyici olarak hem bu filmlerde sunulan hem de gerçek yaşamda tanıdığımızı sandığımız bu karakterleri düşündüğümüzde gerek Mahmut’un gerekse Aydın’ın *İklimler*’deki İsa gibi fazla inandırıcı olmadığı sonucuna varabiliriz. Karakterlerin tutarsızlıkları, filmin sonuyla ilgili kesin bir “değiştiler” yorumu yapmamızı engeller.

*Kış Uykusu*’ndakine benzer olay örgüsünün *Ahlat Ağacı*’nda da olduğu söylenebilir. Sinan’ın (Doğu Demirkol) üniversiteden mezun olup memleketine dönmesiyle başlayan öykü

belirgin dramatik olaylar sunmaz. Sinan'ın iş bulma ve kitabını bastırma sıkıntılarıyla dolu günleri, babası, eski arkadaşları ve kasabalılarla girdiği çatışmalarla geçer. Sinan'ın karşılaştığı insanlarla kurduğu diyaloglar klasik anlatının neden-sonuç ilişkilerinden uzaktır. Bu diyalogların hiçbiri somut bir sonuca, örneğin, küslüğe, ayrılığa varmaz, beklenen dramatik çatışma gerçekleşmez. Hem *Kış Uykusu*'nda hem de *Ahlat Ağacı*'nda ölü zamanlara fazla rastlanmaz. Buna rağmen Ceylan, bol diyaloglu bu filmlerdeki konuşmaları neredeyse gerçek hayattakiyle eş zamanlı gösterir. *Kış Uykusu*'ndaki iki kardeş Aydın ve Necla'nın birbirlerine içlerini döktükleri sohbet bölünmez. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan imamlarla yürürken aynı zamanda sohbet de eder ve bu sohbet yürüyüş boyunca sürer. Sinan'ın yazarla sohbeti de benzer şekilde uzundur. Bütün bu sahnelerde dramatik çatışmadan çok söz düellosu vardır.

Ceylan'ın filmlerinde karakterlerin yaşadığı sıkıntılar, monoton yaşamlarıyla yakından ilgilidir. Taşradaki karakterlerin sıkıntılarının nedenlerinden biri yaşamın taşıdığı rutinliktir. Ceylan'ın İstanbul'daki karakterleriyse, kırdan yürümez, mısır yemez ya da kuyuda su aramaz ama onların da kendi şehirli rutinleri söz konusudur. Bara gider, tenis oynar, arkadaşlarla entelektüel sohbet yaparlar. Bunların hiçbiri yaşanan can sıkıntısını çözmez.

Ceylan'ın filmlerindeki olay örgüsüne baktığımızda *Üç Maymun*'un klasik anlatı sinemasına en yakın duran filmi olduğu söylenebilir. *Kasaba* ise neden-sonuç ilişkilerinin eksikliği, dedramatizasyon gibi özellikleriyle yavaş sinemaya en yakın sayılabilecek filmidir.

#### **i. “Su Katılmamış Yabancı”**

*Kasaba* filminin hemen başında, karla kaplı bir kasabada, birazdan derse girecek çocukları oynarken görürüz. Oradan geçmekte olan kasabanın delisi Deli Ahmet (Muzaffer Özdemir), çocuklara doğru gelmektedir. Çocuklar oyun oynarken aynı zamanda muziplik de yapar ve o gelmeden geçeceği yeri kayganlaştırırlar. Deli Ahmet buzda kayıp düşer, çocuklar güler. Bir süre Deli Ahmet de güler, sonra uzaklara doğru bakarak düşünür. Klarnet sesiyle

birlikte, kasabanın havasına biz de gireriz. Sonrası sıradan bir kasabanın yaşadıklarından ibarettir. Andımız'ı okuyarak derse giren öğrenciler, en az öğrenciler kadar bulunduğu yerden sıkılan öğretmen ve ileride daha yakından tanıma fırsatı bulacağımız, öğrencilere ve kasabaya boş gözlerle bakan Saffet. Film daha başında “kasabalı sıkıntısını” izleyiciye hissettirir. Sınıfta tüyle oynayan çocukların eğlencesi öğretmen gelince biter, ders başlar. Kitaptaki “toplum hayatını düzenleyen kurallar” başlıklı parça gayet ruhsuz bir şekilde okunur ve dinlenir. Çocukların sıkıldıkları yüzlerinden bellidir. Sık sık dikkatlerini başka şeylere verirler. Çocukların dışında öğretmenin de bulunduğu ortamdan fazlasıyla sıkıldığı bellidir. O da sık sık pencereden dışarı bakar, başka şeylerle ilgilenir. Hatta o kadar sıkılır ki durmuş mu diye saatini kontrol eder. Öğrenciler de öğretmen de monoton bir günü daha yaşamaktadırlar ve günün bir an önce bitmesini beklerler.

Filmin diğer sıkılan karakteri Saffet'tir. Saffet sık sık uzaklara doğru düşünceli bir şekilde bakar. Muhtemelen işsizdir ve halinden memnun değildir. Saffet'in memnuniyetsizliği, daha çok kasabada bulunmaktan dolayısıdır. Koyunların alışverişi ya da kesilmesi gibi köye ya da kasabaya ait sıradan olaylara yabancılaşmıştır. Lunaparkta, kısa bir süre çocuklar gibi eğlenir ama o mutlu anlar da çabuk biter, dondurmasını yer ve yine düşüncelere dalar. Ailenin ağaç altındaki sohbetinin yer aldığı üçüncü sekansta ise anlarız ki Saffet, tıpkı babası gibi bir an önce kasabayı terk etmek istemektedir.

Bu sıkıntı hali Nuri Bilge Ceylan'ın ikinci uzun filminin ismine yansır. *Mayıs Sıkıntısı*, çocukluğunun geçtiği kasabaya film çekmeye gelen Muzaffer'in öyküsüne odaklanır ancak yan öykülerde kasabadaki diğer karakterlerin sıkıntıları da vardır. Muzaffer, çekeceği filmin sıkıntısını her an hisseder çünkü yalnızca film çekme düşüncesi belirgindir, henüz filmde kimlerin oynayacağı belli değildir. Muzaffer filmiyle uğraşırken, babasının sıkıntısını fazla anlayamaz. Babası bahçesini, evini, ağaçlarını koruma derdindedir çünkü kadastrocular gelip bazı ağaçları kamulaştırmaktadır. Kendisine ait olmayan, ama yıllarca baktığı araziye devlete

kaptırmak istemeyen babanın sıkıntısı kurduğu her cümlede kendini belli eder. Hatta “bu Mayıs aylarını hiç sevmem, içimi bir sıkıntı kaplar” dediğinde karısı Fatma (Fatma Ceylan) “Mayıs sevilmez mi Mayıs ayında insanın içi açılır” diye yanıt verir. Filmin sıkılan bir başka karakteri Saffet’tir. Saffet, girdiği hiçbir işte mutlu olamamaktadır çünkü amacı bir an önce kasabayı terk edip büyükşehre gitmektir. Yaşlılarının pek çoğu kasabadan ayrılmıştır. Bu yüzden, filmin hemen başında, postacıdan aldığı üniversite sınav sonucunu bildiren kâğıt onun can sıkıntısının film boyunca süreceğinin işaretidir: Kazanamamıştır. Filmin çocuk karakteri Ali ise büyüklerin dünyasında olmanın sıkıntısını yaşamaktadır. Müzikli saat ister, ama babası almaz. Halası ona taşıması için bir yumurta verir. Eğer bu yumurtayı kırmadan kırk gün taşımayı başarır, babasıyla konuşacak ve müzikli saat alması için onu ikna edecektir. Ali hayal ettiği müzikli saate kavuşmak için, mecburen büyüklerin kurallarına uyar, ama film boyunca yumurtayı kırmadan taşıyabilmenin sıkıntısını çeker. *Mayıs Sıkıntısı* farklı nedenlerden dolayı sıkılan bu dört karakter etrafında şekillenir. Ceylan filmin senaryo kitabında, daha ilk sahnede derdini ortaya koyar: “[...] Saffet, Nihat’ın kahvesine gelir. Dışarı oturur. Mektuba tekrar bakar. Biraz terler. Saffet’in sıkıntılı yüzü. Etrafı seyrederek. Mobiletler geçer vs. Eşekli adam, kadınlar vs. geçer. Kasaba sıkıntısı...” (Ceylan, 2003a, s. 13).

*Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı*’ndaki sıkıntı Ceylan’ın üçüncü uzun filmi *Uzak*’a da taşınır. *Kasaba ve Mayıs Sıkıntısı*’ndaki Saffet, bu filmde Yusuf olarak karşımıza çıkar ve hemşerisi Mahmut’un yanına İstanbul’a gelir. Kasabada fabrikalar kapanınca, tek çaresi İstanbul’a gidip gemilerde iş bulmak, böylece ailesini geçindirmektir. Filmin ilk sahnesinde, Yusuf’un yaşadığı kasabadan ayrılışına tanık oluruz. Yakın çekimde gördüğümüz yüzünde, iş bulmaya gitmenin umutlu ifadesi yerine “acaba ne olacak” kaygısı vardır. Her ne kadar İstanbul’a geldiğinde Mahmut’la yaptığı ilk konuşma umut taşıyor gibi görünse de Yusuf’un sıkıntısı hissedilir. Bu sıkıntı hali, *Kasaba* filminde Saffet’in askere giderken anlattıklarıyla benzerlik gösterir. Saffet

de kasabadan ayrılmak istemiş, ama askere giderken çok iyi bildiği kasabayı terk edip bilmediği bir yere gitmenin huzursuzluğunu yaşamıştır.

Özel şirketler için fotoğraf çeken Mahmut'un dışarıdan bakıldığında güzel bir hayatı var gibi görünmektedir ama karısından ayrılmıştır ve evli bir kadınla yalnızca cinselliğe dayalı bir ilişki içindedir. Mahmut'un ilk görüntüleri bir sevişme anındadır ve sevişmenin heyecanını yaşamaktan oldukça uzaktır. Daha ilk sahnede karşılaştığımız "bezgin" Mahmut'un film ilerledikçe pek çok konuda "sıkılmış" olduğunu görürüz. Yaptığı işten memnun değildir, fotoğrafçı arkadaşlarıyla buluşmasında sarf ettiği sözlerden anladığımız kadarıyla fotoğrafçılığın artık bittiğine inanmaktadır, ideallerinden uzaklaşmıştır, evlilikten sıkılmıştır, çocuk sahibi olma düşüncesine uzak olduğu için boşanmıştır, ailesiyle görüşmekten kaçınır. Mahmut'la Yusuf bir araya geldiklerinde yaptıkları ilk konuşma bu iki karakterin ruh halini ya da hayata bakışını özetler. Mahmut "memlekette ne var ne yok" diye sorar, Yusuf "ne olsun, her şey bildiğin gibi" yanıtını verir. Yusuf gemici olma isteğini açıkladığında "biraz da biz gezelim dünyayı" der, Mahmut "her yer aynı" diye yanıt verir. Böylece daha filmin hemen başında iki karakterin de hem yaşadıkları yere yabancılaşmış hem de can sıkıntısı içinde olduklarını anlarız. Yusuf'un İstanbul'a geldiğinde bir umudu vardır ama belirsizlik onu hayalperestlikten uzak tutar. Mahmut'ta onun bile olmadığını görürüz, film boyunca yaşadığı sıkıntı halini bize sık sık hissettirir.

Ceylan'ın ilk üç filminde sıkılan karakterler erkektir, filmdeki kadınların sıkıntılarını fazla tanık olmayız. *İklimler*'deki sıkıntı filmin hem erkek hem de kadın ana karakterinde kendini gösterir. Film Bahar'ın sıkıntılı halleriyle başlar. İsa halinden daha memnun görünüyordur ama ayrılma teklifini getiren İsa olur. Belli ki İsa bu ilişkiden sıkılmıştır. Bahar'ın sıkıntısının kaynağı daha sonra anlayacağımız gibi, İsa'nın başka bir kadınla olan ilişkisini öğrenmiş olmasıdır. Ayrılık kararı alındıktan sonra Bahar'ın yaşamından uzaklaşır ve yalnızca İsa'nın yaşadıklarına tanık oluruz. Başlangıçta yalnız kalmaktan memnun gibi görünen İsa'nın,

bir süre sonra Bahar'ı özlediğini sandığını düşünürüz. Oysa filmin sonlarında, İsa'nın asıl sıkıntısının kaynağının kendi karakteri olduğu ortaya çıkar.

Üç *Maymun*'daki sıkıntı hali ise tüm aileye yansır. İstanbul'un gecekondu mahallelerinden birinde yaşayan Eyüp (Yavuz Bingöl), şoförlüğünü yaptığı patronunun arabayla birini ezmesinden dolayı suçu üstlenmek zorunda kalır. Ailesine daha iyi bir hayat sunmak için hapse giren Eyüp'ün karısı Hacer (Hatice Aslan) ve oğlu İsmail (Ahmet Rıfat Şungar) bu durumdan çok da şikâyet etmez. Eve para gelmiş, İsmail böylece servis şoförlüğüne başlamıştır. Hacer'in Eyüp'ün patronu Servet'e (Ercan Kesal) âşık olması işleri çıkmaza sürükler. Hacer, daha iyi bir hayat sürmek için Servet'le olmak istemektedir ama Servet Hacer'i yalnızca bir kaçamak olarak görmüştür. Eyüp hapisten çıkınca Hacer'le Servet arasındaki ilişkinin farkına varır ama bir şey diyemez, İsmail bu ilişkiyi bilip ses çıkaramaz. Filmdeki karakterlerin üç maymunu oynamasının verdiği sıkıntı film boyunca hissedilir. Nuri Bilge Ceylan ailenin dış dünyaya karşı yaşadığı yabancılaşmayı “dünyada sanki onlardan başka hiç kimse yaşamıyormuş gibi bir dünya yaratmak istedim” diye açıklar (Küçüktepepınar, 2012, s. 344). Ceylan, filmdeki sıkıntının izleyiciye de sirayet edebileceğini itiraf eder ve kurgu günlüğüne “basık tavanlı küçük bir ev, iç mekânlar ve karanlık köşelerle, klostrofobik, seyri zor bir film olacak galiba” notunu düşer (Ceylan, 2008b, s. 30).

Ceylan bir sonraki filmi *Bir Zamanlar Anadolu'da* ile taşra sıkıntısına geri döner. Bir ceset arama serüveni ile başlayan film, bizi doktorun, savcının, komiserin ve zanlının sıkıntıları ile başbaşa bırakır. Doktor Cemal (Muhammet Uzuner), sevdiklerinden uzak olduğu bu taşra kasabasında bulunmaktan çok da memnun olmadığını her fırsatta hissettirir. Ev bile tutmamıştır, hastanede bir odada yatıp kalkmaktadır. Kasabayı, her an terkedilecek bir yermiş gibi düşünür. Savcı (Taner Birsell) intihar eden karısının sıkıntısını hâlâ içinde taşır. Komiser Naci (Yılmaz Erdoğan) hasta olan oğlunun derdindedir ve kasabadan ayrılıp daha büyük bir şehirde yaşamak ister. Zanlı Kenan (Fırat Tanış), birkaç gece önce beraber içki içtiği birini

öldürmenin, belki de cinayeti işleyen özürlü kardeşinin suçunu üstlenmenin sıkıntısını yaşar. Film boyunca bu karakterlerin sıkıntısına tanık olmakla kalmaz, aynı zamanda “birbirine benzeyen, uzayan tekdüze yollarda” (Kesal, 2018, s. 21) bu sıkıntıyı biz de yaşarız.

*Kış Uykusu*’ndaki sıkıntı, hem yaşanan kasabayla ilgilidir hem de karakterlerin birbirlerine duydukları bıkkınlığın göstergesidir. Aydın eski bir tiyatro oyuncusudur ve Kapadokya’da bir otel işletmektedir. Karısıyla ve kardeşiyle kurmaya çalıştığı ama başaramadığı iletişimi yerel dergilere yazı yazarak kasabalıyla kurmaya çalışır ama o da tepeden bakarak kurduğu bir ilişkidir. Aydın her ne kadar “can sıkıntısı bir lükstür” şeklinde cümle kursa da o da karısı ve kardeşi gibi ilk fırsatta oradan kaçıp İstanbul’a gitmeyi düşünür. Aydın’ın karısı Nihal, kendinden yaşça büyük Aydın’dan iyice uzaklaşmış, artık yaşamaya mecbur kaldığı bu taşra kasabasında, hayır işleri yaparak var olmaya çalışmaktadır. Necla ise kocasından ayrıldıktan sonra kardeşi Aydın’la beraber kasabaya yerleşmiş ama yaşadığı can sıkıntısı onu İstanbul’a, kocasına dönmeyi düşünmeye itmiştir.

*Ahlat Ağacı*’nda üniversiteden mezun olduktan sonra ailesinin yanına gelen Sinan’ın sıkıntılarına tanık oluruz. Bir an önce işe girip doğup büyüdüğü kasabadan uzaklaşmak isteyen Sinan arkadaşıyla telefonda konuşurken, yaşadığı kasaba için “diktatör olsam buraya atom bombası atarım” der. Sinan bir yandan at yarışı oynayıp tüm parasını yitiren babasının (Murat Cemcir) ailede yarattığı sıkıntıyı, öte yandan uzun süredir yazdığı kitabını bastırmak için para bulmanın sıkıntısını yaşar. Filmin neredeyse her sahnesinde tanık olduğumuz Sinan’ın sıkıntılı hallerine, zaman zaman sohbet ettiği kişilerin sıkıntıları da eklenir. Örneğin köyün güzel kızı Hatice (Hazar Ergüçlü) okulu sıkıldığı için bıraktığını söyler. Hatta *Uzak*’taki Yusuf’un, Mahmut’a söylediği gibi, Hatice de Sinan’a “hep siz mi gideceksiniz, biraz da biz gidelim” diyerek, yaşadığı hayattan sıkıldığı için evleneceğini ima eder. Ceylan, bir söyleşide, aradan yıllar geçmesine ve Türkiye’nin çok değişmesine rağmen ilk filmlerinden bugüne değişmeyen tek şeyin “nerede olursa olsun kendini su katılmamış bir yabancı gibi hissediyor oluşu”

olduğunu ve “belki de filmlerini birbirine bağlayan asıl unsurun kurtulmayı bir türlü başaramadığı bu yabancılık hissi” olduğunu söyler (Küçüktepepınar, 2018, s. 65).

Ceylan’ın sıkılan karakterlerinin oluşturduğu filmin öykü evrenine karamsarlık hâkimdir. Hiçbir filmin sonunda karakterlerin yaşadığı sıkıntı hali giderilmez, filmin sonunda karakterler, daha olumlu bir kimliğe bürünmez. Ceylan, umut dolu bir finali bile muğlak bırakır. *Uzak*’ta ya da *Kış Uykusu*’nda filmin sonunda ana karakterin değiştiğine dair somut bir şey söylemez, izleyici sadece bunu umut edebilir. Bu yüzden, Ceylan’ın filmleri yavaş sinema filmlerinin genelinde olan karamsar havayı ve çözümsüzlüğü içinde barındırır.

## **ii. Ceset Peşinde Manda Yoğurdu Sohbeti**

Yavaş sinema filmlerinin taşıdıkları ıstırap dolu hikâyelerin ve iç sıkıntısını anlatma ısrarlarının filme serpiştirilen mizah ile hafifletilmeye çalışıldığını daha önce söylemiştik. Nuri Bilge Ceylan da filmlerinde mizaha yer verir. *Kasaba*’da film boyunca var olan sıkıntı hali, karla, yağmurla ya da rüzgârla oluşan kasvetli hava zaman zaman kendini gösteren ince mizahla dağıtılır. “Uygarlığın beşiği” ifadesinin İngilizcesini ve Fransızcasını söyleyen babanın Nusaybin’in Türkiye’de olduğunu bilmeyip Irak’ta olduğunu kendinden emin bir şekilde söylemesi, üstelik adının da Emin olması, babanın “bilgiççe” konuşurken uzun süre burnunu karıştırması, dedenin terzinin pantolonu için istediği elli lirayı çok bulup aşırı tepki göstermesi, öğretmeninin sıkıntıdan sınıfta yaptığı garip hareketler bu kasvetli havayı zaman zaman dağıtır.

*Mayıs Sıkıntısı*, *Kasaba*’yla karşılaştırıldığında mizah unsuru ağır basan bir filmidir. İstanbul’dan gelen Muzaffer’in, babası da dâhil olmak üzere kasabalıyla kurduğu diyaloglar ve oluşan tezat komiklikler yaratır. Babasının sık sık Muzaffer’in el kamerasını göstererek “filmler bununla mı çekiliyor” demesi, Muzaffer’in önce bir iki kez “hayır” deyip, sonra “evet bununla çekiliyor” diye geçiştirmesi, Saffet’in kameranın kendisini çektiğinden haberi olmadan, “bunun kırmızı ışığı yanıyor, kaset de dönüyor” demesi ve Muzaffer’in “yanar o, döner o” diye

geçıştirmesi sinemayı biraz bilen izleyicinin gülmesini sağlar. Muzaffer film içinde de küçük espriler ve oyunlarla izleyiciyi güldürür. Pire Dayı'nın evini sorduğunda, köylü kadının “Ne olacaktı?” diye yanıt vermesinin üstüne “Cinayet masasından geliyoruz, birkaç sorumuz olacaktı” diyen Muzaffer küçük bir kasabada, yaşını almış bir ihtiyarın evi sorulduğunda şüphe ile yaklaşan kasabalıyı tiye alır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda 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.

Ceylan, *Mayıs Sıkıntısı* kadar olmasa da *Uzak*'ta da zaman zaman mizaha yer verir. Özellikle Mahmut ile Yusuf'un diyalogları, *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki Muzaffer ile Saffet'in diyaloglarına benzer. 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. Yusuf Mahmut'un evinde Sezen Aksu kaseti ararken sıkça rastladığı Bach için “bu Bak kim abi bir sürü kaseti var” der. Muzaffer'in fareyi yakalamak için kurduğu tuzak konusunda Yusuf'u uyarması ve sonra tuzağa kendisinin yakalanması da filmin kasvetli havasını dağıtan sahnelerdendir.

Nuri Bilge Ceylan'ın mizahı, *İklimler*'de de kendini gösterir. İsa'nın Serap'la seviştiği sahne erotik bir anlam taşımaktan çok şiddeti ve mizahı barındırır. Serap İsa'yı evine davet ettiğinde İsa büyük bir hevesle gider ama Bahar'ın adı geçince aklı Bahar'da kalır. Televizyondaki deprem haberlerini bahane ederek, kendisine cilve yapan Serap'ı acıklı ifadeyle “deprem” diyerek reddeder. Bahar'la minibüste yalnız kaldığında, Bahar'a karşı romantik sözler sarf etmeye çalışır ama hem bunu yapabilecek samimiyetten uzaktır hem de ikide bir minibüsün kapısı açılır ve birileri minibüse bir şeyler bırakır. Bu sahne için Ceylan “o sahnede amacım komik olmak değil, gerçekçi olabilmektir. Bu da aslında gösteriyor ki gerçeğe

yaklaştığımızda mizah kendiliğinden ortaya çıkıyor” der (Ciment & Tobin, 2016, s. 124). Tüm bu sahneler absürt sayılabilecek bir mizah içerir.

Ceylan, melodrama kaçan bir öyküye sahip *Üç Maymun*’da da mizaha yer verir. Servet, Hacer’i arabasına almak için durunca arkadaki araba sürekli korna çalar. Servet sinirlenir ve arkadaki araçtakiyle kavga etmek için araçtan hışımla çıkar. Arkadaki arabada iri yarı adamları görünce birden yumuşar ve bir dakika izin istediğini belirten bir işaret yapar. Ceylan, Servet’in korkak karakterini bu sahnede açığa çıkarır.

*Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde, kasabalıların birbirleriyle olan çekişmeleri mizahi durum oluşturur. Filmdeki diyalogların büyük bir çoğunluğu içinde mizah taşır. Savcının sıkça tuvalete çıkması, uzun uzun yapılan manda yoğurdu muhabbeti, muhtarın evinde geçen sohbetler izleyiciyi güldürür. Ceylan’ın mizahı bu diyalogların bazılarında absürte kaçır. Muhtarın köye morg yapmak istemesi, ceset için keşif yapılan yere giderken yemek muhabbetinin yapılması, Arap’ın, arabasının bagajına konulan cesedin yanına iki kavun atması, otopsi sırasında, cesette külot olmadığı için otopsi teknisyeninin “her an işe hazır halde dolaşıyormuş rahmetli” yorumunu yapması, savcının Clark Gable’a benzetildiğinde saçlarıyla oynaması absürt ya da komik durumlardır.

*Kış Uykusu*’nda Aydın’ın içine düştüğü durumlar da zaman zaman mizah barındırır. Levent öğretmene “Bülent” demesi, onu ziyarete gelen imamın ayakları kokuyor diye yerel gazeteye dinle ilgili yazı yazması, aslında parayı önemsemediğini söyleyip, kırılan camın parasını ezberden söylemesi, motorcu misafir ile kurduğu diyaloglar izleyiciyi güldürür.

*Ahlat Ağacı* da tıpkı *Bir Zamanlar Anadolu’da* gibi zaman zaman diyalogların içinde, zaman zaman da davranışlarda gizli mizahla doludur. Köy imamlarının, bahçedeki elma ağacından elma çalmaları, Sinan’ın dedesine altın borcu olan imamdan borcunu bir türlü isteyememesi, Sinan’ın yazarla ve kum ocağı sahibiyle kurduğu diyaloglar zaman zaman

absürte kaçan bir mizah içerir. Ceylan, mizahi öğelerin çoğunun çekimler sırasında aklına geldiğini söyler (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 271) ve *Kış Uykusu*'ndaki bir sahneden örnek verir. Tren istasyonundaki sahnede, Hidayet (Ayberk Pekcan), Aydın'ın yanına oturmak için, yandaki adama "kaysana" der. Adam ise kapıdan soğuk geldiğini söyleyerek kayamayacağını söyler. Hidayet adama şaşkın ve sinirli bir şekilde bakar. Ceylan bu sahnede Ayberk Pekcan'ın haberi olmadan orada oturan adama kaymamasını söylemiştir ve Pekcan'ın şaşkınlığını kaydetmek istemiştir (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 272). Bütün bu örneklerden de anlayacağımız gibi Nuri Bilge Ceylan sinemasında yavaş sinemanın absürt mizah tercihi kendini hissettirir.

#### **b. "Yalnız ve Uyumsuz Ahlat Ağaçları"**

Daha önce de belirtildiği gibi Nuri Bilge Ceylan filmleri sıkıntılı karakterleri barındırır. Ceylan, daha çok erkek karakterlere odaklandığı için "sıkılan" karakterlerin çoğu erkektir. *Kasaba*'da ailenin ağaçların altında uzunca sohbet ettiği sahnelerde daha çok baba, dede ve Saffet konuşur. Bu yüzden onların karakteri daha belirginleşir. Baba Emin (Sercihan Alioğlu) iyi eğitim almış ama sonunda kasabaya yerleşmek zorunda kalmış, bu yüzden kendini fazlasıyla önemseyen bir insandır. Dede (Mehmet Emin Ceylan) kasabayla ve hayatla barışıktır, kalan ömrünü "tanıdığı için rahat hissedeceği" kasabada huzurlu geçirmek ister. Saffet ise artık hayatta olmayan babası gibi, bir an önce kasabadan ayrılmak istemektedir. Kasabayı sevdiğini ama kasabalıyı sevmemediğini, bu yüzden gitmek istediğini söyler. Emin bu görüşü benimsemiyor gibi görünse de "tek dostunun kitaplar olduğunu" itiraf eder, böylece onun da kasabalıya uzak durduğunu anlarız. Dede Saffet'i, babası gibi "hiçbir işte dikiş tutturamamasıyla", Emin'i kasabayı "terk etmek" için okuması ama okuduktan sonra tekrar kasabaya "dönmesiyle" eleştirir. Filmdeki kadınlar, anne (Semra Yılmaz) ve nine (Fatma Ceylan) ise uzlaşmacı kimlikleriyle öne çıkarlar, karakterleriyle ilgili fazla bilgiye sahip olamayız. Zaten bu uzun sohbette daha çok dinleyici konumundadırlar. Filmin aile içi sohbetin olduğu son sekansı

dışında suskunluğa vurgu yapan bir yapısı olduğu söylenebilir. Tunca Arslan filmi “Yağmurun, yaprak hışırtısının, odun ateşinin, allanıp pullanmamış günlük konuşmaların ve ‘anıların’ ötesinde sessizliği hedefleyen bir film” (Arslan, 2007, s. 71) olarak tanımlar. Hasan Akbulut da Nuri Bilge Ceylan sinemasının yalnızca göze, kulağa seslenmediğini, diğer duyu organlarını da harekete geçirdiğini söyleyerek “Rüzgârın uğultusu, ağaçların hışırtısı, ormanın kokusu, kuşların ötüşü, çürümüş yiyeceğin ve ayakların kokusu, kara bulanmış çorapların ıslaklığı ve gürül gürül yanan ateşin sıcaklığı onun sinemasında hissedilir” der (2005, s. 49). Bu yüzden *Kasaba*’da insanlardan çok doğanın konuştuğu, izleyicinin doğayı ve doğal hissettiği söylenebilir.

*Mayıs Sıkıntısı*’nda da erkek karakterler ön plandadır. Muzaffer dışındaki karakterler, kasaba yaşamının getirdiği saflık içinde sıkıntılarını yaşarlar. Muzaffer ise artık “şehirli” olmuştur. Yalan söyler, geçirir, bencil davranmaktan kaçınmaz. Kasabadaki yaşama tamamen yabancılaşmıştır, tek derdi filmini çekmektir. Örneğin Pire Dayı’nın karısının ölmüş olması onu ilgilendirmez, o Pire Dayı’nın rol yapıp yapamayacağıyla ilgilenir. Babasının kastrocuları dert etmesini anlayamaz, nasıl olsa arazi elden gidecektir. Alaycıdır, çevresindekilerle dalga geçer. Filmin sıkıntı yaşamayan tek karakteri olan anne ise tıpkı *Kasaba*’daki kadınlar gibi, daha uzlaşmacı ve daha çözüm odaklı görünür. Fazla dert etmez, aksine sıkıntının ortadan kalkması için çözüm önerir, ortalığı sakinleştirmeye çalışır. Baba kastrocuların ağaçlara koyduğu işaretleri görünce filmi bırakıp gider, anne onu “çocuğun filmini bitirelim” diyerek ikna etmeye çalışır.

Filmdeki yavaşlığı sağlayan unsurlardan biri de karakterlerin sessiz ve yavaş olmalarıdır. Küçük Ali bile, yumurta çaldığı sahne dışında hep yavaş yürür, sanki gideceği yere (muhtemelen eve ya da okula) olabildiğince geç gitmenin hesabını yapar gibidir. Baba, tarlasında çalışırken gayet hareketlidir ama evde çoğu zaman esner ya da uyuklar. Muzaffer, babası çalışırken bile ona yardım etmeyi düşünmez, elinde senaryonun yazılı olduğu kâğıtlar

ya da kamera ile oturmayı tercih eder. Saffet ise daima düşüncelidir ve ortalıkta dolanmakla ya da kahvede boş boş oturmakla meşguldür. Karakterler günlük rutin konuşmaları bile yapmaktan bazen kaçınırlar.

*Uzak*'ta sanki *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki Muzaffer ve Saffet'in İstanbul'daki hallerine tanık oluruz. Kasabadan İstanbul'a hemşerisi Mahmut'un yanına gelen Yusuf, *Mayıs Sıkıntısı*'nda İstanbul'a gidip bir süre Muzaffer'in yanında kalmak isteyen Saffet gibidir. Yusuf saftır, özellikle kadınlarla ilişkilerinde toydur. Onlarla nasıl konuşacağını bilmez, hatta bazen onları takip eder ya da taciz eder. Mahmut ise kadınlarla ilişkisinde kendinden emin görünür ama aslında onun da bu konuda başarılı olduğu söylenemez. Boşandığı karısı ya da sevgilisiyle kurduğu ilişki çok sağlıklı değildir. Mahmut, aynı zamanda korkaktır. Yusuf'a sinirlenip o görmeden ayakkabılarını tekmeler, sonra Yusuf'un annesiyle telefonda öfkeli konuştuğunu duyunca, çekinir, ayakkabıları düzeltir. Mahmut'un Yusuf'a bağırdığı sahnede sarf ettiği sözler *Kasaba*'daki Emin'in, yeğeni Saffet'e söyledikleriyle neredeyse aynıdır. Mahmut da Emin de "her şeyi tırnaklarıyla kazdıklarından ve karşı tarafın (yani Yusuf'un ve Saffet'in) bunu bilemeyecek kadar cahil olduğundan" bahsederler.

Ceylan'ın *Uzak*'taki kadın karakterleri yine siliktir, filmde onlarla ilgili izleyiciye fazla ipucu verilmez. Mahmut'un boşandığı karısı yeni kocasıyla belki daha mutlu değildir ama Mahmut'la olduğundan daha huzurlu olduğunu hissettirir. Mahmut'un evli sevgilisi de Mahmut'la ilişkisinde benzer huzursuzluğu yaşar. Dolayısıyla bu karakterleri ancak Mahmut'la kurdukları (ya da kuramadıkları) iletişimle tanırız.

Mahmut konuşmamayı tercih eden bir yapıya sahiptir. Annesi telefon eder açmaz, kız kardeşi annesine olan ilgisizliğinden yakınıp yanıt vermez, insanlarla diyalog kurmamak için cep telefonu bile almaz. Eski karısıyla da iletişim kuramaz, daha çok vicdanını rahatlatma derdindedir. Sevgilisi olan kadınla hiç konuşmaz bile. Ceylan, senaryodaki bazı bölümleri

alternatif olarak diyalogsuz çeker ve filmde bunları kullanır. Mahmut, eski karısı Nazan ile senaryoda daha uzun ve zaman zaman tartışarak konuşur, ama filmde bu konuşma çok daha az ve daha durgun, dramatik çatışmadan uzaktır. Senaryoda Mahmut'un, sevgilisi Serap ile yaptığı konuşmalar ise filmde tamamen atılmıştır. Kasabadan gelen Yusuf, Mahmut'la kıyaslandığında konuşmaya daha meyillidir ama Mahmut'un mesafeli tavrı onunla diyalog kurmasını engeller. Bir otel odasında, belki de kendini Mahmut'a en yakın hissettiği anda sunduğu "beraber gemici cıgarası yakma" teklifi reddedilince Mahmut'la istediği gibi bir diyalog kuramayacağını anlar.

Mahmut ve Yusuf'un yavaşlığı, filmde kendini sıkça belli eder. Mahmut genelde televizyon karşısında uzanır. Annesinin yanına gittiğinde ise onun koltuğunda bu kez Yusuf uzanır. İki karakterin de hiç acelesi yoktur. Mahmut, gizlice Yusuf'un telefon konuşmasını dinlerken, yakalanmamak için acele edince mutfaktaki fare kapanına yakalanır. Hızlı hareket etmek Mahmut'a göre değildir.

*İklimler*'de, İsa karakterinin, Ceylan'ın daha önceki filmlerinde gördüğümüz erkek karakterlerden çok daha olumsuz yansıtıldığına tanık oluruz. *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki Muzaffer ve *Uzak*'taki Mahmut da bencillik ve kibir konusunda İsa'ya benzerler ama onun kadar yıkıcı değildir. Hatta Muzaffer ve Mahmut'un çektiği sıkıntı ve yabancılaşmayı İsa yaşamıyor gibidir. Onun derdi daha çok özgürlüğünü kısıtladığına inandığı insanlardır. Onları çevresinden uzaklaştırdığında sıkıntının da yok olacağına inanmaktadır. İsa'yı bu kadar olumsuz gösteren aslında Bahar'ın ilişkide mağdur taraf olmasıdır. Bir söyleşide Ceylan, İsa karakterine karşı neden acımasız olduğu sorulduğunda "kendi çektiğiniz ve rol aldığınız filmde kendinize methiyeler düzerseniz buna kimse inanmaz, tersine sinir olurlar!" yanıtını verir (Ciment & Tobin, 2016, s. 121). Aslında *İklimler*'in senaryo aşamasında Ceylan daha tarafsız kalmış, Bahar'ın da olumsuz yanlarını öne çıkarttığı olmuştur. Örneğin senaryoda Bahar, Kaş'ta bir süre ortadan kaybolur, İsa gün boyu onu arar ve çok merak eder. Akşamüzeri

karşılaşırlar. İsa Bahar’a nerede olduğunu sorduğunda “belki Serap’la konuşmak istersin diye seni yalnız bıraktım” yanıtını alır (Ceylan, 2009, s. 16-17). Oysa Bahar, yalnızca İsa’yı cezalandırmak için ortadan kaybolmuştur. Başka bölümlerde de Bahar benzer çocukça davranışlarda bulunur. Ancak Ceylan filmde bunların hiçbirini kullanmaz. Böylece senaryoda olan ve İsa’ya daha sempatiyle bakmamızı sağlayabilecek birkaç sahne de Ceylan tarafından ortadan kaldırılmış olur. İsa karakteri neredeyse tüm davranışlarıyla olumsuz yansıtılır. Taksi şoförüne fotoğraf göndereceğini söyleyip, adresin yazılı olduğu kâğıdı hemen atması, sevgilisi Serap’ın (Nazan Kesal) aynı zamanda arkadaşının sevgilisi olması İsa’nın ne kadar bencil ve kendi dışındaki insanları umursamayan bir yapıda olduğunu gösterir. Kendi karakterindeki tutarsızlıklar da pek çok sahnede açığa çıkar. Sömestr tatilinde Moskova’ya gideceğini söyleyen arkadaşına bu mevsimde soğuk yere gitmenin delilik olacağını, kendisinin sıcak memleketlere gideceğini söyleyip, Bahar’ı görmek için Ağrı’ya gitmesi; Bahar’a çok değiştiğini ve onunla birlikte İstanbul’a dönmesini istediğini söyleyip, daha sonra Bahar’ın “çekime geç kalmaması gerektiğini” söyleyerek onu başından savması; sevgilisi Serap’la beraber olmak için çok tutkulu görünüp, Serap onu evine davet ettiğinde isteksiz olması hep İsa’nın yaşadığı tutarsızlıkları gösterir. *Mayıs Sıkıntısı*’nda Muzaffer de Saffet’i önce “sana nasıl olsa İstanbul’da bir iş buluruz” vaadiyle kandırır, sonra da film çekimi bittiğinde, aslında İstanbul’da yaşamamanın çok zor olduğunu ve Saffet’in kasabada kalması gerektiğini söyler.

*İklimler*’in kadın karakterleri zıt özellikler taşır. Bahar, neredeyse mükemmel olarak çizilmiştir. Zaman zaman huysuzluk yapsa da bu ilişkideki mağdur taraftır. Duygusaldır, ancak aynı zamanda akılcıdır. İsa’nın, ayrıldıktan sonra arkadaş kalalım önerisini kabul etmez, hatta onu hiç arayıp sormaz. İsa’nın yanında güçlü olmasa da Ağrı’da, işinin başındayken, birlikte çalıştığı insanları organize etmesi, hatta onlarla konuşurken bazen onları sertçe eleştirmesi güçlü kadın karakteri çizmesine neden olur. Serap ise Bahar’ın tersine, daha olumsuz çizilir. Aldatmak, onun için sıradan bir davranış gibidir. İsa’nın ona kötü davranmasına rağmen, hatta

tecavüze yaklaşan bir cinsel ilişkiden sonra, yine de İsa'yı arar. Bu yönüyle sanki İsa'nın kadın hali gibidir: Bencil, yalnızca kendi zevklerini düşünen bir karakter.

Nuri Bilge Ceylan, *İklimler*'de diyaloga fazla yer vermez. Ebru Ceylan film için “geveze değil” tanımlamasını yapar (Kırmacı, 2009, s. 191). Yönetmen senaryodaki pek çok diyalogu filmde kullanmaz. Örneğin İsa'nın arkadaşı Arif'in uzun bir İpek Yolu macerası vardır, daha sonra eski sevgilileri hakkında, yeni sevgililerinin yanında sohbet ederler. Bütün bu diyaloglar atılmıştır. Beş dakikadan daha uzun süren tek çekimden oluşan akşam yemeği sahnesi, genelde kısa ve gergin konuşmalarla geçer. İsa'nın Bahar'ın ağlamasından etkilenip, onu geri dönmesi için ikna etmeye çalıştığı minibüs konuşması da zaman zaman ne diyeceğini bilememekten, zaman zaman da minibüse birilerinin girip çıkmasından dolayı kesintiye uğrar. İsa'nın en konuşkan olduğu sahneler, sevgilileriyle değil, ailesiyle ya da işyerindeki oda arkadaşıyla beraber olduğu sahnelerdir. Buralardaki diyaloglar da günlük konuşmaların ötesine geçmeyen, altı boş, çoğu zaman formalite icabı yapılmış konuşmalardır. Ceylan “her filmimde daha sade ve minimalist olmaya eğilimim artıyor. *İklimler*'i çekerken gerekli olmayan şeylere karşı ne kadar acımasız hale geldiğimi fark ettim. Fazlalıktan neredeyse utanıyordum” der (Ciment & Tobin, 2016, s. 123).

*Üç Maymun* filmi dört karakter etrafında şekillenir. Hatta Ceylan filmde, dört karakterden başka kimsenin yüzünü göstermeme kararı aldığını söyler (Ceylan, 2008b, s. 16). Ceylan'ın bu filmdeki erkek karakterleri biri dışında masumdur. Baba Eyüp, ailesinin daha iyi yaşaması ve patronuna duyduğu minnettarlıktan ötürü patronun gerçekleştirdiği kazayı üstlenir ve hapse girer. Oğlu İsmail umudunu patronun vereceği parayla alınacak olan/alınan arabaya bağlayan gariban biridir. Patron Servet Bey ise aksine çıkarları uğruna herkesi kullanmaya meyillidir. Şoförü Eyüp'ü kazayı üstlenmeye ikna eder çünkü seçimler vardır ve o da adaydır, imajı zedelensin istemez. Eyüp'ün karısı Hacer'e yaklaşır ve onunla ilişkiye girer, ama karısından boşanmak gibi bir isteği yoktur. Hatta Eyüp hapisten çıkınca, Hacer'i başından defetmeye

çalışır. Parasının gücüne güvenen Servet buna rağmen korkaktır. Kaza yapınca bununla nasıl baş edeceğini bilemez, Eyüp hapisten çıkınca tedirgin olur, trafikte arkadan kornaya basılınca, kavga etmek için hışımla arabadan çıkar ama dayak yiyeceğini anlayınca hemen yumuşar. Filmin kadın karakteri Hacer ise Ceylan'ın önceki filmlerindeki kadın karakterlerden çok daha olumsuz gösterilir. Oğlu için Servet Bey'in yanına gidip para isteyen Hacer, başta fedakâr anne ve eş rolü üstlense de film ilerledikçe, kocası Eyüp'ten uzaklaştığını ve Servet'e saplantılı bir şekilde bağlandığını görürüz. Ceylan, sinopsiste filmin sonunda İsmail'in işlediği cinayeti Eyüp'ün üstlendiğini yazar (Ceylan, 2012, s. 13) ama filmi başka bir şekilde bitirir. Filmin adından da anlaşılacağı gibi Hacer'in Servet'le ilişkisinin farkedilmesiyle birlikte karakterler üç maymunu oynarcasına sessizliğe bürünür.

Ceylan'ın bir sonraki filmi *Bir Zamanlar Anadolu'da* çok daha derinlikli karakterler sunar. Öykü dört ana karakter etrafında şekillense de yan karakterler de çok detaylı çizilmiştir. Doktor Cemal, İstanbul'dan taşraya gelmiştir ve kasabadaki yaşamı gözlemleyen konumundadır. Komiser Naci, artık kasabada yaşamaktan sıkılmıştır ve doktora “aklı varsa bir an önce kasabayı terk etmesi gerektiğini” öğütler. Savcı Nusret, görevini yaparken, mesleğinin getirdiği gücü kullanmaktan çekinmez. Komiseri azarlar, muhtara yemek hazırlatır, hatta evine götürmek için bir kavanoza bal konmasını bile söyler. Bütün bunlar kasabadaki ilişkiler düşünüldüğünde çok normaldir. Zanlı Kenan ise filmin en sessiz karakteridir. Filmin hemen başında birlikte içki içtiği Yaşar'ın öldürülmesi olayına karışması, Yaşar'ın oğlunun aslında kendi oğlu olduğunu sanması, cinayetten sonraki günler uykusuz olması gibi nedenler onu aynı zamanda bitkin de düşürmüştür. Filmin diğer karakterleriyse aksine epeyce konuşkandır. Komiser sürekli bir şeyler anlatmaktadır. Akşamın ilk saatlerinde cinayet için keşfe çıkıldığında sohbet daha keyfliyken, gece ilerledikçe, ceset bulunamadığı için savcıdan azar işitince komiserin de keyfi kaçır, kasabadaki yaşamın zorluğuna ya da savcının tuzukuruluğuna değinir. Savcı komiserden daha az konuşkandır ama hiçbir sebep yokken doktora karısının

ölümünden bahseder. Doktorla savcının bu konudaki sohbeti film boyunca devam eder. Doktor ise daha çok dinleyendir. Kasabaya dışarıdan gelmiştir ve anlatmak isteyeceği fazla bir şey yoktur. Ceylan, bir söyleşide, filmlerinde sessizliğe alışıldığı için manda yoğurdu muhabbetinin şaşırtıcı olduğunu ima eden bir soruya bu muhabbetin “bir öğleden sonra ‘hemen hallediverip döneceğiz’ düşüncesiyle yola çıkmış ekipte cesedi bulamamanın yaratacağı endişenin henüz başlamadığını göstermesi açısından önemli olduğunu” söyleyerek yanıt verir (Küçüktepepınar, 2019, s. 246).

Filmdeki yan karakterler de (Arap, muhtar vs.) konuşkandır ama bu sohbetler gündelik kasaba sohbetlerinin ötesine geçmez. Buna rağmen karakterleriyle ilgili önemli ipuçları verirler. Muhtar, savcıdan köyü için olduğunu iddia ettiği bir şeyler talep eder, Arap, daima bir şeyler yeme derdindedir ve savcının şoförüyle didişme içindedir. Komutan da kendini önemsetmek için zaman zaman komiserle yetki tartışmasına girer. Filmin her karakterinde kasabadaki gündelik yaşamın içinde gördüğümüz ama fark etmediğimiz detaylar, kısır çekişmeler ön plana çıkarılır. Ceylan’ın daha önceki filmlerindeki yan karakterler, ana karakteri tanımlayan, detaylandıran birer yardımcı unsurken, *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmindeki yan karakterler ana karakter gibi detaylı çizilmiştir.

*Kış Uykusu*’ndaki Aydın emekli bir tiyatro oyuncusudur ve Kapadokya’da otel işletmektedir. Ondan yaşça küçük karısı Nihal ve kızkardeşi Necla ile beraber yaşamaktadır. Zengindir, yoksulların dünyasına uzaktır. Yerel gazeteye yazılar yazarak, aslında çok da ilgilenmediği konularda fikir beyan etme gereği hisseder, çünkü ancak bu şekilde önemseneceğini düşünür. Nuri Bilge Ceylan filmin büyük bir bölümünde bize Aydın’ı anlatır: Onun kendini fazlasıyla önemsemesini, arasının bozuk olduğu karısının gözüne girmeye çalışmasını, her durumda kibirli davranışlarını, kendisine en yakın görünen kızkardeşiyle bile doğru düzgün bir iletişim kuramamasını, neredeyse bütün zaafalarını. Zenginliğinden ötürü çok güçlü gibi görünür ama korkaktır. Köpekten korkar, kiracısının evine gittiklerinde arabada

durmayı tercih eder. Din adamlarıyla ilgili yazdığı yazıda, başına bir şey gelmemesi için yazıya “İslamiyet yüksek kültür dinidir” ifadesini ekler. Başkalarını önemsemez. Öğretmen Levent’e iki kez “Bülent” diye seslenir, kiracılarının adını hatırlamaz. Hatta onları beğenmez ve aşağılar. Nihal onun tüm insanlardan nefret ettiğini söyler. Ceylan, bütün bunlara rağmen karakterleri oluştururken tarafsız kalmaya çalıştığını belirtir (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 267-268). İzleyici, Aydın’ın bencilce tavırlarına rağmen onun bu varolma çabasına acır, film ilerledikçe onun çaresizliği izleyiciyi etkiler. Aydın’la arasındaki yaş farkından dolayı, belki de daha mağdur görülen Nihal’in, yoksulların yaşamını anlamaktan uzak, yalnızca onlara lütuf sunan bir karakter çizmesi, Necla’yı anlamak için çaba harcamaması, aslında onun da bencilliğini ortaya koyar. Filmin sonunda Ceylan, Aydın’ı iç sesiyle karısıyla konuşturur. Belki de izleyicinin Aydın’ın değişebileceğine inanmasını ister. Ceylan, *İklimler*’deki İsa-Bahar ilişkisinin bir benzerini *Kış Uykusu*’nda da karşımıza çıkarır. İki çift arasında da yaş farkı vardır ve bu durum ilişkide sorun yaratmaktadır, iki filmde de erkek karakter, kadın karaktere değiştiğini söyler. *İklimler*’de, İsa’nın değişmediğini anlarız, bu değişim lafta kalmıştır. *Kış Uykusu*’nda ise Aydın’ın ehliileştirmek için yakalattığı atı serbest bırakması ve filmin sonunda daha güçsüz bir tablo çizmesi onun değişebileceğine inancımızı diri tutar.

*Kış Uykusu*’nda diğer karakterlerin de tıpkı *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmindeki gibi ustaca çizildiği söylenebilir. Aydın’ın yardımcısı Hidayet tam bir işbirlikçidir. İmam Hamdi, ailesini geçindirmek için eğilip bükülmekten geri durmaz, ağabeyi İsmail ise bencillığe varacak kadar gururludur. Aydın’ın arkadaşı Suavi, öğretmen Levent, oteldeki motorcu misafir gibi diğer karakterler de tüm zaaflarıyla ortaya konur.

Benzer karakter zenginliğine *Ahlat Ağacı*’nda da rastlarız. Tıpkı *Kış Uykusu*’ndaki Aydın gibi, *Ahlat Ağacı*’nda da Sinan filmin odağındadır. Öyle ki neredeyse Sinan’ın olmadığı sahne yoktur. Sinan üniversiteyi bitirmiş ve kasabaya dönmüştür. Diğer arkadaşlarının aksine üniversite okumuş, kitap okumayı seven, entelektüel biridir. Bir yandan kasabalı kimliğini ve

ilişkilerini korur, öte yandan artık daha büyük denizlere yelken açmak ister. İşe girmek, kitabını bastırmak, babası gibi kasabaya tıklı kalmamak ister. Babası İdris, at yarışı tutkusu yüzünden çok para kaybetmiş, bütün kasabalının artık acıdığı biri olmuştur. Bu yüzden iyice yalnızlaşmıştır. En yakın dostu “onu hiç suçlamayan” köpeğidir. Sinan babasıyla konuşurken kendini, babasını, hatta dedesini “yalnız, uyumsuz ahlat ağacı”na benzettiğini söyler. Sinan’ın annesi Asuman (Bennu Yıldırım) genç yaşta evlenip kasabada kalmıştır. Günleri televizyon izleyerek geçer. Onun da yalnız olduğu söylenebilir. Yine de çevresiyle komşulardan para isteyebilecek kadar diyalogu vardır. Sinan’ın annesiyle kurduğu diyalog, babasıyla kurduğundan daha iyidir. Annesine çoğu zaman babasını kötüler, kitabı çıktığında “Sevgili anacığım, her şey senin sayende ve yalnızca senin için” diye imzalar. İnsanları sevmediğini annesine itiraf eder. Baba, *Üç Maymun*’daki gibi, bu ilişkinin dışında kalır. Filmdeki tüm karakterleri Sinan’la yaptıkları konuşmalardan tanırız. Ceylan, Sinan’ın yazarla ve imamlarla yaptığı konuşmalar aracılığıyla bize hem Sinan’ı hem bu karakterleri tanıtır, hem de bir yönetmen olarak tartışmak istediklerini tartışır.

Ceylan’ın *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmine kadarki karakterleri konuşmayı fazla tercih etmeyen, suskun karakterlerdir. *Kasaba* filminin son sekansındaki sohbet ise filmin anlatısının dışında durur. Atilla Dorsay, “kuşak ve kültür farklılıklarını, kasabalı veya kentli olmanın uyumsuzluğunu yansıtan bu uzun konuşmaların seyirci için ilginçlik taşımadığını” söyler (Dorsay, 2007, s. 80). Jonathan Romney de “görüntülerin ve seslerin incelikli bir orkestrasyonu olan filmin ilk 45 dakikasının nefes kesici güzellikte olduğunu ama ardından gelen yarım saatlik ateş başı sahnesinin bu güzelliği biraz gölgelediğini” belirtir (Romney, 2007, s. 80). Ceylan, daha sonraki *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*, *İklimler* ve *Üç Maymun* filmlerinde karakterlerini fazla konuşturamaz. Hayat üstüne uzun sohbetler yerine, en fazla kısa süreli gündelik konuşmalar vardır. *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmiyle birlikte Ceylan’ın sinemasına uzun diyaloglar yeniden girer. Ancak bu filmdeki sohbetlerin de gündelik sohbetler olduğuna tanık oluruz.

Karakterler daha konuşkandır ama sohbetler fazla derin değildir. *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*, sohbetlerin uzunluğu ve “derinliği” ile diğer filmlerden ayrılır. Ceylan, eski filmlerini beğenmeyen bazı insanların diyalogların fazlalığından dolayı *Kış Uykusu*’nu beğendiğini, belki de bazı izleyicilerin diyalog aracılığıyla bağlantı kurmayı sevdiğini söyler (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 274). *Ahlat Ağacı* filminden sonra yapılan bir söyleşide de son birkaç filmde diyalogların giderek arttığını kabul eder ama her an sükunete doğru çark edebileceğini belirtir (Kural, 2018, s. 64).

Nuri Bilge Ceylan ilk filmlerinde oyuncularını yakın çevresinden seçer. Kısa filmi *Koza*’daki erkek ve kadın kendi anne-babasıdır. *Kasaba*’da yine anne-babasına rol verir. Diğer oyuncuların hepsi ya akrabası ya da tanıdıklarıdır. *Mayıs Sıkıntısı*’nda da profesyonel oyuncu kullanmaz. Yalnızca küçük Ali karakteri için seçme yapar ve yaklaşık bin çocuk arasından onu seçer (Göktürk & Çapan, 2003, s. 110-111), kendi anne-babası, akrabası Mehmet Emin Toprak ve arkadaşı Muzaffer Özdemir başrolüdür. *Uzak*’ta ilk kez profesyonel oyuncu ile çalışır ama onlar da yan rollerdedir. Zuhal Gencer Erkaya, Mahmut’un eski karısı; Nazan Kesal (o zamanki soyadı Kırılmış) ise sevgilisi rolündedir. Başrolde ise yine Ceylan’ın tanıdıkları Mehmet Emin Toprak ve Muzaffer Özdemir vardır. Ceylan bu üç filmde neredeyse aynı oyuncularla çalışır, neredeyse aynı hikâyeyi anlatır. Bir röportajda “İsrar etmeyi seviyorum, belki de biraz aynı filmi elli yıl boyunca çeken Ozu gibi!” der (Ciment, 2003a, s. 97).

Ceylan amatör oyuncularla çalışmaktan gayet memnundur: “Sinema karşısında son derece masum insanlar, sinemayı çok az biliyorlar. Belki de böylesi daha iyi, çünkü sonradan ne olacağı ile yani neticeyle ilgilenmiyorlar. Aynı şekilde metinlerini ezberlemiyorlar, bir sonraki planın ne olacağını bilmiyorlar, senaryoyu merak etmiyorlar” (Ciment, 2003a, s. 94). Ceylan’ın amatör oyuncuları tercih etme sebebi gerçekliği yakalamak ve profesyonel oyuncunun oluşturabileceği olası “rol yapıyor” duygusunun izleyicide oluşmasını önlemektir. Örneğin *Uzak* filminin senaryosunda Mahmut ile Serap’ın sevişme sahnesi için “sevişme

sahnesi gerçekçi olmalı, kesinlikle erotik olmamalı ve sonuçta biraz kötü bir duygu bırakmalı” (Ceylan, 2004, s. 16) diye not düşer.

Ceylan, *İklimler*’de alışık olduğumuz oyuncularından vazgeçer ve eşi Ebru Ceylan’la birlikte başrolü paylaşır. Bu filmde de yine yan rollerde profesyonel oyunculara rastlarız. *Üç Maymun*’la birlikte Ceylan’ın amatör oyunculardan tamamen vazgeçtiğine tanık oluruz. *Bir Zamanlar Anadolu’da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmleri popüler isimlere yer verir. Özellikle *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminden sonra Ceylan sinemasında diyalogların arttığı, bu yüzden dramatik çatışmaların daha inandırıcı olması için profesyonel oyunculuğa ihtiyaç duyulduğu söylenebilir. *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde Yılmaz Erdoğan, *Kış Uykusu*’nda Demet Akbağ ve *Ahlat Ağacı*’nda Murat Cemcir, tanınmış komedi oyuncularıdır ama bu filmlerde kendi komik tiplerinin dışına çıkarlar. *Ahlat Ağacı* filminin kamera arkası görüntülerinden anladığımız kadarıyla Ceylan profesyonel oyuncularla çalışırken onların doğal, sahici olmalarına epeyce zaman harcar (Ceylan, 2019b). Amatör oyunculara rol yaptırmak kadar (belki de daha zor olan) profesyonel oyuncuya rol yaptırmamaktır. Ceylan’ın filmlerini ve diyaloglarını sahici kılan belki de bu doğallıktır. Ceylan *Üç Maymun* filminin çekimleri bittikten sonra tuttuğu kurgu günlüğünde “tiyatrocular söz konusu olduğunda seçilen plan genellikle son çekim oluyor. Amatörlerde ise tam tersi” der (2008b, s. 9). Amatör oyuncuların ilk yaptıkları rolün daha sahici olduğunu, çekimi tekrar ettirdikçe sahiciliğin ortadan kalktığını, profesyonel oyunculara ise sahiciliği yakalamak için daha fazla çekim yapmak gerektiğini anlatmak ister.

Ceylan’ın filmlerindeki erkek karakterler genelde ifadesizdir, büyük duygusal patlamalar yaşamazlar. Çoğu zaman yanlış adım da olsa, sanki her adımları hesaplı atılıyormuş gibidir, akılcıdırlar. Dramatik çatışmanın en yoğun olduğu sahnelerde bile erkek karakterlerdeki ifadesizlik sürer. Örneğin *Kış Uykusu*’nda İsmail, Nihal’in kendisine verdiği paraları ateşe atarken çok sakin. Nihal’le Aydın tartışırken, Nihal’in duygusal olarak en fazla etkilendiği

anlarda Aydın sinir bozucu bir rahatlığa, sakinliğe sahiptir, hatta kraker yer. *Kasaba*'daki baba Emin'in, *Mayıs Sıkıntısı*'ndaki Muzaffer'in, *Uzak*'taki Mahmut'un, *İklimler*'deki İsa'nın, *Üç Maymun*'daki Eyüp'ün, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmindeki doktor ve savcının, *Kış Uykusu*'ndaki Aydın'ın ve *Ahlat Ağacı*'ndaki Sinan'ın yüzlerinden içinde bulundukları duygusal durumu anlamak güçtür. Buna karşın bu filmlerdeki kadın karakterler duygusal anlamda çok daha yoğunurlar ve bunu yüzlerinden anlayabiliriz. *Uzak*'taki eski eş, *İklimler*'deki Bahar, *Üç Maymun*'daki Hacer, *Kış Uykusu*'ndaki Nihal, *Ahlat Ağacı*'ndaki anne yüzleriyle bize içinde bulundukları durumla ilgili çok daha fazla ipucu verirler.

Ceylan'ın filmlerindeki aile bireyleri birbirlerine sevgi göstermekte de sıkıntı yaşar. Karı-koca ya da sevgililer arasındaki sorunlar bir yana, örneğin *Mayıs Sıkıntısı*'nda, *Üç Maymun*'da ya da *Ahlat Ağacı*'nda anne-oğul ya da baba-oğul, uzun zaman görüşmemiş olsalar bile birbirlerine sarılmaz, birbirlerini öpmez, aralarında daima bir mesafe vardır.

Ceylan'ın, filmlerinde kendini yansıttığı pek çok sahneye rastlarız. *Kasaba* ablası Emine Ceylan'ın “Mısır Tarlası” adlı öyküsünden uyarlanmıştır. Bir röportajda “Çok acı çektirimişimdir kaplumbağalara. Üzerine binerdik” (Göktürk & Çapan, 2003, s. 112) diyerek sanki filmdeki Ali'nin kendisi olduğunu söylemeye çalışır. Ceylan'ın babası da tıpkı filmdeki Ali'nin babası Emin gibi yurtdışında eğitim görmüş bir ziraat mühendisidir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda bu durum daha belirgindir. Zaten *Mayıs Sıkıntısı*, *Kasaba* filminin nasıl çekildiğini anlatır gibidir. Ceylan, *Kasaba*'da kendini küçük Ali'nin yerine koymuştu, *Mayıs Sıkıntısı*'nda ise yönetmen, yani Muzaffer'dir. Anne-babasını filmde oynamaya ikna etmesi, filmde prova yapılan bazı diyalogların *Kasaba*'da da yer alması, *Kasaba*'yı birlikte çektiği arkadaşı Sadık İncesu'nun bu filmde Muzaffer'in yardımcısı rolünde olması *Mayıs Sıkıntısı*'nın *Kasaba*'nın çekim sürecinde yaşananları anlatan film olduğunu hissettirir. Muzaffer'in, anne-babasını ikna etmek için onlara izlettiği yıllar önce çekilen film de renkli olması dışında *Koza*'ya benzer. Bu

yüzden *Mayıs Sıkıntısı*'nda Nuri Bilge Ceylan'ın yalnızca kendine değil, filmlerine de gönderme yaptığı söylenebilir.

*Mayıs Sıkıntısı*'ndaki yönetmen *Uzak*'ta fotoğrafçıya dönüşür. Mahmut'un fotoğrafçı arkadaşlarıyla yaşadığı tartışma, Ceylan'ın fotoğrafçılıkta kendi yaşadıklarının bir özeti olarak düşünülebilir. Mahmut'un Tarkovski izlemesi, salonda *Koza*'nın afişinin asılı olması yine kendini yansıtmaya olarak kabul edilebilecek sahnelerdir. Ceylan, filmi kendi evinde çeker, filmde kendi arabasını kullanır. Daha çok Mahmut'un onu yansıttığı söylene de hem Mahmut'un hem de Yusuf'un karakterlerinde kendinden bir şeyler olduğunu itiraf eder (Köstepen vd., 2004, s. 203).

*İklimler*'de bu kez kendi oynayan Nuri Bilge Ceylan'ın canlandığı karakter İsa da aynı zamanda fotoğraf çeker. Sevgilisi rolündeki Bahar'ı canlandırmanın gerçek hayattaki eşi Ebru Ceylan olması, gerçek hayattaki gibi sanat yönetmenliği işini yapması, filmde gündeme gelen yaş farkının gerçek hayatta da olması yönetmenin kendini yansıttığı izlenimini oluşturur.

*Üç Maymun*'la birlikte kendi hikâyelerini anlatmaktan vazgeçen Nuri Bilge Ceylan, buna rağmen sonraki filmlerinde zaman zaman kendini yansıtmayı sürdürür. *Üç Maymun*'daki karakterlerin tanımadığı insanlar olmadığını, kendi akrabalarından, kasabadaki hayatından yakından tanıdığı ve zaten ilgi duyduğu insanlar olduğunu söyleyen Ceylan (Yücel, 2012, s. 356), *Kış Uykusu*'ndaki Aydın karakterini “anladığını, kendisini dışarıda tutarak ona bakmadığını” açıklar (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 265). Ceylan *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin kurgu günlüğünde, oğlu Ayaz'ın rüyasında okul arkadaşlarıyla birlikte Truva Atı'nın içinde olduğunu gördüğünü söyler (Ceylan, 2011b, s. 31). *Ahlat Ağacı*'nda da Sinan rüyasında kendini Truva Atı'nın içine saklanmış görür.

Ceylan, filmlerinde başta Yeşilçam olmak üzere sinemaya da göndermeler yapar. *Uzak*'ta Tarkovski'nin sohbetin bir parçası olması ve Mahmut'un Tarkovski filmi izlemesinin dışında,

filmlerindeki karakterlerin televizyonda Türk filmi izlediğine tanık oluruz. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Kemal Sunal'ın, *Uzak*'ta da Adile Naşit'in oynadığı filmlerin seslerini duyarız. *Ahlat Ağacı*'nda Yılmaz Güney'in *Umutsuzlar* filminden bir bölüm televizyonda görünür. *Üç Maymun*, hikâyesiyle Yeşilçam melodramlarına çok benzer. Ceylan *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin adının ise *Bir Zamanlar Batı'da*<sup>33</sup> (*C'era una volta il West*, 1968) ve *Bir Zamanlar Amerika* (*Once Upon a Time in America*, 1984) filmlerinin yönetmeni Sergio Leone'ye bir saygı olduğunu söyler (Alam, 2019, s. 231).

Ceylan'ın filmlerindeki karakterler incelendiğinde *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmine kadarki filmlerinin içerdiği sessiz karakterler bu filmleri yavaş sinemanın örnekleriyle yakınlaştırır. *Üç Maymun*'dan önceki filmlerinde kendini yansıtmamanın belirgin olması ve yavaş sinemadaki ifadesiz karakterlere Ceylan'ın filmlerinde rastlanması da karakter seçimi ve temsili açısından Ceylan sinemasının yavaş sinemaya yakın durmasını sağlar.

### c. “Birbirine Benzeyen, Uzayan Tekdüze Yollar”

Tanıl Bora, *Taşraya Bakmak* adlı kitaba yazdığı sunuş yazısında kitaba fotoğraflarıyla katkı sunan Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin bu derlemenin ilham kaynağı olduğunu söyler (Bora, 2018a, s. 11). Ceylan'ın ilham kaynağı ise Nurdan Gürbilek olabilir. Gürbilek, henüz Ceylan hiç film çekmemişken “Taşra Sıkıntısı” başlıklı deneme yazısında,

[...] taşra sözcüğüne yalnızca mekâna ilişkin bir anlam yüklemekten, yalnızca köyü ya da kasabayı kastetmeden; onları da ama onların ötesinde, şehirde de yaşanabilecek bir deneyimi; bir dışta kalma, bir daralma, bir evde kalma deneyimini, böyle yaşanmış hayatları ifade etmek için (Gürbilek, 1995, s. 50)

“taşra sıkıntısı” tanımlamasını kullanır. Gürbilek'in bu tanımı Ceylan'ın filmlerini anlatıyor gibidir.

---

<sup>33</sup> Film Türkiye'de *Batıda Kan Var* adıyla bilinir.

Ceylan'ın ilk kısa filmi *Koza* ve ilk iki uzun filmi *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* taşrada geçer. Tanıl Bora kasabanın yitişini “köy-kent ikiliğinin arasında dikilen taşra dinginliğinin ve durağanlığının abidesi” olarak tanımlar (Bora, 2018b, s. 41). *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*’nda kasaba, köyle yakın ilişki içerisinde. *Ahlat Ağacı* için de aynı şey geçerlidir. Kimi köyde yaşar, kimi kasabada, ama kasabanın köyden, köyün de kasabadan haberi olur. Bu yüzden kasaba, hayatın durağanlığıyla çoğu zaman büyük bir köye dönüşmüştür. Hatta *Ahlat Ağacı*’nda karşılaştığımız gibi borç olarak altın alma hem köyde hem de kasabada vardır, Sinan’ın babasının at yarışı oynaması köyde de bilinmektedir. *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde de benzer bir durum söz konusudur. Kasabada yaşamalarına rağmen, herkesin kasabaya geldiği bir köy vardır ve köyleriyle ilişkileri, hatta köyler arası rekabet kasabada da devam eder. Filmin senaristlerinden Ercan Kesal, kasabalardaki hayatı bozkırdaki yolculuklara benzetir: “Her tepenin ardında ‘yeni ve farklı bir şey’ çıkacakmış duygusu ama her zaman birbirine benzeyen, incelen, kıvrılan veya uzayan tekdüze yollar (2018, s. 21). Kesal bu yüzden filmi “zamansız ve mekânsız” olarak tanımlar (s. 23).

Asuman Suner, Ceylan’ın filmlerinin “çocukluk dönemindeki masalsı bir taşraya değil bugün yaşandığı haliyle taşraya, taşradan ne kaldıysa ya da taşra neye dönüştüyse ona” baktığını söyler (2006, s.107). Bu yüzden Ceylan’ın filmlerindeki karakterler şehirden doğup büyüdükları kasabaya geri geldiklerinde, orada kalmak için bir çaba harcamazlar. *Mayıs Sıkıntısı*’ndaki Muzaffer filmini çekip İstanbul’a dönecektir, *Ahlat Ağacı*’ndaki Sinan, bir an önce işe girip kasabadan ayrılmak istemektedir. *Kış Uykusu*’nda da Aydın, kardeşi Necla ya da karısı Nihal çok sıkıldıklarında suçu bulundukları kasabaya atarlar ve çözümü İstanbul’a gitmek olarak görürler. Karakterlerin sıkılma durumu taşrayla yakından ilgilidir. Buna rağmen Ceylan, motivasyonunun insanlık durumlarıyla başladığını, mekânın en son sırada olduğunu söyler (Alam, 2019, s. 240).

Filmlerin taşrada geçmesi, tempoda da yavaşlığa neden olur. Kasabalarda hayat şehirdeki gibi hızlı akamaz. Zaten taşradaki *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Bir Zamanlar Anadolu’da* ve *Ahlat Ağacı*’nın genelde dış mekânda geçtiği söylenebilir. Bu filmlerde doğa, karakterler kadar önemli bir yere sahiptir. Gökyüzü, ağaçlar, hayvanlar filmlerin anlatısına katkı sunar, hatta temponun yavaşlığı, yalnızca karakterlerin yavaş hareketleriyle değil doğanın dinginliğiyle de sağlanır. Bu filmlerde çoğu zaman birden fazla kez kasaba manzarası izleyiciye sunulur. Ya karakterler kasabanın manzarasına tepelik bir yerden bakar, ya da bu manzarayı kamera bize gösterir. *Kış Uykusu*’nda durum biraz daha farklıdır. Bu filmde de kasaba manzarasını görür, doğayı hissederez ancak filmin önemli bir bölümü iç mekânda geçer. Bu yüzden, kasabanın varlığı taşrada geçen diğer filmler kadar hissedilmez.

Ceylan’ın İstanbul’da geçen filmleri de bazı özellikleriyle taşradan farklı bir mekân sunmaz. Bu filmlerde de durağan bir yaşam söz konusudur. *Uzak*, Nuri Bilge Ceylan’ın taşrada geçmeyen ilk filmidir. Filmin ilk sahnesinde, Yusuf’un kasabadan ayrılmasıyla birlikte, adeta Nuri Bilge Ceylan’ın sineması da taşrayı terkederek, İstanbul’a gelir. Buna rağmen film büyük şehrin hareketliliğini ya da canlılığını taşımaktan uzaktır. Yusuf’u Beyoğlu’nda gördüğümüz kısa sahneler dışında film sanki taşradaymış etkisi uyandırır. Hatta Yusuf’un metruk bir limanda geçen sahneleri, yan yatmış bir gemi, bilinmeyen bir coğrafyaya aitmiş gibi durur. Bunda karın etkisinin fazla olduğunu söylemek gerekir. Her ne kadar Ceylan senaryoda yağmurdan bahsetse de İstanbul’a kar yağması, filmi bambaşka bir havaya büründürür. Ceylan senaryoda “kar yağarsa kar da olabilir”, “balkon penceresinden yağmura bakıyorlar. Belki zaman aşımını vermek için kar yağışına dönüşmüştür” diye yazar (2004, s. 52); filmde sonra yapılan bir söyleşide ise “kar bastırınca Yusuf’un İstanbul’da dolaşmalarını karlı yapmaya karar verdik. Aslında çok şey değişmedi görsellik dışında” der (Köstepen vd., 2004, s. 204). Oysa kar, karakterlerin birbirlerine olan uzaklıklarını daha da pekiştirir, Mahmut’un ve Yusuf’un yalnızlıkları ve sıkıntıları da karla birlikte daha belirgin hale gelir.

*Ahlat Ağacı*'nda Sinan, yazacağı kitap için para ararken, ona akıl verenlerden biri Şehitlik'i yazmasını söylediğinde, "onu neden yazayım zaten herkes biliyor" yanıtını verir. *Uzak*'ta Yusuf'un İstanbul'u keşfetme gezileri daha çok kadınları izleme şeklinde olur, filmde İstanbul turistik yönüyle yer almaz. Ceylan da *Uzak*'ı İstanbul'da çekmesine rağmen öykünün İstanbul'da geçtiğini bize sık sık unutturmaya çalışır: "Afişte cami filan koydum, normalde filmde o sahnede cami görünmüyordu. [...] Bu tip duygular, sanki sadece Batı'ya özgü, bir İslam ülkesinde pek yaşanmayan duygularmış gibi bir önyargı var. Afiş, festivallerde asıldığında, filmin bir İslam ülkesinde geçtiği direkt olarak anlaşılсын istedim" (Köstepen vd., 2004, s. 205). Ceylan, nerede yaşadığından çok nasıl yaşadığını vurgulamak ister.

*İklimler*'de de İstanbul kendini çok belli etmez. Zaten filmin geçtiği üç mevsimden İstanbul'un payına sonbahar düşer. Yağmurlu, kapalı, puslu hava vardır ve İstanbul'daki karakter genelde iç mekândadır. Ceylan filmin başındaki ve sonundaki bölümlerde ise mekân olarak taşırayı kullanır ve karakterler burada da daha çok dışarıdadır. İsa, Kaş'taki arkadaşının evindeki yemekte, oraların güzelliğinden dem vururken, arkadaşı "oraların da sıkıcı" olduğundan bahseder. Filmin son bölümünde, Ağrı'daki sahneler ise kar altında gerçekleşir. Tıpkı *Uzak*'taki gibi soğukluk ve uzaklık, yalnızca hava için değil karakterler için de söz konusudur.

*Üç Maymun*'da İstanbul'un varoşlarındaki ailenin yaşamı da bilinen İstanbul'un çok dışındadır. Ceylan bu durumu "Filmlerimdeki İstanbul'un karanlık ve hüznü görünmesi, karakterlerimin iç dünyasının bir tezahürü. Ve tabii dolayısıyla benim iç dünyamın bir yansıması" olarak açıklar (Pekçelen, 2016, s. 164). Ceylan'ın İstanbul'daki filmleri zaman zaman dış mekânlarda geçse de kullanılan iç mekânlar karakterlerdeki ve dolayısıyla izleyicideki sıkıntı halini pekiştirir. Ceylan, *Üç Maymun*'un son kurgusundan önce filmi izler ve filmin "bayıltıcı derecede uzun geldiğini, uyumamak için zor dayandığını" itiraf eder (Ceylan, 2008, s. 25).

Ceylan, kısa filmi *Koza* ile birlikte *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Ahlat Ağacı* filmlerini doğup büyüdüğü Çanakkale'nin Çan ilçesinde çeker. Filmlerinde doğal mekânlar kullanmayı tercih eden Ceylan, *Kış Uykusu* ile birlikte bu ısrarından vazgeçer. “Gerçekçiliğin gerçek mekân kullanmakla elde edilmeyeceğini” belirten (Aytaç, Göl & Yücel, 2016, s. 278) Ceylan *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinde stüdyoda çalışır.

Bu mekân tercihleri Ceylan'ın sinemasını yavaş sinemaya yaklaştırır. Taşra ya da büyükşehrin ele alınışıyla, iç mekânların basıklığıyla Ceylan'ın tüm filmleri yavaş sinema filmlerindeki mekânların özellikleriyle benzeşir.

## **2. Söylem: Sinematografik Özellikler**

### **a. “Kısa Çekim Sinema, Uzun Çekim Hayattır”**

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. Alin Taşçıyan ise ağır ritmin önemli olmadığını, müzikte nasıl tempo değişiyorsa, sinemada da değişebileceğini söyleyerek Ali Hakan'a karşı çıkar. Tuna Erdem ise filmi ağır ve fotoğrafa yakın bulduğunu, filmin temposunun kaplumbağa ritminde olduğunu söyler (Hakan vd., 1999).

Yavaş sinemanın ayırt edici özelliklerinden birinin uzun çekimler olduğunu söylemiştik. Uzun çekim filmin temposunu düşürür, aynı zamanda sahne üstüne düşünme süremizi uzatır. Nuri Bilge Ceylan'ın uzun çekimleri tercih eden bir yönetmen olduğu biliniyor. Ercan Kesal, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin senaryosu için yaptıkları toplantılarda Ceylan'ın “ilk sahnenin olabildiğince uzun ve tek plan ve kesintisiz çekilmesi gerektiğini” söylediğini aktarır (2018, s. 40). *Üç Maymun* için tuttuğu kurgu günlüğünde de Ceylan “uzun planlarda hemen hayat duygusu ortaya çıkıyor sanki. Kesmeler ve kısa planlar sinema, uzun planlar hayat demek

sanki” der (2008b, s. 16). Ceylan bu sözüyle gerçeğe yakınlık algısı oluşturduğu için uzun çekimleri tercih ettiğini belli eder.

Ceylan’ın filmlerinde uzun çekimleri ne kadar tercih ettiği bu filmlerin yavaş sinemaya ne oranda dâhil olduğunu belirlemek açısından  onemlidir. Bu nedenle, Ceylan’ın sekiz uzun filminin çekim sayılarını hesapladım. Toplam süreyi çıkan sonuca b l nce ortaya ortalama çekim uzunluğu  ıktı. Filmlerin Bluray ve DVD’lerinden çıkarılan bu sonuç filmlerin temposuyla ilgili somut bir bilgi verecektir diye düşünüyorum.

Tablo-2, Ceylan’ın sekiz filminde, jenerik dışarıda tutularak<sup>34</sup>, çekim sayılarını ve ortalama çekim uzunluğunu göstermektedir. Filmlerin süreleri ise filmlerin uzunluğu hakkında fikir edinmek için verilmiştir.

	Kasaba (1997)	Mayıs Sıkıntısı (1999)	Uzak (2002)	İklimler (2006)	�� Maymun (2008)	Bir Zamanlar Anadolu’da (2011)	Kış Uykusu (2014)	Ahlat Ağacı (2018)
Filmin S�resi (saat, dakika, saniye)	1s 23d 33sn	2s 9d 49sn	1s 49d 38sn	1s 38d 39sn	1s 44d 27sn	2s 37d 16sn	3s 16d 45sn	3s 8d 18sn
Filmin �ekim S�resi (jenerik çıkarılmıştır) (saniye)	4818	7653	6382	5632	6046	9166	11569	11032
Toplam �ekim sayısı	521	538	259	194	236	463	966	984
Ortalama �ekim uzunluğu (saniye)	9,25	14,22	24,64	29,03	25,62	19,80	11,98	11,21

**Tablo-2: Nuri Bilge Ceylan filmlerinin ortalama çekim uzunlukları.**

Ceylan’ın filmleri arasında en uzun film 3 saat 16 dakika 45 saniye süren *Kış Uykusu*’dur. En kısa film ise 1 saat 23 dakika 33 saniye süren *Kasaba*’dır. En fazla çekimin 984 ile *Ahlat*

<sup>34</sup> Ceylan’ın filmleri görüntüyle başlar, tanıtım yazıları daha sonra siyah zemin  erinde belirir. Bu hesaplama yapılırken, herhangi bir görüntünün üzerine bindirilmemiş açılış ve kapanış jenerikleri dışarıda tutulmuştur.

*Ağacı*'nda olduğu, en az çekimin 194 ile *İklimler*'de olduğu hesaplanmıştır. Filmlerin ortalama çekim uzunluklarını değerlendirdiğimizde, ortalama çekim uzunluğunun en fazla olduğu filmin 29,03 saniye ile *İklimler* olduğu görülmektedir. *Üç Maymun* 25,62 saniye ve *Uzak* 24,64 saniye ile ortalama çekim uzunluğunun 20 saniyeden fazla olduğu filmlerdir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin ortalama çekim uzunluğu da 20 saniyeye yakındır: 19,80 saniye. *Mayıs Sıkıntısı*'nın ortalama çekim uzunluğu 15 saniyenin hemen altındadır: 14,22 saniye. Ceylan'ın son iki filmi *Kış Uykusu* 11,98 saniye, *Ahlat Ağacı* 11,21 saniyelik ortalama çekim uzunluklarına sahiptir. *Kasaba* ortalama çekim uzunlukları açısından değerlendirildiğinde Ceylan'ın en hızlı filmidir, bu değer 10 saniyenin altındadır: 9,25 saniye.

*Cinematics* adlı site, filmlerin ortalama çekim uzunlukları konusunda bir veri tabanı işlevi görür. Sitenin kendi ölçüm yöntemiyle, filmlerin ortalama çekim uzunluğu hesaplanır. Ceylan'ın bazı filmlerinin ortalama çekim uzunlukları başkaları tarafından bu sitede ölçülmüştür. Kendi sonuçlarımla karşılaştırılması adına bu değerleri Tablo-3'te paylaşmak istiyorum.

Film	Ölçümü Yapan	Ölçüm Tarihi	Ortalama Ç.U.
Kasaba	Cagri Inceoglu	2014-12-25	9.4
Mayıs Sıkıntısı (Clouds of May)	Cagri Inceoglu	2015-09-15	14.1
Uzak	Cagri Inceoglu	2015-08-20	23.7
İklimler (Climates)	Cagri Inceoglu	2015-01-05	28.8
Bir Zamanlar Anadolu'da	Cagri Inceoglu	2015-08-26	19.1
Once Upon a Time In Anatolia	Kadri	2016-05-15	19.6

**Tablo-3: Nuri Bilge Ceylan filmlerinin ortalama çekim uzunluklarının *Cinematics* sitesindeki ölçümleri.**

Görüldüğü gibi değerler benim sonuçlarıma oldukça yakındır. Yalnızca *Uzak* filminde 0,9 saniyelik bir fark görülmektedir. Diğer ölçümler 0.2 saniye civarında farklılık göstermektedir.

Tezimin ilk bölümünde Totaro'nun, bir çekimin "uzun çekim" olarak adlandırılabilmesi için uzunluğunun 25-40 saniye aralığında olması gerektiğini söylediğini aktarmış (2001, s. 4), Gibbs ve Pye'in ise bu sürenin daha da kısalmış olması gerektiğinden bahsettiğini (2017, s. 6) vurgulamıştım. Ceylan'ın filmlerinin ortalama çekim uzunluklarına baktığımızda, Totaro'nun değerleri göz önüne alındığında yalnızca *İklimler* (29,03 saniye) ve *Üç Maymun* (25,62 saniye) uzun çekime sahip film kategorisine girer. Totaro'nun bu değerlendirmeyi yaklaşık yirmi yıl önce yaptığını ve Gibbs ve Pye'in süre vermeden, bu sürenin daha da kısalmış olması gerektiğini söylediklerini düşünürsek, ortalama çekim uzunluğu 25 saniyenin biraz altında olan *Uzak* (24,64 saniye) ve 20 saniye civarında olan *Bir Zamanlar Anadolu'da* (19,80 saniye) filmleri de uzun çekimler içeriyor diyebiliriz. Buna rağmen, yine tezimin ilk bölümünde Tablo-1'de gösterdiğim, bazı yavaş sinema yönetmenlerinin bazı filmlerinin ortalama çekim uzunlukları ile Ceylan'ınkiler karşılaştırıldığında Ceylan'ın filmlerinin "daha hızlı" filmler olduğu söylenebilir. Örneğin, Béla Tarr'ın *Torino Atı* filminin ortalama çekim uzunluğu 229,2 saniye, yani yaklaşık dört dakikadır. Yavaş sinemanın temsilcilerinden sayılan Tsai Ming-liang'ın *Elveda Sinema* filminin ortalama çekim uzunluğu 57,9 saniye, *Sokak Köpekleri* filminin ortalama çekim uzunluğu ise 102,2 saniyedir. Ceylan'ın ve yavaş sinema yönetmenlerinin uzun çekimleriyle etkilendikleri yönetmenlerden Andrei Tarkovski'nin *Kurban'ı* 72,3 saniyelik ortalama çekim uzunluğuna sahiptir. Ceylan'ın, ortalama çekim uzunluğu 15 saniye civarında olan Antonioni filmlerinin temposunda film çektiği söylenebilir. Ceylan'ın *Kasaba*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinin ortalama çekim uzunluklarının 10 saniye civarında olması bu filmlerin tempolarıyla yavaş sinemadan çok klasik anlatı sinemasına yakın durduklarının bir göstergesi olabilir.

Ceylan'ın filmlerinin ortalama çekim uzunluklarını değerlendirdiğimizde *İklimler*'e kadar bu sürenin arttığını, daha sonraysa düşmeye başladığını görürüz. *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinin hem daha uzun hem de daha konuşkan olduklarını düşündüğümüzde ise

Ceylan'ın, uzun çekimlere eskisi kadar ilgi göstermediğini söyleyebiliriz. Başka bir deyişle Ceylan, filmin süresi ve konuşmalar uzadıkça kısa çekimlere ve kurguya başvurmayı daha fazla tercih etmiş diyebiliriz.

Filmlerin ortalama çekim uzunlukları dışında, kendi içlerindeki uzun çekimler de filmin yavaşlığı ile ilgili bir söz söyleyebilir. Örneğin *Kasaba* filmi izleyiciye üç ayrı sekansta sunulur. Filmin ilk sekansında öğrenciler yer alır ve yaklaşık 15 dakika süren bu sekansta ortalama çekim uzunluğu 6,48 saniyedir. Asiye ve Ali'nin okuldan çıkıp evlerine yürüdükleri ikinci sekans da yaklaşık 15 dakika sürer ve bu sekansın ortalama çekim uzunluğu 8,77 saniyedir. Ailenin ağaçların altında konuştukları üçüncü sekans ise 50 dakika civarı sürer ve ortalama çekim uzunluğu 13 saniyedir. Bu sonuçlardan, Ceylan'ın, daha hareketli olan çocukların bulunduğu sahnelerde daha kısa çekimlere, yetişkinlerin yer aldığı sahnelerde ise daha uzun çekimlere yer verdiği söylenebilir. Filmin en uzun çekimi, Saffet'in askere gittiği sahnede yer alır. Bu çekim 2 dakika 26 saniye (146 saniye) sürer.

Ceylan *Mayıs Sıkıntısı*'nda en uzun çekimi Saffet, Muzaffer ve Sadık'ın akşam ağacın altında konuştukları sahnede kullanır. Bu çekim 2 dakika 58 saniye (178 saniye) sürer. *Uzak*'ta da iki dakika civarında süren çekimlere rastlanır. En uzun çekim Yusuf ile Mahmut'un televizyonda Tarkovski filmi izlediği ve Yusuf'un sıkılıp kalktığı sahnedir. Bu çekim 3 dakika 12 saniye (192 saniye) sürer. Ceylan'ın ortalama çekim uzunluğu en fazla olan filmi *İklimler*'de pek çok uzun çekime rastlarız. Filmde 5 dakikayı geçen çekimler vardır. İsa ve Bahar'ın minibüste konuştukları çekim 5 dakika 32 saniyedir (332 saniye). *Üç Maymun*'da Servet ile Hacer'in son kez buluştuğu sahne 2 dakika 49 saniye (169 saniye), *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ceset için arabalarla keşfe çıkıldığını gösteren sahne 3 dakika 1 saniye (181 saniye) sürer. Daha kısa çekimlerin olduğu *Kış Uykusu*'nda en uzun çekim Aydın'la kardeşi Necla'nın yapacağı uzun konuşmadan hemen önceki sahnede yer alır ve 2 dakika 1 saniye (121 saniye) sürer. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan ile Hacer'in konuştuğu sahnedeki çekimlerden biri 3 dakika 43

saniye (223 saniye) sürer. Filmlerin en uzun çekimlerini ve ilk on dakikaları ile ilk bir saatlerindeki ortalama çekim uzunluklarını, filmlerin ortalama çekim uzunluklarına göre sıralı gösteren Tablo-4 bize filmleri karşılaştırma olanağı sunar.

	İklimler (2006)	Üç Maymun (2008)	Uzak (2002)	Bir Zamanlar Anadolu'da (2011)	Mayıs Sıkıntısı (1999)	Kış Uykusu (2014)	Ahlat Ağacı (2018)	Kasaba (1997)
Ortalama çekim uzunluğu (saniye)	29,03	25,62	24,64	19,80	14,22	11,98	11,21	9,25
İlk 10 dk ort çekim uzunluğu (saniye)	37,5	31,53	44,08	84,5	14,23	12,45	12,66	6,99
İlk 60 dk ort çekim uzunluğu (saniye)	26,65	24,20	37,07	24,61	15,39	11,2	12,01	8,59
En uzun çekim (saniye)	332	169	192	181	178	121	223	146

**Tablo-4: Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin en uzun çekimleri ve ortalama çekim uzunlukları.**

Bu tablodan yola çıkarak *Uzak*, *İklimler*, *Üç Maymun* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmlerinin, başlarda daha yavaş, sonrasında daha hızlı tempoda olduğu söylenebilir. Filmlerin başında daha uzun çekimler varken, Ceylan film ilerledikçe ortalama çekim uzunluğunu düşürmüştür. İlk 60 dakika dikkate alındığında ise *Uzak* dışındaki filmlerde ortalama çekim uzunluğuyla ilgili belirgin bir fark gözlenmemiştir. *Uzak* için ise ilk bir saatten sonra hızlanan bir film olduğu söylenebilir.

Ceylan, filmlerindeki ilerleyişi eksilteli anlatı stilini kullanarak kurguyla sağlar. *Üç Maymun* filminde, Eyüp'ün hapiste ne kadar yattığını bilemeyiz. Hacer'le Servet'in ilişkisinin ne zaman başladığı da gösterilmez. *Kış Uykusu*'nda Aydın ile Nihal arasındaki soğukluğun sebebi, filmin sonlarına doğru yapılan konuşmada ortaya çıkan ama tam olarak açıklanmayan “geçmişte yaşanan olaylardır”. Necla'nın, bir konuşmada bahsettiği “ayrıldığı kocasının Aydın'dan çekinme sebebi” de yine geçmişte yaşananlara bağlıdır ve açıklanmaz. *Uzak*'ta Mahmut'un boşandığı karısıyla yaşadığı gerilimin sebeplerinden birinin aldıkları çocuk

olduğunu yine bir diyalogla öğreniriz. *İklimler*'de filmin hemen başında Bahar, İsa'ya karşı soğuktur çünkü daha önce yaşanmış bir aldatma hikâyesi vardır. Film yaz, sonbahar ve kış mevsimlerinde ayrılık anlarını anlatır. İlkbahar mevsimi eksik kalmıştır çünkü Ceylan ilkbahar mevsiminden sonrasını anlatmaya karar vermiştir. Başka bir deyişle, ilkbahar mevsimi (Bahar karakteriyle) yaşanmış ve bitmiştir. Ceylan, bu filmlerde daha önceden yaşanmış olayları bize göstermez, ortaya çıkan gerilim, sıkıntı gibi durumları, gösterilmeyen bu olaylara bağlar. *Ahlat Ağacı* ve *Mayıs Sıkıntısı*'nda da zaman atlamalarına rastlanır. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan, birden askere gider, sonra hemen askerden döner. Babası emekli olmuş ve artık köye yerleşmiş, eve yeni eşyalar alınmıştır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda da Muzaffer'in İstanbul'a gitmesiyle kasabaya dönüp filmi çekmeye başlaması arasındaki zaman bilinmez. Buna rağmen *Mayıs Sıkıntısı* Ceylan'ın filmleri içinde zamanın en belirgin olduğu film kabul edilebilir. Küçük Ali'nin yumurtayı cebinde kırk gün boyunca taşıyacak olması, bize filmin Mayıs ayını da kapsayan yaklaşık kırk günlük süre içinde geçtiğini söyler. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ise zamansızlık söz konusudur (Küçüktepepınar, 2019, s. 246). Film geçmişte ya da gelecekte herhangi bir zamanda geçiyor olabilir. *Kasaba* için de benzer bir durum vardır. Anlatının geçtiği zaman, kasabadaki herhangi bir zaman olabilir.

Ceylan, klasik anlatı filmlerinde başvurulan geriye dönüşleri [*flashback*] ya da ileri sıçramaları [*flashforward*] kullanmaz. Yalnızca *Kasaba*'da Saffet'in askere giderken hissettiklerini anlattığı sahnede geriye dönüş sahnesi vardır. Onun dışında, Ceylan'ın filmlerinde öykü kronolojik anlamda doğrusal bir ilerleme gösterir. Ceylan, zaman zaman düşlerle bu yapıyı kırar. *Kasaba*'da Ali, kaplumbağayı ters çevirmesinin yarattığı vicdan azabıyla, rüyasında annesinin pencere kenarından yuvarlandığını görür. Asiye de önce rüyasında annesine “Hindistan nerede?” diye sorar, sonra da kendini mısır tarlasında görür. Film Asiye'nin rüyasıyla biter. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer, Ali'yi gördüğü günün gecesinde rüyasında Ali'yi görür. Ali de daha önce Muzaffer'in ona söylediği, “yumurta cebinde civciv

olur” sözünden etkilenecek rüyasında cebinden civciv çıktığını görür. Ceylan, düşleri bize sunarken anlatı ilerliyor gibi görünür, düş bu anlatının içinde kısa bir parantez açar. Ceylan, bir söyleşide sinemada gerçeklikle doğrudan ilişkili olan düşsel sekansları sevmediğini, düşlerin öyküyle kurulan ilişkide belirli bir mesafede olması gerektiğini söyler (Ciment, 2003a, s. 95). *Uzak*’ta Yusuf, önce fısıltılar duyar, sonra bir ışık görür. Tuzağa yakalanan farenin sesiyle uyanır. Kısa bir süre sonra da Mahmut uyuklamak üzereyken salondaki lambanın yere düştüğünü görür ve birden uyanır. Bu düşler de tıpkı *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı*’ndaki gibi uyuyorken değil de karakterler uyku ile uyanıklık arasında gidip geliyorken görülür. *İklimler*’de Bahar, deniz kıyısında güneşleniyorken rüyasında İsa’nın onu kumda boğduğunu görür. Bu sahneden önce İsa’nın denizden çıkıp Bahar’ı öpmesi de düş mü gerçek mi anlaşılamaz. Filmin sonlarında Bahar, yeniden İsa’nın yanında olmaktan mutlu olduğunda, rüyasında annesinin ölmemiş olduğunu gördüğünü İsa’ya anlatır. İsa ise “çekime geç kalma” diyerek, onun bu kısa mutluluğuna son verir.

*Üç Maymun*’da İsmail yatağında uzanıyorken küçük bir çocuğun ona doğru geldiğini görür. Çocuk ıslaktır. Eyüp de benzer bir şekilde aynı çocuğun dalga sesleri eşliğinde kendisine sarıldığını ve sonra uzaklaştığını görür. Bu düşler ve öncesinde İsmail’in kardeşinin mezarını ziyaret etmeleri, bize İsmail’in küçük bir kardeşinin olduğunu ve denizde boğulduğunu düşündürür. Karakterler sıkıntılı olduklarında bilinçaltılarında onları rahatsız eden bir olay ortaya çıkar, *Üç Maymun*’da bu, ölen küçük kardeştir, *Kasaba*’da kaplumbağadır. *Üç Maymun*’da Eyüp, Hacer’i çatıdan atlamak üzereyken görür ama müdahale etmez. Daha sonra vicdan azabı duyar ve tekrar baktığında gördüğünün bir düş olduğunu anlarız çünkü Hacer İsmail’le konuşuyordur. Eyüp yaşananlardan Hacer’i sorumlu tuttuğu için onun kendini öldürmesini istemiş ama bundan pişmanlık duymuştur. Daha sonra Hacer’e bağırarak Eyüp ona kendini öldürmesi gerektiğini söyler ama yine vicdan azabı duyar ve “saçmalama, in aşağı” diyerek bunu önler. Düşünde onu kurtarmamıştır ama gerçek yaşamda onu kurtarır.

Ceylan'ın düşsel sekanslarına *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde de rastlarız. Zanlı Kenan, ölen Yaşar'ı muhtarın evinde otururken görür ve “Yaşar ağabey sen ölmedin mi?” diyerek mutlu olur. Ancak komiserin onu uyandırmasıyla gördüğünün rüya olduğunu anlarız. Muhtarın kızının çay getirdiği sahne ise tamamen düşsel bir etki taşır. Bozkırda, gecenin ortasında, herkes iyice yorulmuşken ortaya çıkan genç ve güzel kız, bir peri gibidir. Elektriklerin de kesik olması, muhtarın kızının gerçek değil de sanki tüm karakterlerin gördüğü ortak bir rüyaymış etkisi uyandırır. *Ahlat Ağacı*'nda da birkaç kez rüyayla karşılaşırız. Sinan'ın Çanakkale'de, köprüde yazardan ayrıldıktan sonra yazarın karşısına tekrar çıkmasının, sonrasında köprüde duran bir heykelin kolunun suya düşmesinin, Sinan'ın kaçıp Truva atının içine saklanması otobüs muavinin onu uyandırmasıyla rüya olduğu anlaşılır. Sinan, başka rüyalarında babasını ölmüş, dedesinin ona anlattıklarından etkilenecek babası bebekken yüzünü karıncaların sardığını ya da babasından gizli sattığı köpeğinin suya atladığını görür. Sinan'ın kâbuslarının bir bölümü babasıyla ilgilidir. Baba da filmin sonlarına doğru rüyasında Sinan'ın kuyuda kendini astığını görür. Ceylan bir söyleşide “rüyaların da hayatın bir parçası olduğunu, gerçek hayatla rüyaların içiçe girmiş durumda olduklarını, filmlerinde de düşlerle gerçekler arasındaki sınırları bulanıklaştırdığını, neresi rüya neresi değil, rüya nerede başladı nerede bitti gibi hususlarda bir tür belirsizlik yarattığını” söyler (Kolukısa, 2018). Ceylan *Kış Uykusu* dışındaki tüm filmlerinde rüyalara yer verir ve bunların rüya olduğunu, ancak rüya bitince anlarız. Bu rüyalar genelde rahatsız edicidir, yani kâbustur.

Yavaş sinema filmlerinin ölü zamanlar kullanarak dramatik yapıyı bozduğundan daha önce bahsetmiştik. Ölü zamanların filmin zamansal evreninde de parçalanma yarattığı söylenebilir. *Kasaba*'da geriye dönüş olarak karşımıza çıkan Saffet'in askere gitme sahnesi, ayrılık anını gerçekle eş zamanlı olarak bize sunar. *Uzak*'ta filmin başında Yusuf'un kasabadan ayrıldığı sahne Yusuf'un minibüse binmesine kadar sürer. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde, ceset aranırken arabaların yolda ilerlemesi bizde zamanın yavaş geçtiği algısını oluşturur.

Muhtarın kızının çayları dağıtırken geçen zamanın yavaşlığı da adeta o anlara törensel bir nitelik katar. *Mayıs Sıkıntısı*'nda, *Uzak*'ta, *İklimler*'de ve *Üç Maymun*'da uzayıp giden düşünme sahneleri filmlerin yavaşlığına katkı sunan ölü zamanlardır. *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*'ndaki ölü zamanlar ise karakterlerin birbirleriyle yaptıkları diyaloglarla görünmez olur. *Kış Uykusu*'nda Aydın ile Necla'nın uzun diyalogu gerçekte eş zamanlı sürer. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan'ın Hatice'yle ya da yazarla konuşmasının ve Sinan'ın iki imamla köy kahvesine yaptığı yürüyüşün tamamına tanık oluruz. Tüm bu sahneler geçek yaşamdakiyle aynı sürmesine rağmen, sahnelerdeki diyaloglar ölü zamanları algılamamızı önler.

Ceylan'ın filmlerindeki uzun çekimler ve ölü zaman kullanımına baktığımızda, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*'nin diğer filmlerden ayrı durduğu söylenebilir. Bu iki filmin hem ortalama çekim uzunluklarının düşük olması hem de uzun diyaloglara yer vermeleri bu filmleri yavaş sinemadan uzaklaştırır.

## **b. Nuri Bilge Ceylan'ın Kamerası**

### **i. Hayatın Temposunu Düşürmek**

Uzun çekimin filmlerin yavaş olarak algılanmasında önemli olduğunu, ancak kameranın yavaş hareketinin de yavaşlığa katkı sunduğunu daha önce söylemiştik. Kameranın ne oranda hareket ettiğini hesaplamak da yavaşlığı ölçmek adına bize ipuçları verebilir. Burada önemli olan iki konunun altını çizmek gerekir. Birincisi, daha önce öyküleri incelenen filmlerin, zaten olay örgüsüyle hızlı kamera hareketlerine yer verebilecek filmler olmadığı kabul edilmiştir. Örneğin anaakım sinemada sıkça rastlayabileceğimiz kovalamaca sahneleri gibi hızlı kamera hareketleri gerektiren çekimler bu filmlerde zaten yoktur. Bu yüzden çerçeve içinde hareketi oluşturan, kameranın yatay çevrinme (pan), dikey çevrinme (tilt), kaydırma ve optik kaydırma (zoom) hareketleri yavaş sinemada zaten “yavaştır”. İkincisi ise kamera hareketinin sayılması, ancak uzun çekimlerde bir anlam kazanabilir. Başka bir deyişle 1-2 saniyelik kısa kesmelerle birbirine bağlı çekimlerde kamera hareketinin olmaması ya da az olması bu filmleri yavaş

yapmaz. Ancak bu iki ön kabul ile yapılan hesaplama bize filmlerin yavaşlığı konusunda bir fikir verebilir.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinde sabit kamerayı ne oranda kullandığını ölçmek için kameranın hareket ettiği çekimleri saydım. Burada altı çizilmesi gereken, kamera hareketlerinin süreye göre değil çekime göre hesaplanmasıdır. Örneğin uzun bir çekimdeki kısa bir kamera hareketi bile o çekimin hareketli sayılmasına neden olmuştur. Tablo 5, Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerindeki sabit kamera yüzdesini göstermektedir. Tablodaki “kamera hareketi” satırı yatay çevrinme, dikey çevrinme, yatay ve dikey kaydırma ile optik kaydırma hareketlerinden en az birinin olduğu çekimlerdir. Dolayısıyla bu sayı filmdeki toplam kamera hareketi sayısını vermez, yalnızca kamera hareketi barındıran çekimi ifade eder.

	Kasaba (1997)	Mayıs Sıkıntısı (1999)	Uzak (2002)	İklimler (2006)	Üç Maymun (2008)	Bir Zamanlar Anadolu'da (2011)	Kış Uykusu (2014)	Ahlat Ağacı (2018)
Toplam çekim	521	538	259	194	236	463	966	984
Kamera hareketi	97	154	82	58	87	181	180	289
Sabit kamera	424	384	177	136	149	282	786	715
Sabit kamera yüzdesi	%81,38	%71,38	%68,34	%70,10	%63,14	%60,91	%81,37	%72,66

**Tablo-5: Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki sabit kamera yüzdeleri.**

Yukarıdaki tabloyu incelediğimizde, Ceylan'ın kamerayı en fazla sabit tuttuğu filmlerin *Kasaba* ve *Kış Uykusu* olduğunu görüyoruz. Kameranın en çok hareket ettiği film ise *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmidir. Ortalama çekim uzunluğu ve sabit kamera yüzdesini tek bir tabloda görebileceğimiz Tablo-6 bize bu filmleri karşılaştırma imkânı sunar. Filmler ortalama çekim uzunluğuna göre sıralanmıştır.

	İklimler (2006)	Üç Maymun (2008)	Uzak (2002)	Bir Zamanlar Anadolu'da (2011)	Mayıs Sıkıntısı (1999)	Kış Uykusu (2014)	Ahlat Ağacı (2018)	Kasaba (1997)
Ortalama çekim uzunluğu (saniye)	29,03	25,62	24,64	19,80	14,22	11,98	11,21	9,25
Sabit kamera yüzdesi	%70,10	%63,14	%68,34	%60,91	%71,38	%81,37	%72,66	%81,38

**Tablo-6: Nuri Bilge Ceylan filmlerinin ortalama çekim uzunlukları ve sabit kamera yüzdeleri.**

Bu tabloya göre ortalama çekim uzunluğunun en fazla olduğu ve sabit kameranın görece yüksek yüzdeyle kullanıldığı *İklimler* filmi en yavaş film gibi görünmektedir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin ortalama çekim uzunluğu diğer filmlerle kıyaslandığında ortalarda yer almasına rağmen, düşük sabit kamera yüzdesiyle Ceylan'ın daha az yavaş filmlerinden olduğu söylenebilir. Buradaki karşılaştırmanın ancak Ceylan'ın kendi filmleri arasında bir anlamı olabilir. Örneğin David Bordwell *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmi için “yavaşlık Ceylan'ın biçimi kullanışındaki özenle uyumlu gibi duruyor” der (Bordwell, 2019, s. 152). Ceylan da *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin kurgu günlüğünde Bordwell'i doğrular:

Hayatın bir şekilde yavaşlaması algılama gücümüzü nasıl da artırıyor. Çok hızlı yaşadığımız için yaşadığım hiçbir şeyin duygusunu gerçekten algılayamadığımı duyumsadım. Sadece haz duyulması gereken bir şeyin hazzının layıkıyla duyumsanmaması değil, aynı zamanda acı vermesi gereken bir durumun da daha doğru dürüst varlığını hissettirmeden başka bir olay tarafından unutturulması söz konusu oluyor. Algılarımızın keskinliğini arttırmak için hayatımızın temposunu düşürmemiz gerektiği aşikâr. Neden yavaş tempolu filmleri sevdiğim ve böyle filmler yapmak istediğimin nedenleri de burada yatıyor zaten. Bugün uyandığımda varlığını hissettiren ruh hali, ancak nazlı bir yavaşlık temposu içinde ortaya çıkabilir çünkü (Ceylan, 2011b, s. 7).

Ceylan, söyleşilerinde sık sık filmlerinin yavaşlığından söz eder: “Bu yavaşlık, bu tempo tamamen iç dünyamla ilgili bir şey. Bir filmi yaptığımda bana hızlı olmuş geliyor. Sonra bakıyorum yazılanlara yine yavaş diyorlar. Benim iç tempom yavaş herhalde” (Kolver, 2018). Ceylan, yavaş anlatıyı sevdiğinden, *İklimler*'deki steadicam, *Üç Maymun*'daki şaryo planlarını kurguda atar, bu çekimlerin sabit kameranın yarattığı estetiği bozacağını, sırtacağını düşünür (Ceylan, 2008b, s. 24).

Ceylan'ın yavaş kamera hareketleri birkaç istisna içerir. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Ali'nin kümesten yumurta çaldığı sahne, babanın pazar yerinde kastrocuları 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 süren sahnelerdir.

Ceylan'ın filmlerinde yavaş ve hızlandırılmış çekimlere de rastlanır. Kracauer, yavaş ve hızlandırılmış çekimlerin gerçeği değiştirdiğini vurgular ve Jean Epstein'in son filmlerinde “dalgaları yavaş çekimle, bulutları hızlandırılmış çekimle” göstererek gerçekte fark edilemeyecek bazı özelliklerin ortaya çıkarılmasını sağladığını belirtir (Kracauer, 1997, s. 53). Ceylan *Kasaba*'da Asiye ve Ali yürürken bulutların hareketini hızlandırarak zamanın geçişini fark etmemizi sağlar. *Mayıs Sıkıntısı*'nda da bulutların hızlandırılmış çekimle hareket ettiği görülür, babanın kastrocuları yakalamak için gösterdiği telaş bisikletini sürerken hızlı çekimlerde kendini gösterir. *Üç Maymun*'da da bulutların hızlandırılmış çekimine rastlarız. Ceylan sinemanın dogmatik kurallarla yürümemesi gerektiğini, bu yüzden zaman zaman filmlerinde çok düşük yüzdeli hızlandırmalar yaptığını söyler ve örneğin bir karakterin başını çevirme hareketinin %10'luk bir hızlandırmayla daha kararlı görünebildiğinden bahseder (Yücel, 2012, s. 363).

Ceylan filmlerinde hızlandırılmış çekimin yanında yavaş çekimlere de yer verir. Bu çekimler anın uzamasını ve izleyici tarafından fark edilmesini sağlar. Ceylan, *Kasaba*'da, Saffet'in lunaparkta gondolda eğlenerek geçirdiği anları yavaş çekimle göstererek, Saffet'in sınırlı-süreli küçük mutluluğunu uzatır ve fark ettirir. *İklimler*'de İsa ve Bahar motordayken Bahar'ın elleriyle İsa'nın gözlerini kapamadan önceki yakın çekimde Bahar'ın yüzünü yavaş çekimde görürüz, filmin sonunda İsa uçakla İstanbul'a dönerken yağın kar yağışı ve Bahar'ın yüzünün yavaş çekimdeki hali, bize onun hissettiklerini duyumsatır. *Üç Maymun*'da Hacer'in Servet'in arabasındayken yüzü yavaş çekimle gösterilir, Servet'i telefonla aradığında ve yanıt

alamadığında da meydanda yürüyen insanları yavaş çekimde izleriz. İsmail'in istasyonda midesi bulandığında ve ölen kardeşini rüyasında gördüğünde de yavaş çekime rastlarız. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde muhtarın kızının saçlarının savrulması da yavaş çekimde gösterilir. *Ahlat Ağacı*'nda Sinan ve Hatice ağacın altında konuşurlarken, Hatice'nin saçlarının yavaş çekimde savrulduğunu görürüz. Ceylan böylece yavaş çekim kullanarak anı uzatır ve hem karakterin hem de izleyicinin duygularının daha yoğun olmasını sağlar.

Ceylan *Kasaba*'da donuk kare kullanır. Filmin sonunda Asiye'nin rüyasına tanık oluruz. Asiye mısır tarlasında bir süre yürüdükten sonra elini derenin suyuna batırır ve görüntü donar. Bordwell, donuk kareyle biten filmlerin anlatıda bir tür belirsizlik yarattığını, izleyiciyi filmin sonu hakkında düşünmeye ittiğini söyler (2010b, s. 79). En belirgin örneğini Truffaut'nun *400 Darbe* (*Les quatre cents coups*, 1959) filminde gördüğümüz donuk kare yalnızca sanat filmlerinde değil, popüler filmlerde de karşımıza çıkar. Örneğin Yeşilçam sinemasında, *Bizim Aile* (Ergin Orbey, 1975) ve *Gülen Gözler* (Ertem Eğilmez, 1977) filmleri sanki açık uçlu bir son için değil de mutlu sonu ölümsüzleştirmek için donuk kareyle biter. Ceylan'ın donuk kareyle filmi bitirmesi, fotoğrafa bir gönderme olarak kabul edilebilir çünkü sinemada donuk kare fotoğrafı çağrıştırır. Buna rağmen filmin sonu, zaten başının da olmadığı bir öykünün anlatılan kısmının bitmesi olarak algılanabilir. Belki sonra Asiye uyanacak, okula gidecek, Ali ile yeniden o yollardan geçecek ve akşam yine aile bireyleri bahçede buluşup sohbet edecektir.

Ceylan bindirme, zincirleme, kararma ve açılma gibi özellikleri fazla kullanmasa da filmlerinde bunlara rastlanır. *Kasaba*'da öğretmen pencereden bakarken çerçeve zincirleme geçişle yamaçtan aşağıya inen İsmail'in görüntüsüne bağlanır, *Mayıs Sıkıntısı*'nın sonunda baba uyurken zamanın geçişi güneşin konumunun farklı olduğu iki görüntünün zincirleme geçişiyle aktarılır. *İklimler*'in sonunda Bahar'ın görüntüsü yavaşça kaybolur ve kasabanın fondaki görüntüsü çerçevede tek başına kalır. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde ilk sahnede dışarıdan pencereye doğru ilerleyen kamera daha sonra içeride Yaşar, Kenan ve kardeşinin içki

sofrasındaki görüntüsüne zincirleme geçer, doktorun yakın çekim bir görüntüsünden arabaların yolda ilerlemesine de zincirleme geçiş vardır. *Ahlat Ağacı*'nın başında Sinan'ın kahvede çay içerkenki görüntüsüne pencereden denizin görüntüsünün yansıması, sanki iki görüntünün üst üste bindirildiği izlenimini oluşturur. *Üç Maymun*'da jeneriğe geçilen ve jenerikten sonraki sahnelerde karar ve açılmaya rastlanır. Ceylan iki görüntü arasında daha yumuşak geçişleri sağlayan bu kullanımları çok fazla benimsemediği için az sayıda kullanmıştır.

Nuri Bilge Ceylan, filmlerinde gerçekçiliği önemsemesine rağmen çerçevelerindeki karakterlere eşit mesafede durmaz. Bunu alan derinliğini fazla kullanmayıp, öne çıkarmak istediği karakteri berraklaştırıp, arka planda kalmasını istediği karakteri ya da manzarayı flulaştırmasıyla anlarız. Özellikle karşılıklı konuşmalarda karakterlerin biri çoğu zaman fludur. Ceylan, ister ön planda ister arka planda yer alsın, dinleyen karakteri flulaştırır, konuşan karakterin daha net görünmesini sağlar. Karakterlerin doğayla başbaşa olduğu bazı görüntülerde öne çıkarmak istediği eğer karakter ise doğayı, doğa ise karakteri flulaştırır. Örneğin *Kasaba*'da Ali'nin kırdaki yürüdüğü sahnelerde arka plandaki doğa görüntüleri zaman zaman fludur, biz ön planda net olan Ali'nin yaptıklarıyla ilgileniriz.

Ceylan zaman zaman arka planda kalmasını istediği karakterin camdan ya da aynadan yansımalarını da çerçeveler. Böylece tıpkı dinleyeni flulaştırması gibi, dinleyeni yansımayla izleyiciye sunarak, konuşma sırasında bir hiyerarşi yaratır. Ceylan'ın özellikle iç mekândaki çerçevelerinin, yani duvarların, kapıların yarattığı sıkıntı, daralma hali, pencereden ya da aynadan yansıyan görüntünün kazandırdığı ek alanla biraz dağılmış olur.

## **ii. Karaktere Yakın ya da Uzak Durmak**

Yavaş sinema yönetmenlerinin yakın çekimleri tercih etmeyip, genel planı 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 rastlarız. 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 nesneler arasında belli bir uzaklık bıraktığını söyler (2005, s. 32). Ceylan benzer tavrı *İklimler*'de de gösterir. Filmde Bahar rolündeki Ebru Ceylan kendisinin yakın çekimde görüldüğü ve filmde kullanılmayan bir görüntüyle 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 [E]., 2009, s. 205).

Bu sözlere rağmen filmdeki yakın çekimlerin daha çok Bahar'ın görüntüleri olduğu söylenebilir. Ceylan, kamerasını İsa'ya ya da Serap'a daha 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 çekim kullandığıyla ilgili bir soru yöneltildiğinde Ceylan, bunun farkında olmadığını, çalıştıkları evin çok küçük olduğunu, kamerayı çok uzağa götürme şansının fazla olmadığını, özellikle filmin ikinci yarısında, 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 ölçeğiyle 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.

Asuman Suner, Ceylan'ın arkadan çekimleri önemseyişini vurgular (2006, s. 155) ve yönetmenin daha önceki bir söyleşisinde sarf ettiği sözleri buna örnek gösterir. Nuri Bilge Ceylan, hiç sevmediği birini bir gün arkadan gördüğünü, omuzlarının düşüklüğü ve kafasının hafif yamuk duruşunun içine dokunduğunu, insanların arkadan daha savunmasız göründüklerini söylemiştir (Öğünç, 2004, s. 229). *Kış Uykusu*'nun hemen başında, Aydın'ı, pencereden dışarıya bakarken izlediğimiz sahnede kamera onu arkadan gösterir ve kafasına zoom yaparak jeneriğe geçilir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde de Arap konuşurken kamera onu arkadan gösterir ve benzer şekilde daha sonra kafasına zoom yapılır. Ceylan böylece karakterlerinin çaresizliklerini vurgular.

### **iii. Kameranın Tarafsızlığı**

Nuri Bilge Ceylan, *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Uzak*'ı 35 mm çeker. *İklimler*'le birlikte dijital kameraya geçer. Bu durum ona çok fazla çekim yapma imkânı tanır ama aynı zamanda kurguda işi daha da zorlaştırmıştır. *Üç Maymun Kurgu Günlüğü*'ne, elinde yaklaşık 115 saatlik görüntü olduğunu, yine HD çekilmiş olan *İklimler*'in 90, 35 mm çekilmiş *Uzak*, *Mayıs Sıkıntısı* ve *Kasaba*'nın ise 14-15 saatlik çekimle kurgulandığını söyler (Ceylan, 2008b, s. 2).

Nuri Bilge Ceylan, her filminde karakterlerin yaşadıkları kasabayı ya da kenti genel çekimle izleyiciye gösterir. Bazen karakterlerden biri tepelik bir yere çıkarak köyü, kasabayı ya da kenti izler. *Kasaba*'da Ali ve Asiye yaşadıkları köye giderken kasabaya bakarlar, *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer Pire Dayı'nın rol yapamamasından bunalıp uzaktaki köye doğru bakar,

*Ahlat Ağacı*'nda Sinan, arkadaşıyla telefonda konuşurken tepesinden seyrettiği kasabasına küfrederek. Bazen de şehrin manzarası izleyiciye dışarıdan sunulur: *Kış Uykusu*'nda Kapadokya'nın, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde sokakta yürüyen doktorla birlikte kasabanın görünmesi, *Ahlat Ağacı*'nda Sinan'ın yolculuk ettiği otobüsün drone ile yukarıdan görüntüsü gibi. Karakterlerin bulundukları konuma göre alt ya da üst açı çekimlerine rastlanır. *Kasaba*'da Saffet lunaparkta gondoldayken kamera onu alt açıdan çeker, *Mayıs Sıkıntısı*'nda baba pazar yerinde kadastrocuları ararken, onu üst açıdan izleriz. Ceylan alt ya da üst açı çekimini karakterler arasında iktidar yaratmak için de kullanır. Örneğin *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde, zanlı Kenan komiser tarafından uyandırılır. Komiser alt açıdan çekilir ve Kenan'ı tehdit edercesine "kalk hadi, işimiz var seninle" der. *Ahlat Ağacı*'nda ise Sinan kitabevindeyken üst kattaki yazarın bulunduğu yerden üst açıyla aşağıdaki Sinan'ı görürüz. Bu durum da iki karakter arasındaki güç ilişkisini gösterir. Daha sonra Sinan yazarı fark eder ve yanına gelerek bulunduğu düzeyi eşitler.

Ceylan'ın kamerası karakterlere boyları yüksekliğinde durmayı, öykünün gerçekçiliğinden taviz vermemeyi tercih eder. Buna rağmen onun sinemasında öznel çekimlere rastlanır. *Uzak*'ta Yusuf'un, mahallede hoşlandığı kızı balkondan gördüğü çekim Yusuf'un bakış açısından yapılmış çekimdir. *İklimler*'de İsa, Ağrı'da Bahar'ı ilk kez gördüğünde oturduğu yerden onları gözetlemektedir. *Kış Uykusu*'nda Aydın'ın karısı Nihal'e yaklaşılamayıp, onun başkalarıyla sohbet etmesini dışarıdan izlediği sahneler, *Ahlat Ağacı*'nda Sinan'ın otobüse binmeden önce babasına verdiği paranın akıbetini öğrenmek için babasını izlediği sahne yine öznel çekimlerdir. En fazla öznel çekime *Üç Maymun*'da rastlandığı söylenebilir. İsmail, evden çıkan Servet'i izler, annesiyle, Servet'in son kez buluştuğu yerdeki çekim bize onların biri tarafından izlendiğini hissettirir. Daha sonra Servet'in öldürülmesi bu düşüncemizi haklı çıkarır. Hacer, Servet'in evine kadar gider ve onu karısı ve çocuğuyla arabaya binerken izler, Eyüp rüyasında karısını çatıda intihar etmek üzereyken görür. Bütün bu sahnelerde Ceylan,

çerçevede izleyen-izlenen hiyerarşisi yaratır ve öznel çekim kullanarak bizim izleyenin pozisyonunu almamızı sağlar. Ceylan böylece, kısa süreliğine de olsa karakterin yerine geçmemizi ister.

Ceylan'ın filmlerindeki görüntü düzenlemesi incelendiğinde yavaş kamera hareketleri, sabit kameranın tercih edilmesi ve kameranın genelde nesnel bir açıyla olanları göstermesi filmleri yavaş sinemaya yaklaştırır. Buna rağmen'ın Ceylan yakın çekimleri diğer yavaş sinema yönetmenlerinden daha fazla kullandığı söylenebilir.

### **c. Sesle Anlatılan Sessiz Hikâyeler**

Bir filmin ses kuşağında konuşmalar, efektler ve müzikler yer alır. Yönetmenin bunları nasıl kullandığını tartışırken hem bu seslerin hangi yoğunlukta kullanıldığı ya da şiddeti gibi yalnızca sesin karakteriyle ilgili özelliklere değinmek gerekir hem de seslerin görüntüyle beraber nasıl bir dil oluşturduğuna. Bu başlıkta Ceylan'ın filmlerindeki ses tercihlerini ve onları kullanma yöntemlerini tartışmaya çalışacağım.

Yavaş filmler için yapılan “sessiz” tanımlamasının aslında Türkçe'deki “suskun” sözcüğüne daha çok karşılık geldiği söylenebilir. Bunun nedeni bu filmlerin genelde suskun, konuşmayı tercih etmeyen karakterlere yer vermesidir. Buna rağmen “aşırı gürültülü” anaakım sinemanın efekt bombardımanı ile karşılaştırıldığında, yavaş filmlerin “sessiz” olarak değerlendirilmesi yine de anlaşılabilir. Ceylan'ın filmlerinin efekt bombardımanından uzak olduğu ve özellikle ilk filmlerinde suskun karakterlere yer verdiği düşünüldüğünde onun sineması için de “sessiz” tanımlaması yapılabilir. Buna rağmen Ceylan'ın filmleri çok zengin ses kuşağına sahip, hatta fazlasıyla “sesli” filmlerdir.

Daha önce de belirtildiği gibi Kovács, Bresson stili minimalizmin ekran dışı alanı yaygın kullandığını söyler ve yönetmenin dramatik gerilimi ya da izleyicinin merakını artırmak için, ses efektleri aracılığıyla ekranda görülenin ötesine uzandığını belirtir (2010, s. 150). Deleuze de zaman-imge sinemasında ses ile görüntünün ayrılmasının sesin görüntüden bağımsızlığını

kazanmasına yol açtığını söyler (2001, s. 251). Ceylan'ın bütün filmlerinde sahnelerin birinden diğerine geçişler çoğunlukla ses aracılığıyla sağlanır. “Ses köprüsü”<sup>35</sup> [sound bridge] olarak adlandırılan bu kurgulama tekniği sahneler arasındaki geçişi yumuşatır (Lewis, 2014, s. 153). Lewis'e göre ses köprüsü iki türlü olur: Ya bir görüntü başlamadan onun sesini duymaya başlarız, ya da görüntü bitip diğer görüntüye geçince, öncekinin sesi devam eder (s. 153). Ceylan bu iki yöntemi de kullanır. *Kasaba*'da jenerik müziği Deli Ahmet düşüp çocuklar gülüşünce başlar. Jenerik boyunca müziğin yanı sıra köpek havlamaları ve kuş cıvıltıları da duyarız. Ceylan tüm filmlerinde jenerik için aynı yöntemi kullanır. Film başladıktan bir süre sonra jenerik girer ve jenerikten önceki ses ile jenerikten sonraki ses jenerik devam ederken fonda mikslenir. Ceylan kapanış jeneriğine de aynı yöntemi uygular. Görüntü bitip jenerik başladıktan sonra da son sahneye ait ses jenerikte sürer.

Ceylan izleyiciyi görüntüye sesle taşıırken hem izleyiciyi görüntüye hazırlar, yani bir sonraki görüntüyü desteklemek için sesi kullanır, böylece Kovács'ın belirttiği gibi izleyicideki merak unsurunu diri tutar hem de ses aracılığıyla, görüntüde olmayanı da anlatır. Örneğin *Kasaba*'da, filmin başlarında derse girecek öğrencilerin Andımız'ı okuması sokak görüntüleri sırasında başlar. Andımız bitene dek öğrencilerin yanı sıra kasabadan görüntülere de tanık oluruz. Ceylan böylece kasabanın sıradan bir gününü gösterirken, aynı zamanda tüm öğrenciler için de sıradan bir günün başladığını hissettirir. Saffet'in askere gittiği sahnede de ayrılık görüntüsü devam ederken Saffet önce askere giderken hissettiklerini anlatır, daha sonra neden kasabayı terketmek istediğini açıklar. Böylece sanki Saffet'in kasabadan ayrılık görüntüsünün üstünde bir anlatıcının sesi varmış gibi olur.

---

<sup>35</sup> Cem Yıldırım, “ses örtüşmesi”, “diyalog örtüşmesi” gibi kullanımları olmasına rağmen Jon Lewis'in “sound bridge” [ses köprüsü] terimini kullanmayı tercih eder (Yıldırım, 2019, s. 242). Ben de bu tezde Yıldırım'ın kullanımını tercih ettim.

*Mayıs Sıkıntısı*'nda işçiler top oynarken, Muzaffer ile Saffet'in diyalogunu duyarız ve kamera bir süre sonra bize onları gösterir. Başka bir sahnede, gece perdeye zoom yapılır ve arabanın motor sesini duyarız. Sonraki sahnede Muzaffer arabasına binmiş ve İstanbul'a dönüş yolculuğuna çıkmaktadır. Ceylan görüntüye bizi sesle taşıdığı gibi, zaman zaman bunun tam tersini yapar, sesi ait olmadığı görüntü evreninde de sürdürür. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer ve Sadık boş evde ağlayan bebeği susturmaya çalışır ama bebek susmaz. Bebeğin ağlaması Muzaffer ile Sadık arabaya binip dönüş yolundalarken de devam eder. Bir başka sahnede Ali dükkâna girip müzikli saatin müziğini dinledikten sonra çıkar ama saatin müziği çalmayı sürdürür. Ceylan sesin etkisinin bir sonraki görüntüde de kendini hissettirdiğini vurgulamak ister.

*Uzak*'ta da ses köprüleri vardır. Örneğin Mahmut ve Yusuf daha apartmandayken, önce evin kapısının kilidinin açılma sesini duyarız, sonra kilidin açıldığını görürüz. Gece kamera pencereyi gösterirken duyduğumuz kamyon sesinden bir süre sonra gündüz olduğunu ve Mahmut ile Yusuf'un yolda olduklarını ve biraz önce sesi gelen kamyonun geçmekte olduğunu görürüz. Ceylan ses köprüsünü yalnızca efektlerle kurmaz. Zaman zaman müzik, zaman zaman da konuşmalar bizi bir sonraki görüntüye taşır. *İklimler'de* Bahar ağladığında duyduğumuz müzik, jenerik boyunca devam eder, hemen sonra o müziğin otomobilde çalan müzik olduğunu anlarız. *Üç Maymun*'da Eyüp sokakta Servet'le buluşmaya giderken Servet'in Eyüp'le konuşması başlamıştır bile.

Ceylan *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde bunlara, farklı bir ses kullanımı daha ekler. Arap, doktorla konuşurken bir süre sonra aynı zamanda ağzında bir şey çiğniyormuş gibi bir ses çıkmaya başlar. Bir sonraki sahnede Arap'ı görürüz, Arap'ın ağzı hiç oynamamaktadır, yani konuşmamaktadır. Arap konuşmasına devam eder ve daha sonra doktorun sesi girer. O da sanki kendi kendine bir şeyler söylüyor gibidir. Onun da ağzı oynamaz. Sonra Arap'ı tekrar görürüz, elmasından bir ısırık alır ve konuşmaya devam ederler. Ceylan iki karakterin diyalogunu

göstermeyerek, ağızlarını kapalı tutarak, hatta diyalogu bir süre sonra iç ses gibi algılanacak bir monoloğa dönüştürerek sesle oynar, sanki ses kuşağıyla başka bir hikâye anlatıyor gibidir. Sonra görüntüyle ses yeniden eşleşir, film de kaldığı yerden devam eder. Ceylan “yaşanma anında olduğu gibi seyretme anında da muğlaklık olduğundan” bahseder ve “netlik için izleyicinin daha sonraki sahneye ihtiyaç duyduğunu, böylece her sahnenin birbiriyle kenetlendiğini, sahnelerin arasındaki ilişkinin zorunlu kılındığını” söyler (Alam, 2019, s. 228).

Ceylan’ın sese filmin anlatısında özel bir görev yüklemesi, efektlerin kullanımında da kendini gösterir. 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 fazlasıyla baskındır. Rüzgârın, yağmurun, gök gürültüsünün, fırtınanın, ağaçların sesleri kendini fazlasıyla hissettirir. *Kasaba* ve *Mayıs Sıkıntısı* konuşmanın da az olduğu filmler olduğundan karakterlerin seslerinden çok belki de doğanın sesi çıkar. *Ahlat Ağacı*’nda köpek havlaması, çakal uluması sohbetlere karışır. *İklimler*’in ve *Kış Uykusu*’nun başında abartılı bir sinek vızıltısı sesi vardır. Ceylan doğanın seslerinin kendisine müzik gibi geldiğini söyler (Alam, 2019, s. 231). Ceylan İstanbul’un da seslerini yoğun bir şekilde kullanmaktan kaçınmaz. *Uzak*’taki gemi düdüğü, İstiklal Caddesi’nin yoğun gürültüsü, *Üç Maymun*’da 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.

Ceylan’ın ses tasarımı doğal olmayan efektler de vardır ve bunlar zaman zaman *diegetik*, zaman zaman da *diegetik-olmayan* bir şekilde öykünün içinde yer alır. Örneğin *Uzak*’ta, Mahmut’un balkonunda duran ve rüzgârda salınan zillerin sesini sık sık duyarız. Ceylan, bu sesleri zaman zaman ziller ortamda değilken bile duyurur. Bunun yanında bazı filmlerde baskın bir *diegetik-olmayan* efekt kullanımı vardır. Bu metalik sesler ortamdaki

gerilimi artırır. *Uzak*'ın ilk sahnesinde Yusuf kasabadan ayrılıp yola doğru ilerlerken köpek havlamaları ve kuş cıvıltılarına bir süre sonra ortama ait olmayan metalik sesler karışır. Ceylan belki de Yusuf'un duyduğu ve yüzündeki ifadeden belli olan kaygıyı bir gerilim müziğiyle anlatmak yerine bu efektlerle anlatmayı tercih etmiştir. Benzer sesleri Mahmut'un sevgilisiyle yeniden bir araya geldiği sahnede de duyarız. Konuşmazlar ve o ortama da gerilim hâkimdir. Yusuf'un, Mahmut'un kendisini saati çalmakla suçladığını düşündüğü sahnede de yine aynı metalik sesler duyulur. *İklimler*'de Ağrı'daki otel odasında İsa ve Bahar'ın yatakta oldukları sahnede ve *Üç Maymun*'da İsmail'in, evde annesinin yatak odasında birisinin olduğunu fark ettiğinde de benzer metalik sesleri duyarız. Ceylan böylece karakterlerden biri bir gerilim yaşadığında ortamda olmayan bir ses efektiyle o gerilimi izleyiciye hissettir. Filmlerindeki ses tasarımıyla ilgili bir soruya “az diyalog ve ifadesiz yüzler sevdiği için sesin işlevinin arttığı” şeklinde yanıt veren Ceylan sesin atmosfer yaratmadaki önemini vurgular (Yücel, 2012, s. 364).

Nuri Bilge Ceylan ilk filmi *Kasaba*'yı sesli çekmez. Zaten bu konudaki pişmanlığını her fırsatta dile getirir. Amatör oyuncularla sonradan seslendirmenin sorun yarattığını söyler (Ciment, 2003a, s. 95). Buna rağmen sonraki filmlerinde dublaj kullanmaktan kaçınmaz. Hatta *Üç Maymun* filminde kendisinin canlandığı, Eyüp'ü sorgulayan yüzü görünmeyen polisi tanınmamak için başkasına seslendirtir (Ceylan, 2008b, s. 16).

Müzik de sesin bir ögesidir ve Nuri Bilge Ceylan müziği de zaman zaman herhangi bir efekt gibi kullanır. *Uzak*'ta Mahmut arabadayken duyduğumuz müziğin bir sonraki sahnede barda çalan müzik olduğunu öğreniriz, ya da *Kasaba*'da Deli Ahmet uzaklara doğru bakarken duyduğumuz klarnet sesi bir süre sonra jenerik müziği olur.

*Kasaba*, müziğin en görünür olduğu filmidir. Bu film için klarnetçi Ali Kayacı'dan doğaçlama yapmasını isteyen Ceylan, filmin kendisinin de doğaçlama biçiminde olduğunu söyler (Ciment, 2003a, s. 96). Aslında senaryoda klarnetin öne çıkarıldığı bir bölüm vardır ama Ceylan, Çehov'dan uyarlanan bu bölümün hiç çekilmediğini söyler (2007, s. 9). Buna rağmen

filmde zaman zaman klarnet sesi duyarız. Filmde klarnet dışında kulağımıza çalınan kaval sesinin de filmin kamera arkası görüntülerinden yola çıkarak, bir kasaba sakininin doğaçlaması olduğu söylenebilir (Ceylan, 1997b). Ceylan, her ne kadar *Mayıs Sıkıntısı* filminden sonra yapılan bir söyleşide “Ben zor duyulan müzik seviyorum sinemada, dipten gelen” (Göktürk & Çapan, 2003, s. 102) dese de *Kasaba*’da müziğin epeyce hissedilir olduğu söylenebilir.

*Mayıs Sıkıntısı*’nda müzik *Kasaba*’daki kadar belirgin değildir. Müziğin en belirgin olduğu sahnede, Muzaffer babasıyla arazideki evin bahçesinde konuşurken ve daha sonra senaryosunun sayfalarını karıştırırken bir müzik duyarız (J. S. Bach’ın, BWV 1056 Klavsen ve Yaylı Çalgılar için 5 numaralı Fa minör Konçertosu). Bu *diegetik-olmayan* müzik, bir süre sonra Muzaffer’in ayağa kalkıp, arabadaki müziği kapatmasıyla susar, böylece *diegetik* müziğe dönüşür.

Nuri Bilge Ceylan duyguları anlatmada katkı sunacak korkusuyla müzik kullanmaktan çekindiğini söylese de (Özgüven, 2004, s. 221), *Uzak*’ta, müzik aracılığıyla Mahmut’un hissettiklerini anlamamızı sağlar. Mahmut bir kafede eski karısı Nazan’la buluşur. Nazan ona, Kanada’ya gideceğini söyler. O sırada kafede çalan müzik Mozart’ın bir eseridir (364 Katalog numaralı Keman ve Viyola için Konçertant Senfoni). Bu eser, daha sonra, daha az belirgin olarak iki yerde karşımıza çıkar: Mahmut arabada Nazan’ın evinin penceresine bakarken ve Nazan’la son bir telefon görüşmesi yaptıktan hemen sonra. Böylece kafede *diegetik* olarak dinlediğimiz müzik bir süre sonra *diegetik-olmayan* hale dönüşür ve tema müziği işlevi görür. Oğuz Onaran *Uzak*’taki müziğin görüntüde olmayan bazı bilgileri aktarmakta çok başarılı olduğunu söyler (2004, s. 19). Onaran, yönetmenin Mahmut’un arabada kimin evinin penceresine baktığını ya da eski karısıyla konuştuktan sonra, fotoğraf stüdyosunda neden bir anda düşüncelere daldığını göstermediğini, bunu müzikle anlatmayı tercih ettiğini söyler. Başka bir deyişle “Mozart’ın müziği görüntüde anlatılmayanları anlatmak için kullanılmıştır” (Onaran, 2004, s. 20).

Benzer kullanım *İklimler*'de de vardır. Müziği (Scarlatti'nin 466 numaralı Fa minör Piyano Sonatı) ilk önce filmin başında Bahar ağlarken duyarız. Müzik devam ederken jenerik girer. Jenerik boyunca müzik devam eder, jenerik biterken müziğe arabanın yolda gidişinin sesi karışır ama müzik baskındır. Daha sonra Bahar'ın arabayı kullandığı, İsa'nın ise yanında ayaklarını uzatmış uyuduğu sahneyi görürüz. Müzik hâlâ devam etmektedir. Ardından Bahar'ın eli arabanın radyosuna/cd çalarına gider ve müziği kapatır. Müzik susar. Böylece *diegetik-olmayan* müzik *diegetik* hale dönüşür. Ceylan “daha çok Bergman gibi sahne içinde müzik varsa kullanmayı tercih ettiğini” (Göktürk & Çapan, 2013, s. 102) söylese de *İklimler*'deki bu müzik, tema müziği işlevini görür. İsa'nın Bahar'ı hatırladığı sahnelerde hep aynı müzik fonda çalar. İsa, bilgisayar başında fotoğraflara bakarken ya da Bahar'ı düşünürken ya da Bahar'ı aylar sonra Ağrı'da ilk kez gördüğünde aynı müziği duyarız. Ceylan, Scarlatti'nin müziğini fazla hızlı bulmuş ve müziği %20 oranında yavaşlatarak kullanmıştır (Ciment & Tobin, 2016, s. 124).

Ceylan *İklimler*'den sonra yapılan bir söyleşide “bundan sonraki filmlerimde daha az müzik olmasını istiyorum” der (Ciment & Tobin, 2016, s. 123) ve filmin senaristlerinden Ercan Kesal'ın müzik koymasını önermesine rağmen (Ceylan, 2008b, s. 30) *Üç Maymun*'da müzik kullanmaz. Buna rağmen Hacer'in cep telefonunun zil sesi, Yıldız Tilbe'nin söylediği arabesk bir şarkıdır. Karşılıksız bir aşkı anlatan şarkı adeta sonradan olacakları “kehanet eder” (Diken, Gilloch, Hammond, 2018b, s. 128). Hacer'in cep telefonu film boyunca pek çok kez uzun uzun çalar ve Hacer'in ruh halini anlamamız konusunda bizi yönlendirir.

Ceylan, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde cep telefonunun zil sesini mizahi anlamda kullanır. Komiser'in cep telefonu karısı aradığında *Love Story* melodisiyle çalar. Gücü simgeleyen üniformalı bir mesleğin temsilcisinin hem karısıyla konuşmasındaki tedirginlik hem de telefonun zil sesinin *Love Story* olması, karakterin kendi özel alanında (yani evde) dışarıdaki kadar otoriter olamadığını gösterir. Bunun dışında Ceylan bu filmde de müzikten

kaçınır. Müziğin yapaylık yaratabileceğinden endişe eder (Alam, 2019, s. 231). Buna rağmen sabah olduğunda, muhtarın evinden kalkılıp, cesedin gömülü olduğu yere giderken, bütün bu yorgunluğu atmalarını sağlayan muhtarın güzel kızının yüzü hala akıllarındayken, arabanın radyosunda çalan Neşet Ertaş'tan *Allı Turnam* türküsü filmin başından beri süren puslu havayı dağıtma işlevi görür.

*Kış Uykusu*'nda müziğin yine etkili kullanıldığına tanık oluruz. Ancak bu kez Ceylan'ın seçtiği müzik (Schubert'in D959, La Majör Sonatı-Andantino), *Uzak* ya da *İklimler*'deki gibi tema müziği işlevi görmez, bazı sahneler arasındaki geçişlerde kullanılır (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 279). Bu yüzden daha çok hissedilir. Aynı kullanıma *Ahlat Ağacı*'nda da rastlarız. Müzik (Bach'ın Do minor Passacaglia ve Füg, BWV 582) zaman zaman Sinan'a eşlik eder.

Ceylan'ın ses kuşağını biçimlendirmedeki tercihlerini incelediğimizde, Ceylan'ın sese, Bresson gibi ekran dışına uzanmada önemli bir anlam yüklediğini, aynı zamanda yavaş sinema yönetmenleri gibi doğal sesleri yani efektleri abartılı kullandığını görüyoruz. Ceylan'ın müziği çok fazla öne çıkartmak istemediğini, buna rağmen bazı filmlerinde anlamın oluşturulmasına katkı yapacak biçimde kullandığını da söyleyebiliriz.

#### **d. “Karanlıkta Öyle Olur”**

“Anlamsız bir ısrarmış doğal mekân, doğal ışık arayışı. Kendi tarihim açısından biraz gençlik takıntıları olarak görüyorum şimdi bunları. Gerçekçilik gerçek mekân kullanmakla elde edilecek bir şey değil” (Aytaç, Göl, & Yücel, 2016, s. 278). Nuri Bilge Ceylan, *Kış Uykusu* filminden sonra yapılan bir söyleşide stüdyoda çekim yapmanın sunduğu imkânların ışık tasarımını da kolaylaştırdığını ve seçenekler sunduğunu vurgular. Uzun bir fotoğrafçılık geçmişi olan Ceylan'ın filmlerinde ışığı önemsememesi düşünülemez.

*Kasaba*, kısa filmi *Koza*'yı saymazsak Ceylan'ın tek siyah-beyaz filmidir. Ceylan her bir kareyi, bir fotoğrafçı gözüyle değerlendirmenin avantajını kullanmış ve ışığın etkili kullanıldığı

sahneler ortaya çıkarmıştır. Örneğin ailenin gece, ateş başında sohbet ettiği sahnelerde kim konuşuyorsa onun yüzüne ateşin ışığı vurur, diğer karakterler daha karanlıkta bırakılır. Ceylan, bu filmde kullandığı evdeki gece sahnelerine benzer bir kullanımı daha sonra *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde göreceğimiz gibi gaz lambasıyla ışık-gölge oyunları yaratarak gerçekleştirir.

*Mayıs Sıkıntısı* Ceylan'ın ilk renkli filmidir ve Ceylan bu filmle birlikte vurgulamak istediği karakterleri daha aydınlık göstermek için ışığı kullanır. Saffet'in filmin hemen başında, üniversiteyi kazanamadığını öğrendikten sonra kasabanın sokaklarına dalgın bakarken yüzünün bir bölümü aydınlıktır. *Uzak*'ta Mahmut'un boşandığı karısını arabada düşünürken yüzünün bir bölümü aydınlatılır. Ceylan düşünceli karakterlerinin yüzlerini vurgulamak için yakın çekim yerine aydınlatmayı tercih eder. Bu aydınlatmalar, güneşin, sokak lambasının ya da *Kasaba*'daki gibi gaz lambasının ışığıymış gibi bir etki yarattığı için doğal durur. Ceylan *İklimler*'in başında ışık kullanımıyla bize karakterlerle ilgili ipuçları verir. Bahar'ın yüzü güneş vurduğu için aydınlıktır. İsa ise fotoğraf çektiği için gölgede durmaktadır, bu yüzden yüzü daha karanlıktır. Ceylan Bahar'ı aydınlık, İsa'yı ise gölgede göstererek sanki film içinde kimin tarafını tutacağını söyler. *Üç Maymun*'da karakterlerin yaşadığı sıkıntıyı vurgularcasına evdeki çekimlere loşluk hâkimdir. *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin ise büyük bir bölümü gece geçer. Ceylan zifiri karanlık bir bozkırda geçen filmin ışığını yapmanın kolay olmadığını itiraf eder, güçlü bir ayışığı için özel ışık tasarımı yaptırır, arabaların farlarının içine de kendi tasarladıkları ışık kaynakları konur (Ceylan, 2011b, s. 5). Işık tasarımıyla, bozkırın karanlığı daha da belirginleşir. Ceylan, filme hâkim olan tekinsiz hava ve her köşeden bir kötülük çıkacakmış hissi ile ilgili bir soruya “karanlıkta öyle olur” yanıtını verir (Küçüktepepınar, 2019, s. 247). *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminin karanlık havasını dağıtan sahnelerden biri yine ışıkla oluşturulur. Muhtarın evinde elektrikler kesildiğinde elinde gaz lambasıyla beliren muhtarın güzel kızı, erkeklerin bulunduğu bir ortamda, bozkırın ortasında ve gecenin karanlığında, adeta

bir peri etkisi yaratır. Kızın masum ve güzel yüzü gaz lambasıyla iyice aydınlanmıştır ve elindeki tepside odada oturan erkeklere çay sunarken, onlara sanki bir masalın ya da mitik bir öykünün başkahramanı bir tanrıça gibi görünür. Ceylan ışık-gölge oyunuyla uzun süre karanlıkta tuttuğu izleyiciyi ve filminin erkek karakterlerini bir süreliğine hayal perdesine davet eder.

Ceylan, genç ve güzel kadın karakterinin, karşısındaki erkekte bıraktığı etkiyi vurgulamak için *Ahlat Ağacı*'nda da ışığı kullanır. Sinan köyde ağacın altında Hatice ile konuşurken Hatice'nin yüzü hep daha aydınlıktır. Sinan'ın, babasının köpeğini sattığı sahnedeki görüntü ise karanlıkta kalır ve yalnızca evin içindeki gölgelerden bu satışın gerçekleştiğini anlarız.

Büyük bir bölümü iç mekânda geçen *Kış Uykusu* da *Ahlat Ağacı* gibi stüdyoda çalışmanın avantajlarını kullanır. Aydın'ın çalışma odasının aydınlatması özel tasarlanmıştır. Aydın'ın hem bilgisayarının ekranı hem de çalıştığı için yanbaşıda bulunan lamba bulunduğu yeri aydınlatır. Arkada bulunan lamba ise daha önce flu olan Necla'yı aydınlatır. Karakterler ışığın yanındadır ve odanın geri kalanı daha loş kalır, böylece izleyiciye sanki bir tiyatro sahnesindeymiş izlenimi verilir, karakterlerin yaptığı konuşmaya odaklanmamız sağlanır. Benzer aydınlatma, Nihal'in odasında Aydın'la Nihal konuşurken de kullanılır. Pencereden gelen ışık, şöminenin ateşi ve odadaki lamba yalnızca karakterleri aydınlatır, odanın geri kalanı loştur. Ceylan karanlık öykülerini daha iyi anlatmak için ışığı/ışıksızlığı etkin kullanır.

Yavaş sinema yönetmenlerinin gerçekçilik kaygısının Nuri Bilge Ceylan'da da olduğu, ancak Ceylan'ın bunu sağlamak için doğal ışık kullanmakta ısrar etmeyi *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle birlikte yavaş yavaş bıraktığı söylenebilir. *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmlerinde stüdyoda çalışmasının da Ceylan'ın yavaş sinemadan farklı bir yola girdiğinin bir göstergesi sayılabilir.

## SONUÇ

Nuri Bilge Ceylan, 2010'dan itibaren adı daha sık telaffuz edilmeye başlanan yavaş sinemanın temsilcilerinden biri sayılmaktadır. Yavaş sinema üstüne yapılan çalışmalarda onun da filmlerinden bahsedilir, adı Béla Tarr, Tsai Ming-liang, Lav Diaz gibi yönetmenlerle birlikte anılır. Ceylan'ın filmlerinin bazen öyküleriyle bazen de söylemleriyle yavaş sinemaya yakınlaşıp uzaklaştığı söylenebilir.

Ceylan'ın filmlerinde yavaş sinema filmlerinde yaygın olan ıstırap ve sıkıntı haline rastlarız. İlk filmi *Kasaba*'dan itibaren Ceylan bize bunalan karakterleri anlatır. Karakterlerdeki can sıkıntısı, yalnızlık hissi ve yabancılaşma yalnızca ana karakterde değil, filmdeki yan karakterlerde de kendini gösterir. Bu yüzden, filmin geneline hâkim olan bir sıkıntı hali söz konusudur. Bu sıkıntının nedenlerinden biri karakterlerin bulunduğu mekândır ki Ceylan'ın filmlerinde bu daha çok taşradır. Yavaş sinema yönetmenlerinin pek çoğu gibi Ceylan'ın filmleri de genelde taşrada geçer ve filmin karakterleri taşrada olmanın getirdiği sıkıntıyı yaşar. *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmleri Ceylan'ın tamamı taşrada geçen filmleridir. Monoton bir yaşam, doğanın öne çıkarıldığı ama bu dinginliğin getirdiği durağanlığın söz konusu olduğu bir tablo çizilir. *Uzak*, *İklimler* ve *Üç Maymun*'daki karakterler ise İstanbul'da yaşar ama *Üç Maymun*'da İstanbul'un gecekondu mahallesini görürüz. *İklimler*'de filmin başındaki ve sonundaki bölümler İstanbul dışında, yine taşrada geçer. *Uzak* ise kısa bir bölümü taşrada geçse de İstanbul'u en fazla hissettiğimiz Ceylan filmidir. Büyükşehirde olmalarına rağmen bu üç filmdeki karakterler de taşradaki sıkıntı haline benzer sıkıntılar yaşar. Bunalmışlık, bezginlik, kendileriyle ve başkalarıyla çatışma karakterlerin ortak özellikleridir. Bu yüzden Ceylan için “mekândan çok atmosfer” önemlidir (Alam, 2019, s. 240). Ceylan'ın karakterlerinin ruh hali ve filmlerindeki mekân tercihleri söz konusu olduğunda tüm filmlerinin yavaş sinemaya dâhil olduğunu söyleyebiliriz.

Yavaş sinemanın suskun karakterlerine Ceylan'ın ilk beş filminde rastlarız. *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak*, *İklimler* ve *Üç Maymun*, karakterlerinin fazla konuşmadığı filmlerdir. *Kasaba*'nın son sekansındaki uzun aile sohbeti, o sekansın hem filmin geri kalanından hem de diğer dört filmde farklılaşmasına neden olur. *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*'ndaki diyalogların uzunluğunu düşündüğümüzde *Kasaba*, son sekansı ile bu üç filme daha yakın durmaktadır. Buna rağmen *Kasaba*'daki ateş başındaki sohbet sekansı, diğer üç filmde yer alan konuşmalardan farklıdır. Karakterler oturmaktadır ve sohbet dramatik bir çatışma yaratmaktan çok bir tür aile içi hesaplaşma-tartışma şeklinde ilerler, bir sonuca varmaz. Bu yüzden daha durağandır. Oysa *Bir Zamanlar Anadolu'da*, *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* filmlerindeki diyaloglar karakterlerin birbirleriyle ilişkilerini belirler ve bir gerilim yaratır. Örneğin *Kış Uykusu*'nda Aydın ve Necla'nın diyalogu Necla'nın İstanbul'a gitmesini tetikler, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminde doktor ile savcının, *Ahlat Ağacı*'nda Sinan ve yazarın diyalogu ortama gerilim katar.

Ceylan'ın filmlerindeki olay örgüsü klasik anlatı filmlerindeki neden-sonuç ilişkilerinden farklı ilerler. *Kasaba* ve *Kış Uykusu*'nda filmin konusunu oluşturacak somut bir olay olmaz. Başka bir deyişle, bu iki film, öyküyü geliştirecek, dramatik çatıyı oluşturacak olaylardan yoksundur. *Kasaba*'da bu, film boyunca devam eder. *Kış Uykusu*'nda ise dramatik çatışma karakterlerin çatışmasıyla yaratılır. Bu nedenle *Kasaba*, yavaş sinemanın dramatik çatışmadan uzak örneklerine daha yakınken, *Kış Uykusu* klasik anlatı sinemasına daha yakın durmaktadır. *Mayıs Sıkıntısı*'nda Muzaffer'in film çekmek için, *Ahlat Ağacı*'nda ise Sinan'ın üniversiteden mezun olunca kasabaya, *Uzak*'ta Yusuf'un iş bulmak için İstanbul'a gelmesi bu filmlerin dramatik çatısını oluşturur. Ancak bu üç filmde de karakterler arasındaki çatışma, kaygılar ya da sıkıntı halleri dışında büyük olaylar yaşanmaz çünkü Ceylan'a göre "incir çekirdeğinden bile büyük filmler yapılabilir" (Ceylan, 2003b, s. 9).

Ceylan, daha “dişe dokunur” olayları *İklimler*, *Üç Maymun* ve *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmlerinde sunar. *İklimler*’de ayrılık, *Üç Maymun* ve *Bir Zamanlar Anadolu’da* filmlerinde ise cinayet dramatik yapıyı kuran olaylardır. Buna rağmen *İklimler* ve *Bir Zamanlar Anadolu’da* dramatik çatışmalardan çok, karakterler arası ilişkilere odaklanır, dramatik çatışma, karakterlerin birbirleriyle olan diyalogları ya da kendilerini ve çevrelerindeki sorgulamaktan öteye gitmez. *Üç Maymun*’da ise bir aile dramı yaşanır. Ceylan, *Kasaba* dışındaki filmlerinde zaman zaman muğlaklaştırarak da olsa neden-sonuç ilişkisini kullanır.

Ceylan’ın *Üç Maymun*’a kadar olan filmlerinde yoğun bir ölü zaman kullanımı vardır. Filmlerin dramatik yapıdan uzaklaşmalarının en önemli nedenlerinden biri karakterlerin durup düşünmeleri, uzun uzun bakmaları, boş boş oturmaları ya da yürümeleridir. Bu anlar karakterlerin can sıkıntısını, bunalmışlığını, yalnızlığını ya da yaşamın monotonluğunu anlatır. *Üç Maymun*’dan itibaren dramatik yapının bu kadar bozulmadığına tanık oluruz. Karakterler daha az yürür, daha az oturur, ölü zamanlar daha az vardır. Ceylan *Üç Maymun*’la birlikte profesyonel oyuncularla çalışır. Minimalist sinemadaki duran, “model” oyuncular yerine rol yapan oyuncuları tercih eder. Bundaki en büyük neden dramatik çatışmaların artmasıdır.

Ceylan karamsar öykülerini zaman zaman mizahla süsler. Böylece karakterler aracılığıyla izleyiciye yansıyan can sıkıntısı biraz olsun dağılır. Yavaş sinema filmlerinin bir bölümünde mizahın baskın kullanıldığına rastlarız. Özellikle Tsai Ming-liang’ın filmlerinde karamsar bir şekilde ilerleyen filmde birden mizahın ortaya çıkması absürt bir durum yaratır. İzleyici yalnızca filmdeki komikliğe değil, aynı zamanda mizahın ciddi bir durumda ortaya çıkmasına da güler. Ceylan’ın filmlerinde de benzer absürt mizah vardır. Örneğin *Bir Zamanlar Anadolu’da* filminde otopsi teknisyeninin cesette külot olmamasına verdiği tepki hem otopsi odasındakileri hem de izleyiciyi güldürür.

Nuri Bilge Ceylan filmlerindeki sıkıntı hali, karakterlerin genel özellikleri ve mekân söz konusu olduğunda filmlerin yavaş sinemaya yakın durduğu söylenebilir ancak karakterlerin sessizliği, dramatik çatışmaların belirginliği düşünüldüğünde farklı yorumlar yapılabilir. *Üç Maymun*'dan itibaren dramatik çatışmalar belirginleşir, *Bir Zamanlar Anadolu'da* filminden itibaren ise karakterler daha konuşkan olur. Bu yüzden Ceylan'ın filmlerindeki öyküler incelendiğinde *Üç Maymun*'a kadarki filmlerin yavaş sinemaya daha yakın olduğu söylenebilir.

Ceylan'ın sineması sinematografik özellikleriyle incelendiğinde yavaş sinema filmleriyle benzerlikler gösterdiği gibi onlardan farklı özelliklere sahip olduğu da gözlemlenmiştir. Ceylan'ın filmlerinin kurgusu, dramatik çatışmanın en belirgin olduğu *Üç Maymun*'da bile klasik anlatı sinemasının dışında yer alır. *Üç Maymun*'da patronunun suçunu üstlenen Eyüp bir anda hapse girer. Ceylan Eyüp'ün suçu üstlenmesiyle hapse girişi arasında yaşananları bize göstermez. Hacer'in Servet'le ilişkisinin nasıl başladığını da görmeyiz. Filmin hikâyesinde önemli olan bu olaylar eksilteli anlatıyla izleyiciye sunulur. Filmde iki kez ortaya çıkan ölmüş küçük kardeş de öyküye doğrudan bir katkı sunmaz ama karakterlerin vicdan muhakemesi yapmalarında itici bir güç oluşturur. *İklimler*'de Bahar ile İsa'nın aralarının bozulmasının sebebini kurulan bir cümleden anlarız. Oysa klasik anlatı sineması dramatik çatıyı oluşturan bu olayı yani Bahar'ın İsa'nın bir kadınla ilişkisinin olduğunu öğrenmesini bize göstermeyi tercih ederdi. *Ahlat Ağacı*'nda da Sinan'ın üniversiteden mezun olup memleketine dönmesiyle yaşadıkları zaman atlamalarıyla aktarılır. Sinan'ın kitabı birden basılır, birden askere gider, birden terhis olur, baba emekli olur. Filmde zaman doğrusal ilerler ama anaakım sinemadaki gibi belirli bir tempoda değil, zaman zaman daha yavaş zaman zaman daha hızlı akar.

Yavaş sinemayı “yavaş” yapan en önemli özelliklerden uzun çekimlerin Ceylan sinemasındaki yerinin belirlenmesi amacıyla filmlerdeki toplam çekim süresi toplam çekim adedine bölünmüş ve ortalama çekim uzunluğu hesaplanmıştır. Bir önceki bölümde paylaşıldığı gibi Ceylan'ın filmleri arasında ortalama çekim uzunluğu en fazla olan film 29,03 saniye ile

*İklimler*'dir. *Uzak* ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmlerinin de uzun çekimler içeren filmler olduğu söylenebilir. Buna rağmen Ceylan'ın uzun çekimleri yavaş sinema yönetmenlerinininkine kadar uzun değildir. Béla Tarr, Tsai Ming-liang ya da Tarkovski'nin ortalama çekim uzunlukları bir dakikanın üstündedir. Buna rağmen Ceylan'ın filmlerinin temposunu yavaş yapan özelliklerin sabit kamera kullanma tercihleriyle yakından ilişkili olduğu söylenebilir. Ceylan yalnızca *Bir Zamanlar Anadolu'da* ve *Üç Maymun* filmlerinde kamerayı %60 dolayında sabit tutmuştur. Diğer filmlerde bu oran %70, hatta %80 civarındadır. Ortalama çekim uzunluğu bakımından en düşük değere (9,25 saniye) sahip *Kasaba*'da sabit kamera kullanma oranı %81,38'dir. Kısa çekimlerin olmadığı, kameranın çevrinme ve kaydırma hareketlerinin yavaş olduğu, ağırlıklı olarak sabit kameranın kullanıldığı bu filmlerin tempoları bu yüzden düşüktür. Buna rağmen hem kurgu hem de görüntü tasarımı incelendiğinde ortalama çekim süresinin düşük olduğu *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*'nin Ceylan'ın diğer filmleriyle kıyaslandığında daha "hızlı" olduğu söylenebilir.

Ceylan'ın filmlerindeki ses tasarımı da yavaş sinema yönetmenleriyle benzerlik gösterir. Ceylan'ın filmlerinde ses köprülerine sıkça rastladığımız gibi, karakterlerin suskunluğunun abartılı ses efektleriyle doldurulduğuna tanık oluruz. Müzik de Ceylan'ın olabildiğince az görünür kılmaya çalıştığı bir ses tercihidir. Ceylan'ın yavaş sinema yönetmenlerinin tercih ettiği doğal ışıktaki *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmine kadar ısrarcı olduğunu görürüz. Bu filmin büyük bir bölümünün gece geçiyor olması, Ceylan'a başta arabaların farları olmak üzere özel ışık tasarımı yaptırmıştır. Yönetmen *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*'nda ise stüdyoda çalışarak doğal ışıktan büyük oranda vazgeçer. Bu yüzden özellikle son iki film aydınlatma tercihleriyle yavaş sinemadan ayrı durur.

Ceylan'ın filmleri söylem/sinematografi açısından incelendiğinde *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* dışındaki filmlerin kurgu, görüntü, ses tasarımı ve aydınlatma tercihleri bakımından yavaş sinemanın örnekleri olduğu iddia edilebilir. *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* ise uzun

çekimlerin azaldığı, ortalama çekim süresinin düştüğü, aydınlatmanın klasik anlatı sinemasındaki gibi kullanıldığı filmler olarak diğerlerinden ayrılır.

Nuri Bilge Ceylan'ın filmlerinin hem öyküleri hem de söylemleri incelendiğinde bu filmlerin hangilerinin yavaş sinemaya daha yakın durduğu konusunda şöyle bir sonuca varılabilir: *Kasaba*, *Mayıs Sıkıntısı*, *Uzak* ve *İklimler* öykü/söylem açısından yavaş sinema örnekleridir. *Üç Maymun* melodrama kaçan öyküsüyle, *Bir Zamanlar Anadolu'da* ise karakterlerinin konuşkanlığıyla yavaş sinemadan uzaklaşsalar da genel olarak bakıldığında yavaş filmlerdir.

Bu konuda kesin yorum yapmanın en zor olduğu filmlerin *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı* olduğunu düşünüyorum. Bu iki film yönetmenin diğer filmleri kadar uzun çekimlere sahip değildir, suskun karakterler yerine fazlasıyla konuşkan karakterlerin yer aldığı filmlerdir. Buna rağmen pek çok kişi bu filmleri de “yavaş” olarak değerlendirmektedir. Hatta Ceylan, daha önce de belirttiğim gibi bir söyleşide “Bana hızlı olmuş geliyor. Sonra bakıyorum yazılanlara yine yavaş diyorlar” der (Kolver, 2018). Bu algıda filmlerin uzun sürelerinin rolü olduğunu düşünüyorum. Bu iki film de üç saatten fazla sürer. Ceylan, film içinde olanları değil, filmi uzatmıştır. 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 filmlerinin tamamını göz önünde bulundurduğumuzda *Kış Uykusu* ve *Ahlat Ağacı*'nın diğer filmlerle kıyaslandığında daha “hızlı” olduğu, genel özellikleriyle yavaş sinemadan etkiler taşısalar da yavaş sinema olarak adlandırılmayacakları söylenebilir.

## KAYNAKÇA

A torinói ló (2019). [https://www.imdb.com/title/tt1316540/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](https://www.imdb.com/title/tt1316540/trivia?ref_=tt_trv_trv) (Erişim 25 Mayıs 2019).

Absürt. Türk Dil Kurumu. <https://sozluk.gov.tr/> (Erişim Tarihi 31 Mart 2019).

Acar, B. (2007, Eylül). Antonioni'ye Veda. *Altyazı*, 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].

Alonso, L. (Yönetmen). (2001). *Özgürlük* [Film]. Arjantin: Alonso.

Alonso, L. (Yönetmen). (2004). *Ölümler* [Film]. Arjantin-Fransa-Hollanda-İsviçre: 4L vd.

Alonso, L. (Yönetmen). (2008). *Liverpool* [Film]. Arjantin vd.: 4L vd.

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

Angelopoulos, T. (Yönetmen). (1995). *Ulis'in Bakışı* [Film]. Yunanistan vd.: Greek Film Center vd.

Antonioni, M., (Yönetmen). (1962), *Batan Güneş* [Film], İtalya-Fransa: Cineriz-Interopa Film-Paris Film.

Antonioni, M., (Yönetmen). (1964), *Kızıl Çöl* [Film], İtalya-Fransa: Film Duemila, Federiz, Francoriz Production

Arslan, S. (2011). *Cinema In Turkey: A New Critical History*. New York: Oxford University Press.

Arslan, T. (2007). *Kasaba*: Puslu Manzaralar. N. B. Ceylan (Ed.), *Kasaba* (s. 71-72). İstanbul: Norgunk. [Yazı ilk olarak 2 Aralık 1997 tarihindeki *Radikal Gazetesi*'nde yayınlanmıştır].

Aytaç, S., Göl, B., & Yücel F. (2016). Nuri Bilge Ceylan'la "Kış Uykusu" Üzerine. Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Söyleşiler* (2. Baskı) (s. 260-285). İstanbul: Norgunk. [Söyleşi 9 Temmuz 2014'te gerçekleştirilmiştir].

Bailey, A. (2019, 6 Nisan). Yavaş Sanat Akımı: Bir Esere Bakmakla Kalmayın, Onu Görün, *BBC Türkçe*. <https://www.bbc.com/turkce/haberler-47829666> (Erişim 6 Nisan 2019).

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

Beckett, S. (2017). *Godot'yu Beklerken* (3. Baskı) (Çev. U. Ün ve T. Günersel). İstanbul: Kabalcı.

Bora, T. (2018a). Sunuş. T. Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* (8. Baskı) (s. 7-11). İstanbul: İletişim.

Bora, T. (2018b). Taşralaşan ve Taşrasını Kaybeden Türkiye. T. Bora (Ed.), *Taşraya Bakmak* (8. Baskı) (s. 37-66). İstanbul: İletişim.

Bordwell, D. & Thompson, K. (2011). *Film Sanatı. Film Art: An Introduction 9<sup>th</sup> Edition* (Çev. E. Yılmaz, E. S. Onat). Ankara: Deki.

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

Bordwell, D. (2005). *Figures Traced In Light: On Cinematic Staging*. Berkeley: University of California Press.

Bordwell, D. (2010a). Sanat Sineması Anlatımı (Çev. E. S. Onat). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 125-177). Ankara: Deki.

Bordwell, D. (2010b). Film Pratiğinin Kipi Olarak Sanat Sineması (Çev. Y. Özben). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 72-82). Ankara: Deki.

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).

Bordwell, D. (2019). Sinefil İyimserliği için Sebepler: Bir Zamanlar ve Tekrar. N. B. Ceylan (Ed.), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (s. 152). İstanbul: Doğan Kitap. [Yazı ilk olarak 11 Ekim 2012'de *Observations on Film Art* dergisinde yayınlanmıştır].

Bostan, M. (2018, Ocak). Buğday ve “İrfani Sinemanın” Geleceği. *Faryap*, 104, 49-51. [https://www.academia.edu/35836460/Bu%C4%9Fday\\_ve\\_%C4%B0rfani\\_Sinema\\_n%C4%B1n\\_Gelece%C4%9Fi](https://www.academia.edu/35836460/Bu%C4%9Fday_ve_%C4%B0rfani_Sinema_n%C4%B1n_Gelece%C4%9Fi) (Erişim Tarihi: 14 Eylül 2019).

Branigan, E. (1984). *Point of View In The Cinema*. Berlin: Mouton Publishers.

Brockett, O. G. (2016). *Tiyatro Tarihi* (Çev. T. Göbekçin). İstanbul: Mitos-Boyut.

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

Carroll, N. (2006). Defining the Moving Image. N. Carroll ve J. Choi (Ed.), *Philosophy of Film and Motion Pictures* (s. 113-134). Malden: Blackwell.

- Casetti, F. (2001). Rhythms of Silence to Better Underline the Scream: *The Hunters*. D. Fainaru (Ed.), *Theo Angelopoulos: Interviews* (s. 23-27). Mississippi: University Press of Mississippi. [Söyleşi 1977 tarihinde gerçekleştirilmiştir]. (Buna gerek var mı?)
- 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, E. [Emine]. (2007). *Kış Yolculuğu*. İstanbul: Norgunk.
- Ceylan, N. B. (1982, 1 Mayıs). Nuri Bilge Ceylan. *Milliyet Sanat Dergisi*, Yeni Dizi 47, 8-9.
- Ceylan, N. B. (1989, Temmuz). Nuri Bilge Ceylan. *Argos*, 11, 94-103.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (1995). *Koza* [Film]. Türkiye: NBC Film & TRT.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (1997a). *Kasaba* [Film]. Türkiye: NBC Film.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (1997b). *Kasaba: Behind the Scenes* [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. (Ed.). (2003a). *Mayıs Sıkıntısı: Senaryo*. İstanbul: Norgunk.
- Ceylan, N. B. (2003b, Mayıs). “Sanki Her şey Kendiliğinden Oluyor Gibi”. *Sonsuzkare*, 1, 9.
- Ceylan, N. B. (Ed.). (2004). *Uzak*. İstanbul: Norgunk.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2006). *İklimler* [Film]. Türkiye-Fransa: Pyramide Films-Co Production-İmaj-NBC Film.
- Ceylan, N. B. (Ed.). (2007). *Kasaba*. İstanbul: Norgunk.

- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2008a). *Üç Maymun* [Film]. Türkiye-Fransa-İtalya: Zeynofilm-NBC Film-Pyramide Productions-BIM Distribuzione.
- Ceylan, N. B. (2008b, Kasım). *Üç Maymun Kurgu Günlüğü*. [Altyazı Aylık Sinema Dergisi'nin ücretsiz eki]. İstanbul.
- Ceylan, N. B. (Ed.). (2009). *İklimler*. İstanbul: Norgunk.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2011a). *Bir Zamanlar Anadolu'da* [Film]. Türkiye-Bosna-Hersek: Zeynofilm vd.
- Ceylan, N. B. (2011b, Ekim). *Bir Zamanlar Anadolu'da Kurgu Günlüğü*. [Altyazı Aylık Sinema Dergisi'nin ücretsiz eki]. İstanbul.
- Ceylan, N. B. (Ed.). (2012). *Üç Maymun*. İstanbul: Doğan.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2014). *Kış Uykusu* [Film]. Türkiye-Fransa-Almanya: Zeynofilm vd.
- Ceylan, N. B. (Ed.). (2016). *Söyleşiler* (2. Baskı). İstanbul: Norgunk.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2018). *Ahlat Ağacı* [Film]. Türkiye vd: Zeynofilm vd.
- Ceylan, N. B. (Ed.). (2019a). *Bir Zamanlar Anadolu'da*. İstanbul: Doğan.
- Ceylan, N. B. (Yönetmen). (2019b). *Making of "The Wild Pear Tree"* [Film]. Türkiye: Zeynofilm.
- Chaplin, C. (Yönetmen). (1936). *Asri Zamanlar* [Film]. ABD: Charles Chaplin Productions.
- 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. & Tobin, Y. (2016). “Fazlalıktan Neredeyse Utanıyorum”. Nuri Bilge Ceylan’la Söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Söyleşiler* (2. Baskı) (s. 118-125). İstanbul: Norgunk. [Söyleşi ilk olarak Mayıs 2006’da Cannes’da gerçekleştirilmiş, Ocak 2007’de *Positif* dergisinde yayınlanmıştır].

Ciment, M. (2003a). “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].

Ciment, M. (2003b). Michel Ciment: The State of Cinema. <http://web.archive.org/web/20040325130014/http://www.sfiff.org/fest03/special/state.html> (Erişim Tarihi: 23 Şubat 2019).

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).

Clancy, M. (2018). Introduction: The Rise of Slow in a Fast World. M. Clancy (Ed.), *Slow Tourism, Food and Cities: Pace and the Search for the “Good Life”* (s. 21-40). New York: Routledge.

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, Mart). Sounds of Slowness: Ambience and Absurd Humour in Slow Sound Design. *The New Soundtrack*, 8 (1), 31–48.

Çalışlar, A. (1995). *Tiyatro Ansiklopedisi*. Ankara: T. C. Kültür Bakanlığı.

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. & 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.

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

de Luca, T. (2016). Natural Views: Animals, Contingency and Death In Carlos Reygadas’s *Japon* and Lisandro Alonso’s *Los Muertos*. T. de Luca ve N. B. Jorge (Ed.), *Slow Cinema* (s. 219-230). Edinburgh: Edinburgh University Press.

De Sica, V. (Yönetmen). (1952). *Umberto D.* [Film]. İtalya: Rizzoli, Produzione Films Vittorio De Sica, Amato.

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.

Diaz, L. (Yönetmen). (2004). *Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino* [Film]. Filipinler: Sine Olivia.

Diaz, L. (Yönetmen). (2008). *Melancholia*. [Film]. Filipinler: Sine Olivia.

Diken, B., Gilloch, G. ve Hammond, C. (2018a). *The Cinema of Nuri Bilge Ceylan: The Global Vision of a Turkish Filmmaker*. Londra: I.B. Tauris.

Diken, B., Gilloch, G. ve Hammond, C. (2018b). *Nuri Bilge Ceylan Sineması: Türkiyeli Bir Sinemacının Küresel Hayal Gücü* (Çev. A. N. Bingöl). İstanbul: Metis.

Doane, M.A. (2002). *The Emergence of Cinematic Time: Modernity, Contingency, The Archive*. Londra: Harvard University Press.

Dorsay, A. (2007). Yalnız Şövalyenin Yalın ‘Amatör’ Filmi. N. B. Ceylan (Ed.), *Kasaba* (s. 80). İstanbul: Norgunk. [Yazı ilk olarak 5 Aralık 1997 tarihindeki *Yeni Yüzyıl Gazetesi*’nde yayınlanmıştır].

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

Ebolusyon ng isang pamilyang Pilipino (2019). IMDB.  
[https://www.imdb.com/title/tt0424062/?ref\\_=nm\\_film\\_dr\\_26](https://www.imdb.com/title/tt0424062/?ref_=nm_film_dr_26) (Erişim 25 Mayıs 2019).

Eğilmez, E. (Yönetmen). (1977). *Gülen Gözler* [Film]. Türkiye: Arzu Film.

Elsaesser, T. (1995, Temmuz-Eylül). Avrupa Sanat Sineması (Çev. G. Sayın). 25. *Kare*, 12, 3-9.

Eralp, F. S. (Yapımcı). (2006). *Film Başlıyor: Nuri Bilge Ceylan* [Televizyon Programı]. Ankara: TRT.

- Erdem, M. (2007). Piyasa Acımasız ve Demirden Yasalarla İşliyor!... Nuri Bilge Ceylan'la söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Kasaba* (s. 97-100). İstanbul: Norgunk. [Söyleşi ilk olarak 19-25 Aralık 1997 tarihindeki *Antrakt Sinema Gazetesi*'nin 59. sayısında yayınlanmıştır].
- Erkal, S. N. (2007). *Koza*'dan *Kasaba*'ya Bir Bilge... Nuri Bilge Ceylan'la söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Kasaba* (s.101-106). İstanbul: Norgunk. [Söyleşi ilk olarak Mayıs 1999 tarihinde *Zaman* gazetesinde yayınlanmıştır].
- 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.
- Frater, P. (2019, 20 Haziran). Shanghai: How Nuri Bilge Ceylan Sees the World so Differently. *Variety*. <https://variety.com/2019/film/asia/shanghai-how-nuri-bilge-ceylan-sees-the-world-so-differently-1203248617/> (Erişim 12 Ağustos 2019).
- Galt, R. & Schoonover, K. (2010). The Impurity of Art Cinema. R. Galt & K. Schoonover (Ed.), *Global Art Cinema: New Theories and Histories* (s. 3-27). New York: Oxford.
- 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).

Gürbilek, N. (1995). *Yer Değiştiren Gölge*. İstanbul: Metis.

Hakan, A., Taşçıyan, A., Açar, M., Erdem, T. (Sunucu). (1999). *Beyazperde* [Televizyon Programı]. İstanbul: NTV.  
[https://www.youtube.com/watch?v=W92X2y92Wvg&list=PLtYl4zY2IjHV\\_aIdjcTMsQUcHS2abN3sc&index=2](https://www.youtube.com/watch?v=W92X2y92Wvg&list=PLtYl4zY2IjHV_aIdjcTMsQUcHS2abN3sc&index=2) (Erişim tarihi: 22 Şubat 2019).

Hakverdi, G. (2012). *Su, Sis ve Toprak: Yeni Türkiye Sinemasının Film İmgeleri*. Ankara: Dipnot.

Hu, B. (Yönetmen). (2018). *Öylece Oturan Bir Fil* [Film]. Çin: Dongchun Films.

İçinsel, D. (Yapımcı). (1989). *Fotovizyon, 2. Bölüm* [Televizyon Programı]. İstanbul: TRT.

İklimler. (2019). <https://boxofficeturkiye.com/film/iklimler-2006189> (Erişim Tarihi: 14 Eylül 2019).

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

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

James, N. (2010b, Şubat). Syndromes of A New Century. *Sight & Sound*, 20 (2), 34-38.

Jarmusch, J. (Yönetmen). (2016). *Paterson* [Film]. Fransa-Almanya-ABD: K5 International-Amazon Studios.

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

Karabağ, Ç. (2011). Nuri Bilge Sinemasının Gerçek(çi)liği. D. Bayrakdar (Ed), *Türk Film Araştırmalarında Yeni Yönelimler 9: Sinema ve Gerçek* (s. 17-34). İstanbul: Bağlam.

Karaçizmeli, Ç. (1989, Temmuz). Nuri Bilge Ceylan ile Bir Fotoğraf Söyleşisi. *Hürriyet Gösteri*, 104, 54-56.

Karadoğan, A. (2005). *Film Çeviriyorum Abi: Şerif Gören Sineması'nda Öykü, Söylem ve Tematik Yapı*. Ankara: Phoenix.

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

Karadoğan, A. (2018). *Modernist Estetik: Türkiye'de Sanat Sineması Tarihine Giriş (1896-2000)*. Ankara: Deki.

Kaurismäki, A. (Yönetmen). (2002). *Geçmiş Olmayan Adam* [Film]. Finlandiya-Almanya-Fransa: Sputnik vd.

Kavur, Ö. (Yönetmen). (1988). *Gece Yolculuğu* [Film]. Türkiye: Alfa Film.

Kavur, Ö. (Yönetmen). (1991). *Gizli Yüz* [Film]. Türkiye: Alfa Film.

Kavur, Ö. (Yönetmen). (1997). *Akrebın Yolculuğu* [Film]. Türkiye: Alfa Film.

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

Kırmacı, Ş. (2009). Derin ve Gizemli. Ebru Ceylan'la Söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *İklimler* (s. 189-193). İstanbul: Norgunk. [Söyleşi ilk olarak Mayıs 2007'de *Harper's Bazaar* dergisinde yayınlanmıştır].

Kızıldemir, G. (2007). 'Kasaba'lı Anlam Avcısı. Nuri Bilge Ceylan'la söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Kasaba* (s. 87-95). İstanbul: Norgunk. [Söyleşi ilk olarak 21 Aralık 1997 tarihindeki *Radikal Gazetesi*'nde yayınlanmıştır].

- Kiarostami, A. (Yönetmen). (1990). *Yakın Plan* [Film]. İran: Kanun parvaresh fekri.
- Kiarostami, A. (Yönetmen). (1994). *Zeytinlikler Altında* [Film]. İran-Fransa: Abbas Kiarostami Productions-CiBy 2000-Farabi Cinema Foundation.
- Kiarostami, A. (Yönetmen). (2003). *Five Dedicated To Ozu* [Film]. İran-Japonya-Fransa: Behnegar-NHK-MK2.
- Kiarostami, A. (Yönetmen). (2017). *24 Kare* [Film]. İran-Fransa: Abbas Kiarostami Productions, CG Cinéma.
- Ki-duk, K. (Yönetmen). (2013). *Moebius* [Film]. Güney Kore: Ki-Duk Film.
- King, G. (2002). *New Hollywood Cinema: An Introduction*. Londra: I. B. Tauris.
- Klevan, A. (1996). *Disclosure of The Everyday: The Undramatic Achievements in Narrative Film*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). University of Warwick, Warwick.
- Koç, A. & Wood, R. (2007, Nisan). Tsai Ming-liang: Uzun Planları Daha da Uzatmak İstiyorum. *Altyazı*, 61, 56-57.
- 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).
- Kolukısa, E. (2018, 30 Mayıs). Nuri Bilge Ceylan: Hissetmek değil anlamak önemli. Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi. *Cumhuriyet*. [http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/985762/Nuri\\_Bilge\\_Ceylan\\_\\_Hissetmek\\_degil\\_anlamak\\_onemli.html](http://www.cumhuriyet.com.tr/haber/kultur-sanat/985762/Nuri_Bilge_Ceylan__Hissetmek_degil_anlamak_onemli.html) (Erişim Tarihi: 20 Ekim 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.

Kökçeoğlu, S. (2018, Temmuz). Nuri Bilge Ceylan'un Haiku Filmi: *Koza. Arka Pencere*, 8, 100-101.

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

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

Kubrick, S. (Yönetmen) (1971), *Otomatik Portakal* [Film], Birleşik Krallık-ABD: Warner.

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).

Kural, N. (2018, Haziran). "Sükunete Doğru Geri Çark Edebilirim". Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi. *Milliyet Sanat*, 64-67. <http://www.nuribilgeceylan.com/movies/ahlat/press-milliyetsanatsoylesi.pdf> (Erişim Tarihi 12 Ekim 2019).

Kuyucak Esen, Ş. (2002). Ömer Kavur'un Sinemasal Yolculuğu. İ. D. Aytaç (Yayına Hazırlayan), *Yönetmen: Ömer Kavur*, s. 94-102, Ankara: ASD.

Küçüktepepınar, E. (2012). Ödül Kaz Dağları ile Geldi. Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Üç Maymun* (s. 343-348). İstanbul: Doğan Kitap. [Söyleşi ilk olarak 27 Mayıs 2008 tarihinde *Sabah* gazetesinde yayınlanmıştır].

Küçüktepepınar, E. (2018, Haziran). Her Yerde Yabancı. Nuri Bilge Ceylan'la söyleşi. *Arka Pencere*, 7, 62-66.

Küçüktepepınar, E. (2019). Nuri Bilge Ceylan'la söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Bir Zamanlar Anadolu'da* (s. 245-247). İstanbul: Doğan Kitap. [Söyleşi Mayıs 2011'de Cannes'da gerçekleştirilmiş ve 23 Mayıs 2011 tarihinde *Sabah* gazetesinde yayınlanmıştır].

Les Climats. (2019). Retrieved from <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=507> (Erişim Tarihi: 14 Eylül 2019).

Lewis, J. (2014). *Essential Cinema: An Introduction to Film Analysis*. Boston: Wadsworth Cengage Learning.

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

Lovatt, P. (2016). 'Slow Sounds': Duration, Audition and Labour in Liu Jiayin's *Oxhide and Oxhide II*. T. de Luca ve N. B. Jorge (Ed.), *Slow Cinema* (s. 192-203). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Lucas, G. (Yönetmen). (1977). *Yıldız Savaşları* [Film]. ABD: Lucasfilm, Twentieth Century Fox.

Mai, N. (2012a, 20 Aralık). What is Slow Cinema? *The Art(s) of Slow Cinema*. <https://theartsofslowcinema.com/2012/12/20/what-is-slow-cinema/> (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2019).

Mai, N. (2012b, Aralık). The Aesthetics of Slow Cinema. *CMC RPG Conference*, The University of Stirling, Stirling.

[https://www.academia.edu/9728041/The\\_Aesthetics\\_of\\_Slow\\_Cinema](https://www.academia.edu/9728041/The_Aesthetics_of_Slow_Cinema) (Erişim Tarihi: 25 şubat 2019).

Mai, N. (2013, Nisan). Slow Cinema At The Museum. *CP-Expanded Cinema*, St. Andrews University, St. Andrews. <https://theartsofslowcinema.com/2014/04/02/slow-cinema-at-the-museum-paper/> (Erişim Tarihi: 25 şubat 2019).

Mai, N. (2015, Temmuz). *The Aesthetics of Absence and Duration in the Post-trauma Cinema of Lav Diaz*. (Yayımlanmamış Doktora Tezi). The University of Stirling, Division of Communication, Media and Culture, Stirling.

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

Marker, C. (Yönetmen). (1962). *Dalgakıran* [Film]. Fransa: Argos Films-Radio-Télévision Française (RTF).

Maro, A. (2014, 25 Mayıs). “Yavaş Değilim Onlar Çok Hızlı”. *Milliyet*. <http://www.milliyet.com.tr/-yavas-degilim-onlar-cok-hizli-/asu-maropazar/yazardetay/25.05.2014/1887348/default.htm> (Erişim Tarihi: 23 şubat 2019).

Melancholia (2019). IMDB. [https://www.imdb.com/title/tt1269566/?ref\\_=nm\\_flmg\\_dr\\_22](https://www.imdb.com/title/tt1269566/?ref_=nm_flmg_dr_22) (Erişim 25 Mayıs 2019).

Mello, C. (2016). If These Walls Could Speak: From Slowness To Stillness In the Cinema of Jia Zhangke. T. de Luca ve N. B. Jorge (Ed.), *Slow Cinema* (s. 137-149). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Ming-liang, T. (Yönetmen). (1994). *Yaşasın Aşk* [Film]. Tayvan: Central Motion Pictures

- Ming-liang, T. (Yönetmen). (1997). *He liu*. [Film]. Tayvan: Taiwan Central Motion Picture Corporation.
- Ming-liang, T. (Yönetmen). (1998). *Delik*. [Film]. Tayvan-Fransa: Arc Light Films vd.
- Ming-liang, T. (Yönetmen). (2001). *Orada Saat Kaç* [Film]. Tayvan-Fransa: Arena.
- Ming-liang, T. (Yönetmen). (2003). *Elveda Sinema* [Film]. Tayvan: Homegreen.
- Ming-liang, T. (Yönetmen). (2005). *Tian bian yi duo yun*. [Film]. Fransa-Tayvan: Arena Films-Arte France Cinéma-Homegreen Films-Wild Bunch.
- Ming-liang, T. (Yönetmen). (2012). *Walker* [Film]. Hong Kong.
- Ming-liang, T. (Yönetmen). (2013). *Sokak Köpekleri* [Film]. Tayvan-Fransa: Homegreen, JBA.
- Ming-liang, T. (Yönetmen). (2014). *Batıya Yolculuk* [Film]. Tayvan-Fransa: House On Fire vd.
- Molz, J. G. (2018). Travel Too Fast and You Miss All You Travel For: Slower Mobilities and the Politics of Pace. M. Clancy (Ed.), *Slow Tourism, Food and Cities: Pace and the Search for the "Good Life"* (s. 41-67). New York: Routledge.
- Mulvey, L. (2006). *Death 24x a Second: Stillness and the Moving Image*. Londra: Reaktion.
- Nagib, L. (2016). The Politics of Slowness and Traps of Modernity. T. de Luca & N. B. Jorge (Ed.), *Slow Cinema* (s. 25-46). Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Neale, S. (2010). Kurum Olarak Sanat Sineması (Çev. Ö. Yaren). A. Karadoğan (Ed.), *Sanat Sineması Üzerine: Yaklaşımlar ve Tartışmalar* (s. 83-112). Ankara: Deki.
- Niş, N. & Eryılmaz, T. (1981). Sinemanın Çağdaşlaşması: Yeni Gerçekçilik, Yeni Dalga. A. Ü. Siyasal Bilgiler Fakültesi, Basın ve Yayın Yüksek Okulu Yıllık 1979-1980, (143-178).
- Nutku, Ö. (1972). *Dünya Tiyatrosu Tarihi: Cilt 2*. Ankara: Ankara Üniversitesi Basımevi.

Onaran, O. (2004). Sinemada Müzik Kullanımı ve Bir Örnek: *Uzak*. B. Kılıçbay & C. Pekman (Ed.), *Görüntünün Müziği Müziğin Görüntüsü*, (s. 11-21). İstanbul: Pan.

Orbey, E. (Yönetmen). (1975). *Bizim Aile* [Film], Türkiye: Arzu Film.

Ottone, G. (2017). *New Cinema In Turkey: Filmmakers and Identities Between Urban and Rural Space*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Öğünç, P. (2004). *Kasaba'dan Uzak'lara*. Nuri Bilge Ceylan'la söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Uzak* (s. 227-232). İstanbul: Norgunk. [Söyleşi ilk olarak Mayıs-Haziran 2003 tarihindeki *Turkish Time* dergisinin 16. sayısında yayınlanmıştır].

Özgüven, F. (2004). Nuri Bilge Ceylan İle Taşra ve Kent Üzerine... Nuri Bilge Ceylan'la söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Uzak* (s. 209-222). İstanbul: Norgunk. [Söyleşi ilk olarak Mayıs 2003 tarihindeki *Yirmibir Mimarlık Dergisi* 12. sayısında yayınlanmıştır].

Öztürk, S. R. (2007). *Uzak/Distant*. G. Dönmez-Collin (Ed.), *The Cinema of North Africa and The Middle East* (s. 247-255). Londra: Wallflower Press.

Özüdoğru, P. (2004). *Minimalizm ve Sinema*. İstanbul: Türk Sineması Araştırmaları.

Özyazıcı, K. & Gerçek, M. T. (Yapımcı) (2018). *Bir Filmin Peşinde* [Radyo Programı]. Ankara: TRT. <http://radyo.trt.net.tr/podCast.aspx?OID=2689b34f-c918-434f-ac98-bf770046dab0&OIDIslem=f1811ae6-f372-46c6-b10c-0719362b71d2> (Erişim 17 Haziran 2019).

Pasolini, P. P. (1967). *Observations on the Long Take*. <http://fdm.ucsc.edu/~landrews/178s2010/Assets/8656165C/observations%20on%20the%20long%20take.pdf> (Erişim 5 Mart 2019).

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.

Raw, L. (2017). *Six Turkish Filmmakers*. Wisconsin: University of Wisconsin Press.

Remes, J. (2015). *Motion[less] Pictures: The Cinema of Stasis*. New York: Columbia University.

Remes, J. (2016). The Sleeping Spectator: Non-Human Aesthetics In Abbas Kiarostami’s *Five: Dedicated To Ozu*. T. de Luca ve N. B. Jorge (Ed.), *Slow Cinema* (s. 231-241). Edinburgh: Edinburgh University Press.

Resnais, A. (Yönetmen). (1959). *Hiroşima Sevgilim* [Film]. Fransa-Japonya: Argos vd.

Romney, J. (2007). Jonathan Romney. N. B. Ceylan (Ed.), *Kasaba* (s. 80). İstanbul: Norgunk. [Yazı ilk olarak Şubat 1998 tarihli *Sight & Sound* dergisinde yayınlanmıştır].

Romney, J. (2010, Şubat). In Search of Lost Time. *Sight & Sound*, 20 (2), 43-44.

Sabuncu, A. S. ve Atabey, D. (Yapımcı). (1991). *Türk Fotoğraf Sanatı, 6. Bölüm* [Televizyon Programı]. Ankara: TRT.

Sandhu, S. (2012, 9 Mart). ‘Slow Cinema’ Fights Back Against Bourne’s Supremacy. *The Guardian*. <https://www.theguardian.com/film/2012/mar/09/slow-cinema-fights-bournes-supremacy> (Erişim Tarihi: 25 Şubat 2019).

Sayar, V. (2012). Güzel ve Yalnız Ülkeye. Nuri Bilge Ceylan'la Söyleşi. N. B. Ceylan (Ed.), *Üç Maymun* (s. 368-369). İstanbul: Norgunk. [Söyleşi ilk olarak 27 Mayıs 2008'de *Cumhuriyet* gazetesinde yayınlanmıştır].

Schipper, S. (Yönetmen). (2015). *Victoria* [Film]. Almanya: MonkeyBoy-Radical Media.

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.

Scott, R. (Yönetmen). (1982). *Bıçak Sırtı* [Film]. ABD: The Ladd Company vd.

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).

Shpinitzskaya, J. (2019, 20 Mayıs). *Deconstructing Andrei Tarkovsky's Magic Realism Sound Design and the Category of Irreal*. <http://sens-public.org/article1401.html?lang=fr>, (Erişim Tarihi: 16 Haziran 2019).

Sivas, Â. (2013, Haziran). Sinemada Minimalizm: *Yankesici* Üzerine Bir Değerlendirme. *Galatasaray Üniversitesi İletişim Dergisi*, 8, 9-19.

Slovic, S. (2018). *Slowness and Slow Cinema* (video-essay). <https://vimeo.com/255861160> (Erişim 25 Şubat 2019).

Sokurov, A. (Yönetmen). (2002). *Rus Hazine Sandığı* [Film]. Rusya-Almanya-Japonya-Kanada-Finlandiya-Danimarka: The State Hermitage Museum vd.

Sontag, S. (1967). *The Aesthetics of Silence*. [http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Sontag\\_The%20Aesthetics%20of%20Silence.pdf](http://www.kim-cohen.com/Assets/CourseAssets/Texts/Sontag_The%20Aesthetics%20of%20Silence.pdf) (Erişim Tarihi: 16 Haziran 2019).

- Sözen, M. (2009, Mart). Minimal Sinema Anlatısı ve Bunun Türk Sineması'ndaki İzdüşümleri. *Akdeniz Sanat Dergisi*, 3 (2), 79-92.
- Stam, R., Burgonye, R. & Flitterman-Lewis, S. (2019). *Sinemasal Göstergebilim Sözlüğü* (Çev. Simten Gündeş). İstanbul: Es.
- Suárez, J. A. (2007). *Jim Jarmusch*. Urbana & Chicago: University of Illinois Press.
- Suner, A. (2006). *Hayalet Ev: Yeni Türk Sinemasında Aidiyet, Kimlik ve Bellek*. İstanbul: Metis.
- Sütçü, Ö. Y. (2015). *Gilles Deleuze'de İmge Hareketi olarak Sinemanın Felsefesi*. Bursa: Sentez.
- 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).
- Şener, S. (2019). *Dünden Bugüne Tiyatro Düşüncesi* (12. Baskı). Ankara: Dost.
- Tarkovski, A. (1992). *Mühürlenmiş Zaman* (2. Baskı) (Çev. F. Ant). İstanbul: Afa.
- Tarkovski, A. (Yönetmen) (1972). *Solaris* [Film]. Sovyetler Birliği: Mosfilm, Chetvyortoe Tvorcheskoe Obedinenie.
- Tarkovski, A., (Yönetmen) (1975), *Ayna* [Film], Sovyetler Birliği: Mosfilm.
- Tarkovski, A., (Yönetmen) (1979), *İz Sürücü* [Film], Sovyetler Birliği: Mosfilm- Vtoroe Tvorcheskoe Obedinenie.
- Tarr, B. (Yönetmen). (2011). *Torino Atı* [Film]. Macaristan vd.: TT Filmmûhely-MPM Film-Vega Film-Werc Werk Works.

Taylor, G. (2007). Approaching the Cinema of Silence. *Postscript*, 26 (2), 52–71.  
<https://www.thefreelibrary.com/Approaching+the+cinema+of+silence.-a0172833467> (Erişim Tarihi: 16 Haziran 2019).

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

Theatre of the Absurd Conventions. (2019). <https://thedramateacher.com/theatre-of-the-absurd-conventions/> (Erişim 15 Mart 2019).

Thomson, C. (2016). The Slow Pulse of the Era: Carl Th. Dreyer’s Film Style. T. de Luca ve N. B. Jorge (Ed.), *Slow Cinema* (s. 47-58). Edinburgh: Edinburgh University Press.

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

Truffaut, F. (Yönetmen). (1959). *400 Darbe* [Film]. Fransa: Les Films du Carrosse, Sédif Productions.

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).

Tuttle, H. (2010c, 23 Mayıs). “Boring” is not a Critical Argument. *Unspoken Cinema*.  
<http://unspokencinema.blogspot.com/2010/05/boring-is-not-critical-argument.html> (Erişim Tarihi: 23 Şubat 2019).

Umberto D. (2019). IMDB. [https://www.imdb.com/title/tt0045274/trivia?ref\\_=tt\\_trv\\_trv](https://www.imdb.com/title/tt0045274/trivia?ref_=tt_trv_trv) (Erişim tarihi: 16 Haziran 2019).

Uzak. (2019a). <https://boxofficeturkiye.com/film/uzak-2002167> (Erişim Tarihi: 14 Eylöl 2019).

Uzak. (2019b). Retrieved from <http://www.jpbox-office.com/fichfilm.php?id=1215> (Erişim Tarihi: 14 Eylöl 2019).

Verdone, M. (1967, Aralık). Yeni Gerçekçilik: Mirası ve Sinema Düşünceleri. *Yeni Sinema*, 13, 18-24.

Wachowski, L. & Wachowski L. (Yönetmen). (1999). *The Matrix* [Film]. ABD: Warner vd.

Weerasethakul, A. (Yönetmen). (2010). *Amcam Önceki Hayatlarını Hatırlıyor* [Film], Tayland vd.: Kick The Machine vd.

Welles, O. (Yönetmen). (1941). *Yurttaş Kane* [Film]. ABD: RKO Radio Pictures-Mercury Productions.

Welles, O. (Yönetmen). (1958). *Bitmeyen Balayı* [Film]. ABD: Universal International Pictures.

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

Yavaş Yaşam. (2019). <https://cittaslowturkiye.org> (Erişim Tarihi: 31 Mart 2019).

Yıldırım, C. (2019). *Film Kurgusu: Tarihi, Kuramı ve Tekniğı* (2. Baskı). İstanbul: Urzeni.

Yücel, F. (2012). "Gerçek, Sakladığımız Tarafta". 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].

Yücel, F. (2019, Mayıs-Haziran). Sallanan Kamera. *Altyazı*, 189, 8-9.

## ÖZET

Son yıllarda adları daha sık telaffuz edilen yavaş filmler, 2010'larla birlikte tanımlanmaya, sahip oldukları ortak özellikler belirlenmeye çalışılmıştır. 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. Béla Tarr, Tsai Ming-liang gibi yönetmenlerin filmlerinin ilk sıralara yazıldığı listede Nuri Bilge Ceylan'ın filmleri de yer almaktadır. Bu çalışmada yavaş sinema tartışmalarından yola çıkarak yavaş sinemanın temel özelliklerini belirleyip, bu özellikler doğrultusunda Nuri Bilge Ceylan filmlerinin yavaş sinemaya ne oranda dâhil olduğu ele alınmakta ve *Bir Zamanlar Anadolu'da* filmiyle birlikte daha “konuşkan” bir sinemaya geçtiği söylenen Nuri Bilge Ceylan'ın sinemasındaki gelişimin yavaş sinemayla ilişkisi incelenmektedir.

**Anahtar kelimeler:** Yavaş sinema, Nuri Bilge Ceylan, uzun çekim, düşündürən sinema, suskunluk.

## ABSTRACT

Slow movies, which are progressively being more expressed, are sought to be defined and their common characteristics were aimed to be determined in 2010s. Slow movies with long takes, mainly static camera and generally silent characters meet the audience in festivals as a film style rather than a film genre. Films of Nuri Bilge Ceylan are listed together with top directors, such as Béla Tarr and Tsai Ming-liang. This study aims to determine the characteristics of slow movies through discussions on slow movies and to inquire at what level Nuri Bilge Ceylan's films can be included in the list of slow movies and also to examine the relationship between slow movies and the development of Nuri Bilge Ceylan's filmography, which is asserted to be more "conversational" with his movie *Once Upon a Time in Anatolia*.

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